

ISSN 1992–7940

ФИЛОЛОГИЯ И ЧЕЛОВЕК

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит четыре раза в год

№ 1



Барнаул

Издательство
Алтайского государственного
университета
2026

Учредители

ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»
ФГБОУ ВО «Горно-Алтайский государственный университет»

Редакционный совет

А.А. Чувакин, д.ф.н., проф. — председатель (Барнаул), О.В. Александрова, д.ф.н., проф. (Москва), К.В. Анисимов, д.ф.н., проф. (Красноярск), Е.Н. Басовская, д.ф.н., проф. (Москва), В.В. Красных, д.ф.н., проф. (Москва), Л.О. Бутакова, д.ф.н., проф. (Омск), Т.Д. Венедиктова, д.ф.н., проф. (Москва), О.М. Гончарова, д.ф.н., проф. (Санкт-Петербург), Т.М. Григорьева, д.ф.н., проф. (Красноярск), Е.Г. Елина, д.ф.н., проф. (Саратов), Е.Ю. Иванова, д.ф.н., проф. (Санкт-Петербург), Ю. Левинг, PhD, проф. (Канада, Галифакс), О.Т. Молчанова, д.ф.н., проф. (Польша, Щецин), М.Ю. Сидорова, д.ф.н., проф. (Москва), И.В. Силантьев, д.ф.н., проф. (Новосибирск), К.Б. Уразаева, д.ф.н., проф. (Казахстан, Астана), И.Ф. Ухванова, д.ф.н., проф. (Белоруссия, Минск), Э. Хоффман, Dr. Philol, доц. (Австрия, Вена), А.Д. Цветкова, к.ф.н, доцент (Казахстан, Павлодар), А.П. Чудинов, д.ф.н., проф. (Екатеринбург).

Главный редактор

Т.В. Чернышова

Редакционная коллегия

П.В. Алексеев (зам. главного редактора по литературоведению и фольклористике), Л.А. Козлова (зам. главного редактора по лингвистике), К.И. Бринев, М.П. Гребнева, В.В. Десятов, В.Н. Карпухина, Л.М. Комиссарова, А.И. Куляпин, Е.В. Лукашевич, В.Д. Мансурова, С.А. Осокина, Ю.В. Трубникова, Л.Н. Тыбыкова

Секретариат

О.А. Ковалев, С.Б. Сарбашева

Адрес редакции: 656049, Алтайский край, г. Барнаул, ул. Димитрова, 66;
Алтайский государственный университет, Институт гуманитарных наук, оф. 405а.
Тел.: 8 (3852) 296617. E-mail: sovet01@filo.asu.ru

Адрес на сайте АлтГУ: <http://journal.asu.ru/pm/>

Адрес в системе РИНЦ: https://www.elibrary.ru/title_about_new.asp?id=25826

Адрес в Open Journal System: <http://journal.asu.ru/pm/index>

ISSN 1992–7940

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

- А. В. Марков, О. А. Штайн.** Орфический лабиринт В. Сосноры: два «Летних сада» и поэтика смещения конфигураций 7
- Е. А. Московкина.** Бегство от детства: эскапизм в миниатюрном топосе литературной сказки..... 20
- И. П. Сапунова.** Базовые категории мифопоэтики в изучении современного русского романа: терминологические трудности и методологические поиски..... 43
- П. В. Маркина.** Механизмы трансформации образов персонажей киноповести под влиянием актерской индивидуальности в фильме «Калина красная» В. М. Шукшина 63
- Г. И. Лушникова, Т. Ю. Осадчая.** Специфика метаповествования в романе Алекса Михаэлидеса «Ярость»..... 81
- Т. М. Григорьева.** МАТЬ и МАМА: история словоупотребления 96
- М. Ю. Сидорова, Цзинь Ланьцзя.** «И вдруг прыжок, и вдруг летит»: к вопросу о средствах усиления динамики действия в произведениях А. С. Пушкина 108
- Е. А. Косых.** «Эпоха в лазурных тонах»: к проблеме цветовых предпочтений и употреблений в языке и литературе 128
- У. В. Ромазанова.** Текст кулинарной телевизионной программы как поликодовый и полимодальный 144
- С. Г. Филиппова.** Образность в концептосфере научно-популярного текста (на материале монографии С. Пинкера «The Language Instinct: How the Mind Creates Language») 159

А. Г. Фомин, Б. Л. Яницкий. Цифровой магический дискурс: лингвистические перспективы изучения WitchTok..... 177

Ш. Р. Габитов. Рецепция интенции в комментариях к новостным поликодовым текстам 188

Д. А. Демин, Е. А. Долгина. Взаимодействие мыслительных процессов в грамматическом оформлении англоязычного дискурса морского права 205

Н. Ю. Шнякина. Метафорическая модель «ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ — ИСКУССТВО» в сфере практического коучинга (на материале немецкого языка) 221

А. А. Шмаков. Онтологическая специфика процесса коммуникации в новых медиа..... 238

Рецензии

Г. М. Маматов. Расширяя «горизонты смыслов»: рецензия на монографию А. В. Загумёнова и Н. С. Артёмова «Сквозь текст обретая Бога. Опыт филологической герменевтики рассказов Ф. М. Достоевского из „Дневника писателя” 1870-х гг.» (Вологда: РОДНИКИ, 2025. 156 с.) 252

Резюме 257

Наши авторы..... 273

CONTENTS

Articles

- A. V. Markov, O. A. Shtayn.** Sosnora's Orphic Labyrinth: A Tale of Two Summer Gardens and Poetics of Configurational Shifts7
- E. A. Moscovkina.** Escape from Childhood: Escapism in the Miniature Topos of a Literary Fairy Tale20
- I. P. Sapunova.** Basic Categories of Mythopoetics in the Study of the Modern Russian Novel: Terminological Difficulties and Methodological Searches43
- P. V. Markina.** The Mechanisms of Transforming the Characters in the Film Story under the Influence of the Actor's Individuality in the Film *Kalina Krasnaya* by V. M. Shukshin63
- G. I. Lushnikova, T. Iu. Osadchaia.** Metanarrative Techniques in Alex Michaelides' Novel *The Fury*.....81
- T. V. Grigorieva.** *Mother and Mama: a History of Word Usage*96
- M. Yu. Sidorova, Jin Lanjia.** "And suddenly a leap, and suddenly she flies": on the Question of Means of Enhancing Action Dynamics in the Works of A. S. Pushkin..... 108
- E. A. Kosykh.** "The Age of Azure": On the Problem of Color Preferences and Usage in Language and Literature 128
- U. V. Romazanova.** The Text of a TV Cooking Show as Polycode and Polymodal..... 144
- S. G. Filippova.** Imagery in the Concept Sphere of a Popular Science Text (Case Study of the Monograph "The Language Instinct: How the Mind Creates Language" by S. Pinker)..... 159

A. G. Fomin, B. L. Yanitskiy. Digital Discourse of Magic: Linguistic Potential of WitchTok Research. Digital magic discourse: the linguistic potential of WitchTok research..... 177

Sh. R. Gabitov. Reception of Intention in Comments on Polycode News Texts 188

D. A. Demin, E. A. Dolgina. The Interaction of Thought Processes in the Grammatical Design of the English-Language Discourse of Maritime Law..... 205

N. Yu. Shnyakina. Metaphorical Model “PERSONAL DEVELOPMENT IS ART” in the Field of Practical Coaching (Based on the German Language)..... 221

A. A. Shmakov. Ontological Specificity of the Communication Process in New Media..... 238

Reviews

G. M. Mamatov. Expanding the “Horizons of Meaning”: A Review of the Monograph by A. V. Zagumennov and N. S. Artemov, “Finding God Through Text. Philological Hermeneutics of F. M. Dostoevsky’s Short Stories from a Writer’s Diary of the 1870s’ (Vologda: Rodniki, 2025. 156 p.)..... 252

Summary 257

Our authors 273

СТАТЬИ

ОРФИЧЕСКИЙ ЛАБИРИНТ В. СОСНОРЫ: ДВА «ЛЕТНИХ САДА» И ПОЭТИКА СМЕЩЕНИЯ КОНФИГУРАЦИЙ

А.В. Марков, О.А. Штайн

Ключевые слова: Виктор Соснора, поэтика смещения конфигураций, Летний сад, экфрасис, петербургский текст, историософия, анимация статуи, театральность, русская поэзия XX века, мифопоэтика

Keywords: Viktor Sosnora, poetics of configurational shifts, Summer Garden, ekphrasis, Petersburg text, historiosophy, statue animation, theatricality, Russian 20th century poetry, mythopoetics

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-01](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-01)

Введение

В панораме русской поэзии второй половины XX в. фигура Виктора Сосноры являет собой уникальный феномен «сознательно-го архаиста», чье творчество развернуто в сторону первооснов языка и мифологического мышления трагического трикстера [Кукулин, 2019]. Внеся свой голос в ансамбль шестидесятников, Соснора радикально дистанцировался как от социалистического реализма, так и от гладкописи тихой лирики, избрав путь глубинной культурной археологии, требующей обновления лироэпического начала [Зейферт, 2023]. Его место — это не периферия, но своего рода метафизический центр, где происходит напряженный диалог с русским символизмом и немецким романтизмом, где переосмысливаются пласты фольклора и средневековой эпики. Соснора не продолжатель традиции в линейном смысле, но ее воскреситель и интерпретатор, вскрывающий в архаических пластах языка энергию для нового поэтического высказывания, что сближает его с такими фигурами, как Велимир Хлебников и Николай Заболоцкий раннего периода, но с отчетливым экзистенциальным и интеллектуальным надломом, фатально противопоставляющим его им [Ковалева, Лоцилов, 2021].

Миссия поэта в художественной вселенной Сосноры лишена дидактизма и общественного служения; она приближается к роли шамана или орфического жреца, чья задача — не отражать действительность, а проникать в сокрытые онтологические пласты. Поэт для Сосноры — «голый нерв» истории и культуры, медиум, через которого говорят мифы, архетипы и сам язык. Эта миссия сопряжена с трагическим знанием: поэт обречен на одиночество и непонимание, поскольку его речь обращена не к сиюминутному, а к вечному. В его интерпретации фигура поэта-пророка лишена пафоса, она скорее истерзана и маргинальна, что находит воплощение в образах юродивых, рыцарей-неудачников и мифологических изгоев, населяющих его тексты. Творчество становится актом жертвенного приобщения к хаосу и порядку одновременно, где слово служит в одно и то же время и инструментом, и целью.

Центральной концепцией поэтики Сосноры является его уникальное понимание культуры как единого мифопоэтического пространства, лишённого хронологических границ. В его мире древнерусский воин, персонаж немецкой романтической баллады, античный герой и современный интеллигент существуют в одном синхронизированном культурном поле. Культура для него — живой организм, вечно длящийся «сон», в который можно погрузиться через слово, что ведёт и к индивидуализации городских и парковых ландшафтов [Болнова, 2022], превращающихся в смещения конфигураций предшествующего опыта. Эта концепция позволяет ему осуществлять свободные трансисторические склейки, создавая коллаж из цитат, реминисценций и аллюзий, где «Слово о полку Игореве» встречается с поэтикой сюрреализма. Подобный подход не является стилизацией; это метод оживления архетипа, демонстрация того, что фундаментальные человеческие ситуации — любовь, смерть, битва, страх — неизменны в своих основах, сколь бы ни менялся их культурный костюм.

Неотъемлемым инструментом для реализации этой концепции становится у Сосноры игра — не как легкомысленное развлечение, но как фундаментальный онтологический и лингвистический принцип. Его игра — это игра смыслами, языковыми регистрами, историческими масками. Он виртуозно деформирует синтаксис, сталкивает высокий штиль с просторечием, обнажая условность любой речевой нормы. Эта игровая поэтика восходит к карнавальным традициям, описанной Бахтиным [Бахтин, 2008; 2010], но у Сосноры она приобретает интеллектуальную и почти трагическую остроту. Играя, поэт не уничтожает серьёзность, но обнажает ее механизмы, демонстрируя, что любой высокий смысл рождается в диалоге, в столкновении противополож-

ностей, в разрушении как условия созидания. Его тексты — это перформанс, в котором язык постоянно рефлексивирует над самим собой.

Материалы и методы

Образ сада в поэзии Сосноры раскрыт в статье [Шишхова, Анкудинов, 2023] на примере стихотворения «Красный сад», понятого как символ творчества, гибнущего от невостремленности. В отличие от блоковского «Соловиного сада», который выступает соблазном извне, сад у Сосноры — это внутреннее, неотъемлемое пространство «Я», которое никто не видит и не ценит, что приводит к его метафорической смерти от равнодушия внешнего мира. Авторы показывают, что фоносемантика красного цвета у Сосноры выражает не динамику страсти (как у Блока), а статичное, яростное самоутверждение. Этот ровный, насыщенный красный цвет («бубновые бабочки», «божии коровки-капли крови») становится эмблемой самодостаточного, но одинокого творческого мира, отстаивающего свое право на существование. Исследование выявляет инверсию романтического конфликта: если у Блока драма разворачивается между «Я» героя и внешним ему садом-искушением, то у Сосноры конфликт перенесен внутрь авторского «Я», которое одновременно является и творцом «сада», и его единственным обитателем, и его разрушителем из-за невозможности выйти вовне. В нашем исследовании мы уточняем, как конкретный памятник Санкт-Петербурга, наполненный статуями, приводит к *смещению* этих конфигураций. Приводим полностью тексты стихотворений:

Летний сад

(Сон экскурсовода)¹

Зима приготовилась к старту.
Земля приготовилась к стуже.
И круг посетителей статуй
все уже, и уже, и уже.

Слоняюсь — последний из крупных
слонов —
лицезрителей статуй.
А статуи ходят по саду

¹ В републикациях стихотворения подзаголовков, явно данный по настоянию редактора по цензурным соображениям, чтобы не было «мистики», снимался.

по кругу,
по кругу,
по кругу.

За ними хожу, как умею.

И чувствую вдруг —
каменею.

Еще разгрызаю окурки,
но рот костенеет кощеем,
картавит едва:

— Эй, фигуры!

А ну, прекращайте хождение
немедленным образом!

Мне ли

не знать вашу каменность, косность.

И все-таки я — каменею.

А статуи —

ходят и ходят.

(Виктор Сонсора. 1965. С. 85).

Летний Сад днём

Снег, как павлин в саду — цветной, с хвостом,
с фонтанчиком и женскими глазами.

Рябиною синееет красный холм

Михайловский, — то замок с крышей гильзы!

Деревья-девушки по две в окнах,
душистых лип сосульки слёз — годами.

На всех ветвях сидят, как на веках,

толстая, голубицы с голубьями.

Их мрачен рот, они в саду как чернь,

лакеи злые, возрастом геронты,

свидетели с виденьями... Но речь

Истории — им выдвигает губы!

Михайловский готический коралл!

Здесь Стивенсон вскричал бы вслух: «Пиастры!»

Мальтийский шар, Лопухиной колер...

А снег идёт в саду, простой и пёстрый.

Нет статуй. Лишь Иван Крылов, статист,
зверолюбив и в позе ревизора,
а в остальном снег свеж и золотист,
и скоро он стемнеет за решёткой.
Зажжётся рядом невских волн узор,
как радуг ряд! Голов орлиных злато
уж оживёт! И статуй струнный хор
руками нарисует свод заката,
и ход светил, и как они зажглись,
и пасмурный, вечерний рог горений!
Нет никого... И снег из-за кулис,
и снег идёт, не гаснет, дивный гений!
(Виктор Сонсора. 1989. С. 80).

Гипотеза исследования состоит в том, что особенности экфрасиса у Сосноры коренным образом отличаются от классической традиции, представляя собой то, что мы называем авторским термином *поэтика смещения конфигураций*, считая его ключом ко всей поэтике Сосноры в ее субъект-объектной и образной организации. Если традиционный экфрасис предполагает словесное описание статичного произведения искусства, то у Сосноры этот прием динамизируется и инвертируется. Его стихотворения о Летнем саде сразу выходят за грань описания статуй, фиксируя процесс взаимодействия с ними, где субъект и объект взгляда меняются местами. Статуи «ходят по саду», перед тем как их спрячут в чехлы, а зритель, лирический герой, против своей воли «каменеет», становясь частью художественного пространства. Экфрасис у Сосноры — это акт не созерцания, а вовлечения, граничащего с одержимостью, где искусство перестает быть объектом и становится активной, почти враждебной силой, подчиняющей себе реальность.

В соотношении природы и культуры поэт создает сложный симбиоз, где эти две стихии не противопоставлены, а взаимопроникают. В его Летнем саду природа не является нейтральным фоном для произведений искусства; она сама становится демиургом, творящим свои собственные художественные формы. Снег уподобляется павлину, деревья — девушкам, а сосульки — слезам. Культура же, в лице статуй, оживает, начиная вести себя подобно природной стихии — бесконечно циркулируя по саду. Это стирание граней подчеркивает мифологическое, дологическое восприятие пространства, где культурный миф и природное начало сплавлены в неразрывное целое.

Результаты и обсуждение

Два стихотворения Виктора Сосноры о Летнем саде — казалось бы, две зарисовки одного места в разное время суток и года. На самом деле, это разделенный многими годами диптих, в котором сталкиваются и взаимоотражаются ключевые мифы Петербурга [Разумовская, 2009]. Два стихотворения, «Летний сад» и «Летний Сад днём», становятся полем для диалога с традицией, исследования природы искусства и судьбы петровского замысла.

Так, классический экфрасис — словесное описание произведения изобразительного искусства. Соснора исходит из этой традиции, но сразу же ее переворачивает. В первом стихотворении лирический герой — *«последний из крупных слонов — / лицезрителей статуй»*. Он субъект взгляда, зритель. Однако очень быстро роли меняются. Статуи не просто стоят, они *«ходят по саду / по кругу»*. Это уже не объект для описания, а самостоятельная, активная сила. Экфрасис Сосноры — не описание статичной формы, но фиксация динамического процесса, почти одержимости. Герой пытается противостоять этому магическому действию, приказывая: *«А ну, прекращайте хождение... Мне ли / не знать вашу каменность, косность»*. Но тщетно. Его рациональное знание о материале статуй проигрывает их мифологической, оживающей сути. В итоге искусство не просто описывается, оно подчиняет себе зрителя, превращая его в часть своего мира: *«И все-таки я — камению»*.

Во втором стихотворении экфрасис становится тотальным. Описание выходит за пределы скульптуры, описывается весь сад как единое произведение, где реальность метафорически преобразуется: *«Снег, как павлин»*, *«Мальтийский шар, Лопухиной колер...»*. При этом самих статуй, кроме Крылова, нет. Это важнейший жест: экфрасис происходит в их отсутствие, они ушли в подполье реальности, растворились в ней, чтобы позже вернуться «струнным хором», который «руками нарисует свод заката». Искусство не просто оживает — оно становится самой структурой мироздания.

Мотив оживающей статуи восходит к «Каменному гостю» Пушкина, где Командор — воплощение неумолимого рока, карающего закона. У Сосноры в его поэтике смещения конфигураций такой мотив кардинально трансформируется. Его статуи перестают быть вестниками суда, сразу делаясь участниками бессмысленного, почти inferнального хоровода. Их хождение «по кругу» лишено пушкинской целеустремленности; это символ цикличности, застоя, исторического коллапса. Рок

здесь не персонифицирован: он разлит в самом воздухе сада как всеобщее окаменение и наваждение.

Герой, пытаясь остановить этот круговорот, сам становится его жертвой. Его «*камению*» — это вовсе не наказание за дерзость, как у Дон Гуана, а, можно сказать, инфекция, переходящая от искусства к человеку. В мире Сосноры рок — не закон, а беспорядок; не суд, а распад личности перед лицом безостановочного движения истории-мифа.

Если в первом стихотворении эротизм подавлен, скован окаменением, то во втором он изливается щедро и естественно, становясь главным законом бытия Летнего сада. Соснора рисует не просто зимний пейзаж, когда статуи убраны в деревянные чехлы и их нет (хотя они есть — но *поэтика смещения конфигураций* требует играть закрыто-стью-как-отсутствием). Он пишет картину плодоносящей, почти биологически чувственной жизни, противостоящей официальному порядку. Снег, утрачивая свою стерильную зимнюю сущность, сравнивается с павлином — существом не только ярким, но и символизирующим в мифологии брачные игры, плодородие и звездное небо. Он «*цветной, с хвостом, / с фонтанчиком и женскими глазами*» — это описание-гибрид, где природное наделяется атрибутами живого, почти антропоморфного существа. Далее эротизм пронизывает все пространство: «*Деревья-девушки по две в окнах*» создают образ своеобразного непристойного заведения или гарема, где природа персонализирована и ждет зрителя. Кульминацией этого ряда становятся голуби, «*толстая, голубицы с голубями*». Их физиологичная, даже немного грубая плодovitость («*Их мрачен рот, они в саду как чернь*») — низовой (в смысле Бахтина [Бахтин, 2008, 2010]), телесный противовес утонченной, но отсутствующей невосковой скульптуре. Эротизм здесь — не галантная игра, а фундаментальная, почти примитивная сила роста и размножения, которая продолжается даже тогда, когда классическое искусство (статуи) покинуло сцену. Это жизнь, прорывающаяся сквозь любые, даже самые строгие, формы.

Второе стихотворение Сосноры — тотальный театр активизации зрителей и свидетелей, о котором говорит современное театроведение [Шмагова, 2016], где реальность существует как набор театральных декораций и реквизита в соответствии с современными концепциями театральной телесности [Салимова, 2021, 2023]. Поэт не просто употребляет метафоры, а создает законченную сценографию, где каждый элемент подчеркнуто условен и бутафорен. Ключевым становится восклицание: «*Здесь Стивенсон вскричал бы вслух: “Пиастры!”*». Это не просто красивая фраза. «Пиастры» — это монеты из романа «Остров со-

кровищ», символ не реального богатства, а сокровища как театрального реквизита, блестящей мишуры, обозначающей клад в детской приключенческой пьесе, реальной или мысленно разыгрываемой воображением. Это слово переводит весь пейзаж в плоскость условности: Михайловский замок перестает восприниматься как мрачный исторический памятник, он уже «готический коралл» — диковинная, искусно сделанная декорация. «Мальтийский шар» и «Лопухиной колер» (цвет) — уже не исторические артефакты или сложные понятия, а вынесенные на авансцену предметы, названия которых звучат как ремарки из инвентарной книги театрального художника.

Такая театральность достигает апогея в финале. Сад обрамлен «решиёткой», как сцена — порталом. Закат не наступает, а рисуется руками невидимого «струнного хора» статуй. И наконец, появляется главный герой и режиссер этого действия — снег, который идет «из-за кулис». Он — «дивный гений» этого спектакля, одновременно декоратор и суфлер. Объявляя снег «гением», Соснора утверждает, что высшая реальность сада — не в его каменной, соответствующей начальному замыслу Петра I сути, а в его вечной способности к преобразению, к игре, к тому, чтобы быть сценой для бесконечной пьесы, где история, природа и искусство выступают в роли актеров.

Историософия Виктора Сосноры, как явствует из анализа его стихотворений о Летнем саде, решительно порывает с линейной, позитивистской моделью истории. Для поэта история — не хронология событий, а фантазмагорический карнавал, где эпохи, мифы и тексты сталкиваются в одном временном пространстве, превращаясь в театр живающих смыслов. В первом стихотворении история предстает как бессмысленный хоровод статуй, в котором тонет лирический герой. Такой образ метафорически выражает идею исторического коллапса, истории, застывшей в вечном повторении одних и тех же жестов, лишенной векторного развития. Как отмечается в исследовании историософии этого поэта [Ащеулова, 2012, с. 50], Соснора в своей прозе стремился «поколебать уверенность читателя в обладании истиной» и представить альтернативный вариант исторического события. Именно это мы видим и в его лирике: Летний сад становится местом, где официальная, «парадная» история развенчивается, уступая место хаотичному, но живому потоку памяти и мифа.

Историософия Сосноры напрямую связана с особым мифом о Петербурге, который конструирует поэт. Если город Петра изначально задумывался как воплощение абсолютного порядка и рациональности, то Летний сад, его любимое детище, в изображении поэта становится

ся эпицентром всего иррационального, чувственного и руинного. Это противопоставление официальной столичности и потаенной чувственности сада раскрывается через его эротизированный образ во втором стихотворении: *деревья-девушки, голубицы с голубями*. Сад — это «руинированный миф» не в физическом, а в семантическом смысле, о котором писал Андреас Шёнле: пространство, где петровский проект рассыпается на яркие, не связанные логикой образы («Михайловский готический коралл!», «Пиастры!») [Шёнле, 2018]. Это место, где история не выстроена в парадный ряд, а существует как сон или видение, — что роднит поэтику Сосноры с его прозаическими опытами, где, по замечанию Ащеуловой, он «предлагает субъективную интерпретацию или альтернативный вариант исторического события» [Ащеулова, 2012, с. 51].

Таким образом, Летний сад у Сосноры — не просто парк, но модель истории и творчества. Сад как субъект поддерживает проект Петра I по созданию «нового мира», представляя не как застывший памятник, а как живой, постоянно преобразующийся организм, и *поэтика смещения конфигураций* становится поэтикой жизни. Однако поэт переосмысляет сакральный центр петровского замысла, видя в нем не торжество разума над хаосом, а, напротив, пространство, где этот самый хаос — творческий, чувственный, мифологический — берет верх, *исполняя целиком такую поэтику*. История здесь творится не указами императоров, а «дивным гением» снега, идущего «из-за кулис». Сквозь призму сада Соснора показывает простую вещь, что подлинная жизнь истории и культуры происходит в сфере вечно обновляющегося мифа, где оживают статуи, а слово, по его же прозаическому убеждению, хранит память и открывает вариативность исторических смыслов. *Поэтика смещения конфигураций* не противоречит этому лейтмотиву, но дополняет его динамикой, позволяющей эволюционировать общей поэтике самого Сосноры.

Андреас Шёнле в упомянутой книге о руинах показал, что руина в русской культуре — это не только разрушенное здание, но и символ тщеты больших замыслов, меланхолического созерцания упадка [Шёнле, 2018]. Летний сад Сосноры — идеальная руина в этом смысле. Это не физические обломки (хотя статуи на зиму укрывают), а руинированный миф. Парадокс в том, что сад, реально-символически лишившийся убранных на зиму своих главных украшений, статуй, не пустеет, а наполняется иной, призрачной жизнью. Он становится эпицентром не официальной столичности, а скрытой, потаенной чувственности Петербурга. «*Деревья-девушки*», «*душистых лип сосульки слёз*», «*голубицы с голубями*» — весь сад пронизан эротической, плодоносящей энергией,

противопоставленной мертвящему официозу имперского города. Это руины не камня, а смысла, которые, однако, порождают новую, сюрреалистическую красоту. Сад — это театр («*снег из-за кулис*»), где разыгрывается спектакль об исчезновении и памяти.

Итак, первый сад (ночной, начало зимы) — история как наваждение, как кошмарный сон, из которого нельзя проснуться. Бесконечный круг статуй — метафора исторического времени, потерявшего вектор, заикленного на самом себе. Это петровская чувственность в состоянии ступора. Второй сад (дневной, середина зимы) — это история как мистерия и театр. Здесь «*речь / Истории*» выдвигает губы безмолвным *свидетелям-голубям*. История обретает голос, но говорит она не фактами, а образами-видениями. Михайловский замок превращается в коралл и сокровище, вызывая ассоциации с «Островом сокровищ» Стивенсона. Прошлое — авантюрный пиратский клад, полный опасностей и чудес.

Выводы

Два «Летних сада» Сосны — два лика одного мифа. В первом царит трагедия окаменения, борьбы со всепоглощающим круговоротом прошлого. Во втором — праздник преображения, где сама материальность мира (снег) объявляется «дивным гением», творящим новую реальность из обломков старой. От пушкинского рока через руинированный ландшафт империи Сосна приходит к своей уникальной историософии, где история — одновременно и кошмар, и волшебный сон, а Летний сад является сценой для этой вечной, загадочной пьесы.

Важнейшей чертой поэтики Сосны является синкретизм чувственного восприятия, когда данные разных органов чувств намеренно смешиваются, создавая эффект синестезии. В его стихах зрительные образы (*снег, как павлин*) непосредственно наделяются тактильными и даже обонятельными качествами (*душистых лип сосульки слёз*). Этот прием служит инструментом преображения реальности: мир воспринимается не рационально, а целостно-чувственно, что позволяет увидеть за привычными формами их мифологическую, сверхреальную сущность. Чувственное впечатление становится не исходным пунктом, а конечной целью — способом прорыва к иному, более интенсивному уровню бытия.

Петербургский текст Сосны оказывается полемическим развитием классической традиции. Он наследует мотивам одушевления статуй и ощущения надвигающейся катастрофы, идущего от Пушкина, но лишает их векторности и трагического пафоса. Его Петербург —

уже не город строгой имперской упорядоченности, но пространство тотальной театральности и сновидческих галлюцинаций. Летний сад становится эпицентром не официальной, а потаенной, руинной жизни города, где история рассыпается на яркие, алогичные образы-видения («готический коралл», «пиастры»), а подлинным «дивным гением» места оказывается не человек-творец, а безличная стихия снега.

Наконец, ключевой фигурой в этом художественном универсуме становится образ поэта. У Сосноры он предстает не просто лирическим героем, а фигурой, одновременно погруженной в культуру и способной к ее рефлексивному анализу. Он — *«последний из крупных слонов — лицезрителей статуй»*, носитель четкой, как шахматная игра, культурной памяти, который пытается рационально противостоять мифологическому хаосу (*«Мне ли не знать вашу каменность, косность»*). Однако его знание оказывается бессильным перед стихийной мощью оживающих архетипов. Таким образом, поэт у Сосноры — это трагический медиатор (трикстер, по Кукулину) между миром культурных кодов и до-логической, мифологической стихией, который обречен на поражение, но именно в этом столкновении рождается новое, сюрреалистическое знание о культуре как о вечно живом и опасном организме.

Библиографический список

Ащеулова И.В. Исторические повести В. Сосноры: проблема понимания и интерпретации текстов истории // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. № 1 (17). С. 46–60.

Болнова Е.В. Образ города в поэзии В. Сосноры // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2022. № 2. С. 64–78.

Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 4 (1): Франсуа Рабле в истории реализма (1940 г.). Материалы к книге о Рабле (1930–1950-е гг.). Комментарии и приложения. М.: Языки славянской культуры, 2008. 1120 с.

Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 4 (2): Творчество Франсуа — Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса (1965). Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) (1940, 1970). Комментарии и приложение. М.: Языки славянской культуры, 2010. 752 с.

Зейферт Е.И. Автобиографический миф Виктора Сосноры: к постановке проблемы // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. № 13 (881). С. 123–130.

Ковалева Т.И., Лоцилов И.Е. Владимир Маяковский как «запевший Илья Муромец»: «Карачарово» Виктора Сосноры // Филологический класс. 2022. Т. 27. № 4. С. 9–21.

Кукулин И. «Туда, где нет Я...»: Виктор Соснора и эволюция русской поэзии второй половины XX века // Новое литературное обозрение. 2019. № 6. С. 222–236.

Разумовская А.Г. Летний сад в поэтической традиции XX века: диалог пространства и слова // Русская литература. 2009. № 4. С. 166–182.

Салимова Л.Ф. Тело в истории западноевропейского и отечественного театра: культурная изменчивость стыда // Артикульт. 2021. № 1 (41). С. 19–31.

Салимова Л.Ф. Интерпретация механизмов жизнетворчества в отечественном театре XXI в. // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2023. № 3. С. 147–163.

Шёнле А. Архитектура забвения: Руины и историческое сознание в современной России. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 376 с.

Шишхова Н.М., Анкудинов К.Н. Контексты семантики и фоносемантики: сады, цветы и цвет в творчестве Александра Блока и Виктора Сосноры // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2023. № 1 (312). С. 46–57.

Шматова Г.А. Активизация зрителя в современном театре: семиотический и перформативный аспекты // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2016. № 2 (11). С. 106–119.

Список источников

Соснора В. Триптих. Л.: Лениздат, 1965.

Соснора В. Возвращение к морю. Л.: Советский писатель, 1989.

References

Ashcheulova I.V. Historical novels by V. Sosnora: the problem of understanding and interpretation of history texts. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya* = Tomsk State University Journal of Philology, 2012, no. 1 (17), pp. 46–60. (In Russian).

Bakhtin M.M. Collected works, vol. 4 (1): François Rabelais in the history of realism (1940). Materials for the book about Rabelais (1930–1950s). Comments and appendices, Moscow, 2008. 1120 p. (In Russian).

Bakhtin M.M. Collected works. Vol. 4 (2): François Rabelais and His World (1965). Rabelais and Gogol (The art of the word and the folk culture of laughter) (1940, 1970). Comments and appendix, Moscow, 2010. 752 c. (In Russian).

Bolnova E.V. The image of the city in the poetry of V. Sosnora. *Palimpsest. Literaturovedcheskii zhurnal* = Palimpsest. Literary Journal, 2022, no. 2, pp. 64–78. (In Russian).

Kovaleva T.I., Loshchilov I.E. Vladimir Mayakovsky as the “singing Ilya Muromets”: “Karacharovo” by Victor Sosnora. *Filologicheskii klass* = Philological Class, 2022, vol. 27, no. 4, pp. 9–21. (In Russian).

Kukulin I. „There, where there is no Self...“: Victor Sosnora and the evolution of Russian poetry in the second half of the 20th century. *Novoe literaturnoe obozrenie* = New Literary Review, 2019, no. 6, pp. 222–236. (In Russian).

Razumovskaya A.G. The Summer Garden in the poetic tradition of the 20th century: the dialogue of space and word. *Russkaia literatura* = Russian Literature, 2009, no. 4, pp. 166–182. (In Russian).

Salimova L.F. The body in the history of Western European and Russian theater: cultural variability of shame. *Artikul't* = Articult, 2021, no. 1 (41), pp. 19–31. (In Russian).

Salimova L.F. Interpretation of the mechanisms of life-creation in the Russian theater of the XXI century. *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* = Bulletin of the Russian State University for the Humanities. “Philosophy. Sociology. Art Studies”, 2023, no. 3, pp. 147–163. (In Russian).

Shchönle A. Architecture of Oblivion. *Ruiiny i istoricheskoe soznanie v modernoi Rossii* = Ruins and Historical Consciousness in Modern Russia, Moscow, 2018, 376 p. (In Russian).

Shishkhova N.M., Ankudinov K.N. Contexts of semantics and phonosemantics: gardens, flowers and color in the works of Alexander Blok and Victor Sosnora. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta*. = Bulletin of the Adyghe State University, 2023, no. 1 (312), pp. 46–57. (In Russian).

Shmatova G.A. Activation of the viewer in contemporary theater: semiotic and performative aspects. *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* = Bulletin of the Russian State University for the Humanities, 2016, no. 2 (11), pp. 106–119. (In Russian).

Seifert E.I. Autobiographical myth of Victor Sosnora: to the problem statement. *Vestnik moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* = Moscow State Linguistic University Bulletin, 2023, no. 13 (881), pp. 123–130. (In Russian).

List of Sources

Sosnora V. Triptych, Leningrad, 1965. (In Russian.)

Sosnora V. Return to the Sea, Leningrad, 1989. (In Russian.)

БЕГСТВО ОТ ДЕТСТВА: ЭСКАПИЗМ В МИНИАТЮРНОМ ТОПОСЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

Е.А. Московкина

Ключевые слова: бегство, инициация, утопия, антиутопия, миниатюра, литературная (авторская) сказка

Keywords: escape, initiation, utopia, dystopia, miniature, literary (author's) tale

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-02](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-02)

Введение
Сказка — один из наиболее продуктивных фольклорных жанров, плавно перетекающих в литературную традицию. Невзирая на архаические корни авторской сказки (а во многом и благодаря им) на фоне жанрообразующей морфологии, известной степени сюжетного схематизма и тяготения к бинарной модели в системе персонажей, литературная сказка отнюдь не лишена психологизма, который проявляется в сложных поэтических формах репрезентации «внутреннего человека», демонстрации «душевной глубины» героя, акцентуации кризисного мироощущения в лабиринте взаимоотношений сказочного протагониста (с его личностными притязаниями) и социума (с его этическими, когнитивными, идеологическими вызовами и регулятивами).

По убеждению выдающегося сказочника и теоретика литературы XX в. Дж. Р. Р. Толкина, всякая сказка содержит в своей основе такие ценностные семемы (знаковые опоры, сущностные конфигурации), как *Фантазия*, *Исцеление*, *Бегство*, *Утешение* [Толкин, 2018, с. 188]¹.

Методы и материалы исследования

В целях изучения функции *Бегства* в литературной сказке на примере миниатюрного топоса, который представляется весьма распространенной моделью репрезентации эскапистского хронотопа, применяется семиотический разбор ключевых мотивов (онейризм, изменение пропорций, освоение / преодоление миниатюрного пространства,

¹ Для удобства категоризации здесь и далее лексема *Бегство* в понятийном значении как функция волшебной сказки приводится курсивом в орфографии Толкина — с прописной буквы [Толкин, 2018, с. 188].

жертва, инициация). «Царство малюток» как метатекст и миниатюрный герой как особый тип протагониста рассматриваются на уровне «текста в тексте» [Лотман, 2002, с. 58–78] в качестве дополнительного семиотического кода: «Культура и ее „смыслы“ как способ картирования мира» порождает текст как результат «„культурной“ переработки („перекодировки“»)» [Топоров, 1995, с. 429]), углубляющего содержательный план произведений. Онтологическая неразрывность сказки с мифологическим мышлением — очевидная причина обращения к мифопоэтическому инструментарию (архетип, символ, метасюжет, функция) в ходе сопоставления и анализа произведений, объединенных по принципу сходства образной системы и хронотопа (в авторской сказке во многом органичны и «архаические» мотивы, выявленные в концепции А. Н. Веселовского [Веселовский, 1989], и морфологические функции, описанные в сравнительно-типологической методологии В. Я. Проппа [Пропп, 2022]). Характерность (авторская сказка в этом новом витке развития, примыкая к более сложным эпическим жанрам (повесть, роман), призвана, говоря словами О. М. Фрейденберг, «облагораживать сюжет и поступки героев психологическим анализом» [Фрейденберг, 1997, с. 297], что невозможно без построения «психологического плана», применения «психологических категорий», восходящих к «психологии мифа» и бессознательным «психическим приматам» [Фрейденберг, 1997, с. 21]), ставшая принципиальным отличием литературной сказки от фольклорной (где герой представлен в обобщенно-схематизированном портрете), и, в особенности, сложная адресация сказки (ребенку или взрослому) объясняет необходимость психопоэтической интерпретации ряда приемов, воссоздающих миниатюризирующий топос (в этой парадигме уместны «детерминированность „поэтического“ со стороны „психофизиологического“») [Топоров, 1995, с. 428], обязательность ориентации на «*психическую реальность повествования*» [Ранк, 1998, с. 209], обращение к топофилической феноменологии, в «диалектике внешнего и внутреннего» способствующей «психологическому освещению» литературных образов [Башляр, 2022, с. 195]).

В качестве материала исследования привлекаются тексты в жанрах литературной сказки и фэнтези в основном XIX–XXI вв., однако соотношение необходимости прояснения специфики развития этих жанров в ходе литературного процесса упоминаются также и некоторые произведения более ранних периодов.

Результаты исследования

Бегство (эскапизм²) в сказочной проекции — способ воссоздания недостижимого идеала. Эта функция репрезентативна в жанрах утопии либо (как развенчание мнимого идеала) для антиутопии.

Прямым указанием на утопический метасюжет является хронотоп: действие сказки, как правило, происходит в 'месте, которого нет' — Лилипутия (Дж. Свифт. Путешествия Гулливера. 1726), Кукольное царство (Э. Т. А. Гофман. Щелкунчик. 1816), Край Пустоты (Ч. Кингсли. Дети воды. 1863), Страна Игрушек (К. Коллоди. Пиноккио. 1881), Эльфландия (Л. Кэрролл. Сильвия и Бруно. 1889), Нигдешний остров (Д. М. Барри. Питер Пэн и Венди. 1911), Зачарованное Место (Заповедный / Волшебный Лес) (А. А. Милн. Винни Пух. 1926), Страна Дураков (А. Толстой. Золотой ключик, или Приключения Буратино. 1936), Средиземье (Дж. Р. Толкин. Хоббит. 1937), Муми-дол (Т. Янссон. Муми-серия. 1938-1970), Солнечный город (Н. Носов. Незнайка в Солнечном городе. 1958), Малая Земля (под лунной оболочкой), Дурацкий остров (Н. Носов. Незнайка на Луне. 1966)³ и т. п. Макс Пихельштейнер в сказке «Мальчик из спичечной коробки» Э. Кёстнера заявляет о своей уникальности, отказывая «*стране лилипутов*» в праве на существование: «*такой страны на самом деле нет!*» (Э. Кёстнер. Мальчик из спичечной коробки. 2019. С. 42).

Разрыв между реальностью и утопическим пространством нередко маркируется его онирической вненаходимостью: «*Маленькие зеленые*» Острова-Пушинки в сказках Ц. Топелиуса являются спящему: «... каждое утро, когда кричит петух, они во всем своем великолепии погружаются в пучину морскую, а вечером, когда тени становятся длинными и на небе начинают сиять звездочки, острова вновь встают из таинственной глубины, свежие и прекрасные» (Ц. Топелиус. 2023. С. 40); визит в Городок в табакерке из сказки В. Ф. Одоевского завершается пробуждением Миши; Оле Лукойле сопровождает своих подопечных в страну грез в сказках Г. Х. Андерсена; преобразование в дитя воды с последующим перемещением в подводную стихию, а затем на волшеб-

² Эскапизм (англ. escape — убежать, спастись) — это избегание неприятного, травмирующего, опасного; уход в мир иллюзий, инобытие, инореальность, иномирие. Функции эскапизма — компенсаторная, адаптационная, протестная, релаксационная.

³ Этот фантастический топос, существенно видоизмененный А. Толстым в «Золотом ключике», довольно прямо списан Носовым у К. Коллоди: в «Незнайке на Луне», как и в «Пиноккио», «бродяжки» и бездельники завлекаются в царство удовольствий и развлечений, а затем превращаются в осликов.

ный остров происходит с Томом во время сна в «Детях воды» Кингсли; в «Питере Пэне» Дж. Барри Нигдешний остров оживает «за те две минуты, пока ты не заснул ... Вот потому-то в детской всегда горят ночники» (С. 117). И хотя для Толкина мотив сна в литературной сказке — довольно грубый прием примитивной «машинерии», простительный лишь для той истории, которая «настолько хороша, что на рамку закроешь глаза», или вышла «удачной и забавной именно как видение-сон»⁴ [Толкин, 2028, с. 161], эстетическое значение гипнотического⁵ контура в эскапистском хронотопе (как и в эволюции литературной сказки) сложно переоценить.

Концепция *Бегства* в литературной сказке довольно регулярно реализуется посредством игры с пропорциями: противопоставление большого и маленького, изображение лилипутского мира в качестве оппозиции грубой действительности — общее место в сказках. Это оптимальный способ демонстрации «эмоции формы»⁶. По мысли Г. Башляра, сказочным «миниатюрам соответствует некая психологическая реальность» [Башляр, 2022, с. 210]. «Литературная миниатюра, — утверждает философ, — то есть совокупность литературных образов, комментирующих инверсии в изображении размеров, — активизирует глубоко скрытые ценности» [Там же, с. 213]; «... расстояние сжимает и концентрирует в виде миниатюры тот край, где мы хотели бы жить» [Там же, с. 238].

⁴ «Такова „Алиса“ Льюиса Кэрролла — в обрамлении сна и переходами от сна к реальности» [Толкин, 2028, с. 161].

⁵ Прямая адресация к покоям Гипноса — не редкость для литературной сказки. В «Удивительном волшебнике из страны Оз» Баума образ макового поля (непреодолимого препятствия на пути в Изумрудный город) отсылает к «Метаморфозам» Овидия. Маковое поле простирается здесь перед входом в обитель «царя сновидений»: «Возле дверей у пещеры цветут в изобилии маки» (Овидий. 2018. XI. 505). В сказке Топелиуса «Острова-Пушинки» ученик Нукку Матти (этот персонаж Топелиуса — христианизированная версия Гипноса: «...когда милостивый Господь заглянул в первозданный рай, он послал туда доброго ангела, чтобы тот в темноте ночной смежал очи наших прародителей. А когда впоследствии Господь узрел, как много на земле испытаний и скорби, послал того же доброго ангела, чтобы люди могли обрести покой и утешение. И этим ангелом был Нукку Матти, старший брат Смерти» (Ц. Топелиус. 2023. С. 42), запирает сновидения в «маковых коробочках» (Там же, с. 46).

⁶ «... Поскольку форма присуща всякому решительно художественному произведению, будь то лирическое или образное, особая эмоция формы есть необходимое условие художественного выражения...» [Выготский, 1987, с. 37], — утверждает Л. С. Выготский.

Сильвия и Бруно в одноименной сказке Л. Кэрролла ведут параллельные жизни — в викторианской Англии (в образе обычных детей) и в стране Чужестрании (а также Сказколандии и ее провинции Эльфландии). В сказочном измерении героини принимают обличье фей, которое подчеркивает их нравственный выбор, объявленный автором в предисловии: *«не жить и не находиться там, где мы не решились бы умереть»* (Л. Кэрролл. 2021. С. 13). Созерцание фей, переход на их сторону открывает рассказчику, как и читателям, тонкости душевной экзальтации, мистического транса: наблюдать за феями, полагает героиня-резонер, можно лишь при определенных условиях: *«день должен быть жарким (это очень важно!), а вы должны пребывать в полудремотном состоянии — но совсем чуть-чуть; глаза должны быть открыты. Кроме того, вы должны пребывать в „феерическом” расположении духа (шотландцы называют это трепетом)»* (Там же, с. 101).

В «Винни-Пухе» Милна развивается тема детского Эдема. По мысли А. Гениса, Кристофер Робин — второй Гулливер — нужен Милну преимущественно для масштаба, своей нейтральностью он призван усилить характерность кукол [Генис, 2024, с. 234]. Статическая миниатюрность кукол в некотором роде условие их совершенства: «Довольный собой, круглый и завершенный, как Обломов, Винни-Пух не хочет меняться — стать смелей, умней или, не дай бог, вырасти. Остановив часы на без пяти одиннадцать, он готов застыть в сладком времени второго завтрака» [Там же, с. 234]⁷. По мысли Башляра, «„миниатюры”, созданные воображением, должны отсылать нас к воспоминаниям детства, к возне с игрушками, к реальности игрушки» [Башляр, 2022, с. 211].

Пожалуй, самая уютная «карликовая» утопия — муми-эпопея Туве Янссон: *«Жили они в прекрасной долине, заросшей высокими зелёными деревьями и населённой всевозможной счастливой мелюзгой»* (Т. Янссон. Когда прилетит комета. 2024. С. 51). Особенно гармоничен Муми-дол после пробуждения его маленького народца от зимней спячки. Замечательна сцена, где Муми-тролль и его закадычный друг Снусмумрик наслаждаются первыми лучами солнца, сидя на перилах речного моста и припоминая все, что произошло с ними до этой весны: *«Сколько раз они сплавлялись по этой реке в погоне за удивительными при-*

⁷ Идея остановки времени тоже отчасти связана с эскапизмом: ср. *«на часах все шесть да шесть...»* (Л. Кэрролл. 2007. С. 91) во время «безумного чаепития» в «Алисе в стране чудес»; часы на башне в кукольном театре в «Золотом ключике» А. Толстого также показывают шесть, тот же час прекращает движение времени и в сказке А. Линдгрена «Веселая кукушка» (1949).

ключениями и в каждом путешествии находили новых друзей, которых приводили с собой в Муми-дом. Муми-папа и Муми-мама невозмутимо принимали всех — просто ставили новые кровати и сколачивали обеденный стол побольше. Со временем Муми-дом превратился в веселый суматошный муравейник, где каждый делал то, что ему нравится, не особо тревожась о завтрашнем дне» (Т. Янссон. 2024. Шляпа волшебника. С. 178).

Муми-дол в его кажущейся хрупкости зиждется на нерушимом единстве индивидуализма и коллективизма. Каждый персонаж уникален и при этом согрет всеобщим приятием с оптимальной мерой внимания и участия. Полная свобода действий и предпочтений — странствующих меланхоликов (Снусмумрик), недоверчивых интровертов (Хемуль), угрюмых фаталистов (Ондатр), страстных фетишистов (Снифф), неутомимых перфекционистов (Снорк) и пр. — поддерживается нерушимым радушием Муми-дола.

Волшебные сказки в целом и райская благодать «царства малюток» в частности «содержат в себе немало примеров и вариантов ... эскапистского духа ... стремления к бегству» [Толкин, 2018, с. 207], — резюмирует Толкин. Среди прочего исследователь акцентирует «... самое древнее и глубокое, ... Высокое Бегство», наиболее органичное сказке, «Бегство от Смерти» [Там же].

Изнанку иллюзорного мира, расплзающиеся швы ладно скроенного детского рая, узкого для критического сознания, предъявляет сказочная антиутопия.

Иллюзией оказывается Изумрудный город (Л. Ф. Баум. Удивительный волшебник из страны Оз. 1900): карлики, носящие зеленые очки, не сомневаются, что живут в городе, построенном из изумрудов.

Страна Наготове, раскинувшаяся «у подножия горы Безделья, поросшей Ерундой» (Ч. Кингсли. Дети воды. 2024. С. 416), — пристанище Левинцев, постепенно деградирующих до обезьян; Томтодди — остров людей, лишившихся тел из-за умственных перегрузок, юдоль запретов и наказаний, кошмар забвения и вытекающих мозгов (Там же, с. 435-436).

Страна Дураков (А. Толстой. Золотой ключик, или Приключения Буратино. 2002) изображается в памфлетном ключе: «Описание Страны Дураков строится по канону советских карикатур на контрасты „мира капитализма“: здесь зевают от голода тощие собаки в отрешках, мучаются тощие коровы, шатаются от истощения куры — и „стоят навтыжку свирепые бульдоги“, охраняющие покой „сытых котов в золотых очках, под руку с кошками в чепчиках“. Власти ... Страны (Города) Дура-

ков ... неизменно защищают „богатеньких и почтененьких” и обижают бедных и слабых...», — отмечает М. Липовецкий [Липовецкий, 2003].

Давилон, Грабенберг, Брехенвиль, Сан-Комарик — Лунные города, рельефно показывающие «звериный оскал капитализма», в сказке Н. Носова («Незнайка на Луне». 1964–1965). Любопытна в этом отношении трансформация «карликового» модуса в трилогии о Незнайке: здесь намечается движение от утопии к антиутопии. «Незнайка в Солнечном городе» (1953–1954), где Носов, как справедливо утверждает Б. Хеллман, «открыто ссылается на классическую утопию Томмазо Кампанеллы „Город Солнца” (1637)» — безусловная утопия. «В книге „Незнайка на Луне” Луна ... являет собой антиутопию — полную противоположность Солнечному городу» [Хеллман, 2016, с. 492]. В мире «карикатурных лунных коротышек с говорящими именами вроде Скуперфильда, Гадкинза и Жулио» «властвуют деньги и насилие» [Там же]. При этом жанровые границы в пределах сказки, научной фантастики и пародии во всех повестях не бесспорны. Вторжение реальности в сказку, по наблюдению Е. Брандиса, «может превратить ее в аллгорию действительных событий, особенно политических» [Брандис, 1980, с. 252] (ср. «Чи-поллино» Д. Родари, 1951).

Произведения первой группы (модель миниатюрного идеального социума) более активно включаются в «эксперимент по топофилии» [Башляр, 2022, с. 210]. В пространстве, освоенном и окультуренном маленьким народцем, ребенку тесно, но чрезвычайно комфортно. «Инверсия перспективы» — вход в потаенный локус — проекция сакрального знания, имманентного опыта: в сжатом до горошины миреке, принимая «нежное тепло замкнутых пространств» [Там же, с. 217], ребенок постигает «внутреннюю красоту» [Там же, с. 210]. Необычайной емкостью обладают, например, миниатюрная карета и дворец Феи Хлебных Крошек в сказке Нодье «Бобовый дар» (1833) или драгоценное яйцо, из которого появилась на свет принцесса Скорлупка в сказке Любер «Принцесса Скорлупка и принц Леденец» (1745). В психоаналитической проекции это «возвращенное видение» — своего рода регрессия, тоска по материнскому лону, что не отменяет поэтичности и непреложного обаяния миниатюры.

«Царство малюток» — мир покоя и безопасности: все происходящее в нем лишено фатализма, одновременно сокрыто от посторонних вторжений и открыто в дожизненную бесконечность. Ребенок уберегается в этом локусе от маятниковой неоднозначности, стихийной непредсказуемости, а главное — оглушительной «огромности» громоподобной реальности. Говоря о литературном (сказочном) «царстве наивности»

[Башляр, 2022, с. 219], важно отметить его терапевтический эффект: «Миниатюра, если я искренне вживаюсь в нее, — рассуждает Башляр, — отгораживает меня от внешнего мира, она помогает мне бороться с распадом внешней среды. Миниатюра — опыт, который помогает метафизике обрести первозданную свежесть; она позволяет выстраивать мир почти без риска. ... Миниатюра успокаивает, но при этом никогда не усыпляет. Когда мы внутри нее, воображение бодрствует и блаженствует» [Там же, с. 225]⁸.

Метафора вовлечения ребенка в интимное пространство концентрированной вселенной найдена Барри в сказке «Питер Пэн в Кинсентонском саду» (1903). Феи строят домик⁹ вокруг уснувшей в Запретный Час (время закрытия ворот сада) девочки: так она оказывается приобщенной к сказочному миру, на время обретает в волшебном лесу свой собственный адрес: «*Домик вышел как раз размером с Мейми и выглядел он очаровательно <...> Всю ночь изящный домик охранял Мейми от холода, о чем она и не подозревала*» (Дж. Барри. 2024. С. 94–95), после пробуждения малышки домик «*сжался до размеров катушки для ниток, но в нем не исчезла ни одна деталь*» (Там же, с. 97). В таком же микродмике оказывается в свое время кэрролловская Алиса (девочка наносит визит в миниатюрный «*чистенький домик*», на двери которого «*была прибита медная дощечка, начищенная до блеска, а на дощечке было написано „Б. КРОЛИК“*» (Л. Кэрролл. 2007. С. 58)) и Венди с компанией («Питер Пэн и Венди»). В сказках о фантастических крошках А. Линдгрена Бертиль, уменьшившись благодаря волшебному заклинанию, навещает домового Ниссе, которому успешно удалось «*снять комнату у крысы*» (А. Линдгрена. 2005. Крошка Нильс Карлссон. С. 758); Питер гостит в кукольном домике у куклы Мимми, где он загадочным способом «*смог поместиться*» (Там же), (А. Линдгрена. Нет разбойников

⁸ Пример такого блаженствующего воображения — видения юного героя в новелле В. Ларбо «Час наедине с Ликом» (1918). В заветный час, когда на свободу ребенка никто не претендует, — «*час ... переправы*» — в наэлектризованной тишине — такой, что «*слышно, как трещит мебель*», — «*среди мраморных прожилок камина*» мальчику является «*коронованный венцом благородный Лик*» — «*зачарованный принц*», увлекающий товарища «*по тропинке тысячи секретов*» за пределы «*Царства Деревьев*», «*теней и опасности*» (В. Ларбо. 2021. С. 62–65).

⁹ «О миниатюрных домиках, — по мнению Башляра, — можно сказать, что они — мнимые объекты, наделенные подлинной психологической объективностью» [Башляр, 2022, с. 210]. Так, домик под землей на Нигдешнем острове в «Питере Пэне» Дж. Барри, вероятно, корреспондирует к сфере бессознательного.

в лесу. 1952. С. 810). Дюймовочка (Г.Х. Андерсен. Дюймовочка. 1835) спит в ореховой скорлупке, Макс Пихельштайнер (Э. Кестнер. Мальчик из спичечной коробки. 2019) — в спичечной коробке.

Литературная миниатюра, как полагает Башляр, «активизирует глубоко скрытые ценности» [Башляр, 2022, с. 213], в миниатюре наиболее полно раскрываются творческие (креативные) способности, возможности воображения: «Моя власть над миром тем прочнее, чем лучше мне удастся миниатюризировать его» [Там же, с. 212]. Сказка, как и инверсированное детское мышление, — естественная среда обитания миниатюры, в которой «дабы понять, сколько большого может содержать в себе малое, надо вырваться за пределы логики» [Там же, с. 213].

Произведения второй группы (антиутопии) актуализируют потребность взросления. В них проявляются гулливеровская¹⁰ мудрость и снисходительность. Антиутопия — прорыв через странное, страшное, нелицеприятное (неприглядное / непроглядное / кромешное); прозрение взросления. Согласно наблюдениям В. Муравьева, в беспрецедентном травелоге Свифта эксперимент игры с «остроумием рассудка» как следствие «внутренней горечи» являет собой необходимый инициативный опыт, попытку разглядеть свет надежды «за хворостями большого младенца — мира» [Муравьев, 2020, с. 275].

При всей притягательности малюток сквозь обаяние миниатюрного мира, который остается метафорой детского эгоизма и эгоцентризма, всегда проступает тоска по взрослой взыскующей и рискующей интеллекции. Парадоксальность сказочного эскапизма состоит в изучении границ и поиске героем выхода из сомнамбулического комфорта. Отторжение уютного мира детской, самоизгнание из дремотного рая, осознание несовершенства «царства малюток» обнаруживает естественную потребность в вырастании, преодолении идеализма. *Бегство* — регистрация неотвратимости взросления. Миниатюрный (детский) «макет» мира рождается под влиянием страха уязвимости, следствием которого становится желание стать незаметным, затеряться в микрокосмосе.

¹⁰ В сказке Кингсли есть прямая отсылка к «Путешествиям Гулливера» Свифта: «*И вот Том попал на знаменитый остров, во времена великого путешественника капитана Гулливера он назывался остров Лапута, а старая фея назвала его по-новому*» (Ч. Кингсли. 2024. С. 434). В литературных сказках множество скрытых аллюзий к этому тексту. Например, план спасения Трусливого льва в «Волшебнике из страны Оз» Баума — обратная (анималистическая) версия, пожалуй, самой известной сцены из «Гулливера»: полчища мышей везут на тележке огромного Льва, как Гулливер-исполин тянет за собою «пучок» кораблей лилипутов.

Миниатюризация — движение «от». С инициативным перепрыгиванием во взрослый сегмент мироздания, преодолением детской беспомощности завершается движение «от» и начинается движение «к». Исход, изгнание — все, что корреспондирует с функцией отлучки в морфологии волшебной сказки В. Проппа, — определенно вариация *Бегства*.

Изгнание Алеши подземными жителями (существами явно хтонической природы) в сказке А. Погорельского («Черная курица, или Подземные жители». 1829) ведет к взрослению (= воскресению) мальчика. Сбежавший из пеленок Питер Пэн отвергнут взрослыми. Закрытое матерью Питера окно — кульминация сказки «Питер Пэн в Кенсингтонском саду» — «важный мифопоэтический символ» [Соколов, 1998, с. 250]¹¹. Вечный ребенок — Карлсон — выносит в окно (вон из детской) взрослеющего посредством этих отлучек Малыша (А. Линдгрэн. Трилогия о Малыше и Карлсоне (1955-1968)). Муми-тролль, впервые вышедший из спящего Муми-дома в зиму (=смерть), не может вернуться через дверь. Чтобы восстановить связь с Муми-семейством, ему придется разбить окно (Т. Янссон. Зима Муми-тролля. 2024). Признание несовершенства мира, допущение неизбежного и непоправимого — важный этап взросления. «Соломон прав, — морализирует Барри „устами“ мудрого ворона, — „В этом мире возможность дается только раз“, по крайней мере большинству из нас. Мы подлетаем к окну, но уже поздно: пробил Запретный Час. На окне железная решетка, и она не исчезнет вовек» (Дж. Барри. 2024. С. 67). «Все дети ... в конце концов становятся взрослыми» (Там же, с. 111), — так начинается сказка «Питер Пэн и Венди».

Размышляя об эволюции мифа, Е. М. Мелетинский подчеркивает: «...в позднем героическом мифе и особенно в сказке речь идет уже о своеобразном „творении“ и „космизации“ личности, чья биография корреспондирует с серией переходных обрядов, прежде всего с инициацией, превращающей ребенка через временную ритуальную смерть и мучительные испытания в полноценного члена племени» [Мелетинский, 1994, с. 14].

Триумфальное освобождение от приторных объятий бутона (пеленок, скорлупки, спичечного коробка, раковины) — это тоже *Бегство*.

¹¹ В семиотике мифов и ритуалов окно — обычно, портал в иной (тонкий) мир, граница между внешним и внутренним, опасным и безопасным, видимым и невидимым: «ср. в Библии: "... ибо смерть входит в наши окна", Иерем. 9, 21) ... Окно как нерегламентированный вход в дом (вместо двери), согласно мифопоэтической традиции, используется нечистой силой и смертью» [Соколов, 1998, с. 250].

В сказке Ч. Кингсли «Дети воды» мотив посвящения актуализируется довольно прямолинейно: «Фея не стала наказывать Тома ... она объяснила ему, что детство кончилось и ему пора идти по свету, чтобы становиться мужчиной. И что он должен пройти этот путь в одиночестве, самостоятельно, как все, кто рождается на свет» (Ч. Кингсли. 2024. С. 414); «Если бы ты не решился отправиться в путь по белу свету, как и подобает мужчине, — говорит Фея в другом эпизоде, — боюсь, ты кончил бы тем же, чем кончают все головастики, — сидел бы в пруду и квакал» (Там же, с. 422).

В заключительной книге «муми-эпопеи» Т. Янссон «В глубине ноября» (1970) интрига, в сущности, движется по траектории инициативного сдвига: все герои повести, включая Муми-троллей, отклоняются от «программы» (покидают насиженные места, меняют привычки, нарушают правила). Один из самых маленьких незаметных и робких членов муми-народца — хомса Килт — через обостренную потребность в защите (идеализация Муми-мамы) и неудовлетворенность этой потребности (разочарование в идеале: Муми-мамы не оказалось рядом в нужную минуту) переживает метаморфозу взросления: из жертвы просителя (отправляется в Муми-дом за участием и поддержкой) превращается в хранителя-повелителя (заботится о благополучии Муми-дома, торжественно встречает муми-семейство в качестве хозяина). Посвящение Килта проходит по всем правилам переходного обряда: муми-крошка удаляется «на пустырь» — территорию смерти, противопоставленную живости Муми-долины («Это был какой-то другой мир. Для него не было ни картинок, ни слов» (Т. Янссон. 2024. С. 539)), где ему открывается суровая, но утешительная (освобождающая) истина о несовершенстве мира настоящего и уязвимости настоящих тех, кого мы любим по-настоящему: «Теперь он снова мог ждать» (Там же, с. 540). Кульминация взросления (осознания могущества) Килта — эпизод, в котором малыш проявляет Зевсово величие — повелевает молниями: «Хомса Киль стоял у чердачного окошка и смотрел, как вспыхивают молнии над Муми-долиной, стоял гордый, зачарованный и даже немного испуганный. „Это моя собственная гроза, — подумал он. — Это я сам сделал. Я наконец-то научился рассказывать так, чтобы получалось заметно. ... Я тот, кто пускает громы и мечет молнии, я хомса, о котором никто не знает”» (Там же, с. 479).

Идеализация детства — привилегия реалистической прозы — чужда литературной сказке. Детство здесь часто напоминает затянувшуюся

болезнь. Тот же Килт разрывается между желанием вырасти и остаться самим собой. Это желание сублимируется в необычном психологическом опыте. Узнав из «научного» источника об эволюции редкого доисторического одноклеточного («*маленькая радиолярия*» «*из подцарства простейших*»), Хомса выращивает в своем воображении циклопически несуразное существо, а затем усилием воли возвращает его в прежние габариты. Пораженный нецелесообразностью *большого*, Хомса как будто осознает масштабность проблемы подростковой перестройки: «*Куда додумается пойти нуммулит — сердитый, большой и совсем непривычный к такому себе?*» (Т. Янссон. 2024. С. 518). Продолжительный кризис взросления, когда физически человек раскладывается, как телескопическая труба (ср. метаморфозы кэрролловской Алисы), но ментально застревает в поэтическом измерении — царстве «цветочных феечек и эльфиков с усиками» [Толкин, 2018, с. 154], — разрешается в металогике *Бегства*.

Посредством эстетики миниатюризации в формуле *Бегства* синхронизируется детское и взрослое: снисхождение взрослого к маленькому и, наоборот, восхождение маленького к большому. Взрослые не передают мир фантазии (близорукость взрослых, не умеющих разглядеть фей, — лишь кажущаяся), они отпускают его и поддерживают. Конечно, взрослые несколько «*растеряли свою возвышенность*» (В. Ларбо. Детские. 2021. С. 215), но многие из них в состоянии отразить «*слепящий отблеск радости*» [Толкин, 2018, с. 209], сберечь «*феерическое*» чувство (Л. Кэрролл. 2021. С. 104).

В этом отношении не менее психологична метафора Барри о происхождении фей: феи рождаются от первого смеха младенца («*пока на свете есть новорожденные, будут и маленькие феи*» (Дж. Барри. 2024. С. 291) — мир обречен на вымирание, если все дети останутся в Кенсингтонском саду, не повзрослеют и не женятся, чтобы позаботиться о новых детях). Вот почему большая часть сказок о чудесных коротышках адресована детям лишь отчасти: «*Ведь без осени не бывает весны*» (Т. Янссон. 2024. С. 300), как гласит один из утешительных постулатов Муми-дола. В таких историях неизменно проступает диалектика вольтеровского Микромегаса, когда значение большого и маленького оспаривается и деформируется.

Во многих хороших сказках есть прямая корреспонденция к взрослым (например, на первой странице рукописи «Приключений Буратино», переданной А. Толстым в издательство, стоял подзаголовок: «Но-

вый роман для взрослых и детей» [Петровский, 1986, с. 148]¹²). О «Волшебнике из страны Оз» Баума «Нью-Йорк таймс» писала: сказка «... выходит далеко за пределы обычной детской книги» (Баум, 2020, с. 7). Толкин уверяет, что сказка как жанр не имеет возрастных ограничений: ее незаслуженно «сослали в „детскую“ <...> Волшебные сказки, отправленные в такую ссылку, отрезанные от полноценного взрослого искусства, в конце концов погибнут» [Толкин, 2018, с. 178-179]; к сказкам вполне можно пристраститься, «уже выйдя из детской», поэтому «...волшебные сказки не следует ассоциировать именно с детьми» [Там же, с. 184-185]; «Книги, как и одежда, должны быть „на вырост“ — во всяком случае, книги должны росту способствовать» [Там же, с. 188].

Взрослый мир неуклонно внедряется в «эльфийскую вселенную» детства. В муми-эпопее Янссон Ондатр читает Шпенглера, в ненастную погоду, Муми-тролль и Снусмумрик *«режутя»* в покер, Муми-папа курит трубку, пишет мемуары, в которых умалчивает о *«разгульной жизни»* бурной молодости, и имеет «аккуратную» привычку класть хвост

¹² Приведенный М. С. Петровским обзор прототипов «Золотого ключика» и мистификаций относительно истории создания и адресации сказки (интертекстуальный, авто-текстуальный, пародийный и сатирический подтекст), культивируемых как автором, так и читателями, не оставляет сомнений во «вневозрастной» ценности произведения А. Толстого. В. Пешкова приводит цитату из письма Фаины Раневской подруге детства Эсфири Ицкович, написанного в ноябре 1936 г.: «Толстой-третий написал сказку „Золотой ключик“. Прочти её, он там ославил множество народу под видом сказочных героев. Я бы сама не догадалась, но мне объяснили в театре. Главный герой Буратино — это Горький, Мальвина — жена Блока Любовь Менделеева, а сам Блок выведен как Пьеро. В сказке есть злодей Карабас-Барабас, директор кукольного театра, так вот это — Мейерхольд» (В. Пешкова. 3 января 2024); среди прототипов «Золотого ключика» автором публикации названы также актер Михаил Чехов, поэты Николай Гумилев, Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус и др. Многочисленные домыслы вокруг системы персонажей сказки и их прототипов — результат и авторской провокации, следствие избранной Толстым тактики литературной игры, которая, маскируясь под марионеточную миниатюру, выступает как проекция писательского отношения к «декадентским изломам» — отношения «непримирения и насмешки» [Петровский, 1986, с. 159]. Говоря словами М. Ю. Лотмана, «Золотой ключик» как панхронный и поливалентный текст выделяется наличием «специфической имманентной структуры, что влечет за собой высокую значимость категории границы („начала“, „конца“, „рампы“, „рамы“, „пьедестала“, „кулис“ и т. п.)» [Лотман, 2002, с. 60]. Непосредственно кукольная миниатюра здесь — встроенная семиотическая платформа (субтекст), подразумевающая вторичную систему кодирования.

в карман халата. В «Незнайке на Луне» Носова на фоне общества малюток виртуозно укрупняются, казалось бы, не подходящие для «нежного» возраста проблемы коррупции, желтой прессы, рекламы, «клубной» жизни тайных обществ, монополизма, финансовых пирамид¹³, особенно убедительно доносится социальная функция индустрии развлечений: «если ты не в состоянии заработать себе на жилище и на одежду, значит, ты безнадежный дурак и тебе место как раз на острове Дураков» (Н. Носов. 2008. С. 173), не менее сентенциозно звучит ворчание Скуперфильда: «— Вот и всегда так! ... Не успеешь получить удовольствие, как приходится за это расплачиваться! Проклятая жизнь, чтоб ей провалиться на месте!» (Там же, с. 343). В сказке Х. Мякеля «Страшный господин Уух» (1973) маленький лесной дух носит в кармане штопор (у Снусмумрика тоже имеется нож с отверткой и штопором), тяжелая книга в фамильной библиотеке Ууха весит «как дедушкин грех» (Х. Мякеля. 2017. С. 65). В сказочной эпопее М. Нортон «Добывайки» (1952-1982) пожилая леди (тетя Софи) прикладывается к рюмочке; оставшись *старой девой*, добывайка Миллигрэм от одиночества становится искусной рукодельницей (совсем как миниатюристка мисс Мэнсис) — собирает крылья дохлых мух и делает из них изысканные веера и т. п.

Особое значение в инициативной стратегии авторской сказки приобретает взрослый юмор. Миниатюра в целом очень этому способствует, поскольку, говоря словами Башляра, в неканонической (искажающей «изначальную сказку») версии она, по сути, «подчинена диалектике восхищения и шутки» [Башляр, 2022, с. 228]. Юмор — фактор взрос-

¹³ В отношении «Незнайки» будут справедливы утверждения М. Л. Лурье, М. Ахметовой [Лурье, 2003; Ахметова, 2016] о месте «взрослого текста» в детской литературе. Как и в некоторых других произведениях отечественных детских писателей, в «Незнайке» «мы имеем дело с характерной для детской литературы начиная с конца 1950-х гг. двойной адресацией, когда произведение, предназначенное для младшего школьного возраста, содержит ряд реминисценций, аллюзий, намеков и ассоциаций, понятных лишь взрослому читателю в силу его культурного багажа, заведомо отличного от детского» [Ахметова, 2016, с. 132]. Согласно наблюдениям М. Загидуллиной [Загидулина, 2008], И. Куклина [Куклин, 2008], в интертекстуальное поле («цитаты из разных, зачастую довольно неожиданных источников» [Куклин, 2008, с. 226]) «Незнайки» попадают произведения Н. Гоголя, Г. Уэллса, А. Конан Дойля, М. Твена, Л. Андреева, Ильфа и Петрова, Р. Брэдли, В. Обручева и др.; «тотальная пародийность, привносящая в текст новое эстетическое качество» [Там же, с. 240], становится здесь художественным кредо писателя.

ления, знак осознанности, объективации, дистанцирования. Категория *Бегства* смыкается здесь с риторикой контрсопричастности: образ малютки в этом контексте «подвергается осмеянию и поношению с определенной целью ослабить его воздействие» [Там же, с. 229]. Юмор выносит сказочный сюжет из «сакральной, эзотерической, тайной» сферы культуры к «профанической, открытой и демонстрируемой» [Лотман, 2002, с. 214]. Так, например, кончина героя английского фольклора Томаса Пальчика — миниатюрного придворного, любимца короля — одновременно трагична и нелепа: в пересказе Ф. Э. Стил, отважный липипут — *«рыцарь короля Артура»* (как гласит эпитафия), пережив множество злоключений (Том побывал во рту у коровы и в желудке у рыбы, был похищен вороном, проглочен великаном, чуть не утонул в каше, вместе со своей «скаковой» мышью едва не был съеден кошкой, спасался бегством от королевского гнева, оседлав бабочку), пал в неравном бою с пауком (Английские сказки. 2025. С. 172)¹⁴. Обесценивание пифоса в шутке эмпирически совпадает с выходом из детского ментального заточения, разбиванием яичной скорлупы, покиданием гнезда.

Повести Барри полны тончайших острот: Питер Пэн — искусный манипулятор (в расчете на снисхождение Венди он обращается к ней «... *голосом, перед которым не устояла еще ни одна женщина*» (Дж. Барри. 2024. С. 137), причина побега из дому в день собственного рождения Питера несвоевременна, но стара как мир: «— *Я услышал, как мои родители говорили о том, кем я буду, когда вырасту, и убежал*» (Там же, с. 138); жители Нигдешнего острова — дети, выпавшие из колясок, — исключительно мальчики, поскольку «*девочки умные, они из колясок не падают*» (Там же, с. 141); феи — «*такие крошки, что, к несчастью, два разных чувства одновременно в них не умещаются*» (Там же, с. 160); на Нигдешнем острове шестеро мальчишек «*и двое из них близнецы, если считать близнецов за двоих*» (Там же, с. 161), Питер «*не умел ни читать, ни писать — ни словечка! Он был выше этого*» (Там же, с. 191); «*Индейцы бродили вокруг дома ..., покуривая трубку мира*» (Там же, с. 217); грозный Капитан Крюк «*никогда не позволил бы себе подняться на корабль в том же платье, в каком брал его на бордаж*» (Там же, с. 254); «*В глубинах его черной души было что-то жен-*

¹⁴ Вслед за Г. Пирсом Башляр отмечает: «вариант, где Мальчика-с-пальчик насмерть лягнул муравей, уже близок к эпиграмме» [Башляр, 2024, с. 229].

ственное, как и у всех великих пиратов, и порой на него снисходило какое-то предчувствие» (Там же, с. 205)¹⁵.

Сцена «страшной битвы» в «Приключениях Буратино» решена в духе черной комедии: «На помощь Артемону шли жабы. Они тащили двух ужей, ослепших от старости. Ужам все равно нужно было помирать — либо под гнилым пнем, либо в желудке у цапли. Жабы уговорили их погибнуть геройской смертью <...> Ёж, ежиха, ежова теща, две ежовые незамужние тетки и маленькие ежонята сворачивались клубком и со скоростью крокетного шара ударяли иголками бульдогов в морду» (Толстой, 2002, с. 132-133).

Неиссякаемая ирония — стилистический конек Т. Янссон: «У меня нет времени на погибание!» (Янссон, 2024, с. 68), — восклицает крошка Снифф; «Никто не услышал, что в точности ответил Хемуль, и к лучшему, потому что это наверняка было не для детских ушей» (Там же, с. 149); «— Я так ждала! — закричала мама. — Дай-ка я тебя обниму! Худые-то какие, грязные... Какое счастье!» (Там же, с. 154); «Страх придавал Хемулю нехемулеву силу» (Там же, с. 220); «— О, мое сердце! — причитал он. — Опять не в то горло попало!» (Там же, с. 222); «Море переменялось в лице» (Там же, с. 224); «Новорожденная мышь, и та бы догадалась!» (Там же, с. 239); «Надеюсь, хотя бы в ондатровом раю спокойно

¹⁵ Несомненный выход в психоанализ намечается в амбивалентности образа Джеймса Крюка: «он любил цветы (так мне говорили) и нежную музыку (даже сам неплохо играл на клавесине)» (Дж. Барри. 2024. С. 246); «Только в самые черные для себя часы он говорил о себе как о постороннем: — Меня не любят дети» (Там же, с. 255). Отъявленный негодяй одновременно и безупречный комильфо. Психологическая реакция Крюка на поражение в ожидании гибели служит прямой иллюстрацией регрессии: Крюк «шел сутулясь по спортивному полю своей далекой юности, его вызвали к директору, он болел за команду своей славной школы» (Там же, с. 273). Вероятно, это объясняется тем, что ко времени выхода в свет «Питера Пэна» наряду с работами Фрейда и более ранними трудами, посвященными вопросам диссоциации личности (П. Жане, У. Джеймс, А. Бине, М. Принс), уже был опубликован первый том «Психиатрических исследований» К. Г. Юнга, в которых рассматриваются комплекс неполноценности и измененные состояния сознания, а также даются примеры клинических исследований лунатиков (ночные приключения героев сказки Барри — в некотором роде поэтическая версия лунатизма). Все эти изыскания имели широкий общественный резонанс и заметное культурное влияние. Любопытно, что Юнг начал использовать термин «анима» только в начале 1920-х гг. для описания внутренней женской стороны мужчин, а Крюк из сказки Барри являет собой эталонный пример ее литературного воплощения.

и тихо, ибо конец мой не за горами» (Там же, с. 258), — причитает Ондатр, Муми-папа советует *«всем папам и мамам, прежде чем зачинать дитя, лишний раз подумать и произвести самые тщательные подсчеты»* (Там же, с. 309), идеальный собеседник — Фредриксон — всегда *«серьезно слушал, помахивая ушами ровно там, где это было уместно»* (Там же, с. 326); с учетом того, что единственный отрицательный персонаж муми-эпопеи — Морра, отдельного внимания заслуживают ругательства, которыми писатель с удовольствием разнообразит речь героев: *«морровы посудные щетки!»* (Там же, с. 376), *«морра его раздери...»*, *«морровы блошки»*, *«морра знает что!»* (Там же, с. 377), *«треклятая моррова компашка! Семь сотен морр в моей дыре!»* (Там же, с. 425), *«поджигатели морровы!»* (Там же, с. 522), *«Ах вы, морровы безобразники!»* (Там же, с. 550); хвост муми-троллей — карнавальным амбивалентный символ, с которым связаны как благословения (*«Нацепим бантики на хвост!»* (Там же, с. 124) — жизнеутверждающий гимн маленького народца), так и отборные проклятия (*«Отсохни мой хвост!»* (Там же, с. 256)).

Блестяще остроумны сентенции из сказки Мякеля: *«Пусть ведут здоровый образ жизни те, у кого здоровье позволяет!»* (Х. Мякеля. 2017. С. 29–30); *«Расстегнув воротники рубашек, они дружно закурили (видимо, не знали, что курение убивает, или начали курить слишком рано и так привыкли, что их было уже не спасти...»* (Там же, с. 74); *«Да, приходу, как и будущее, не понять»* (Там же, с. 75).

Произведения в жанре фэнтези, вышедшие из сказки, но предназначенные для более широкой (не только и не столько детской) аудитории, еще более непринужденно прибегают к средствам комического.

Повод посмеяться всегда есть в книгах Т. Пратчетта: *«В доме, где живет большая семья, есть только одно место, чтобы уединиться — туалет»* (Т. Пратчетт. 2024. С. 68), *«Только одну большую маленькую капельку» «особой овечьей притирки»* (Там же, с. 160–161) просит старая кельда, лежа на смертном одре; боевые девизы воинственных Накмак-Фиглей звучат как каламбуры из искаженных лозунгов и фразеологизмов: *«— Двум смертям не быва, штанов не теря! — Пролетарии всех стра, пролетайте! — Гони кошель, умри героем! — Всем кирдыкс, один оста! — Траккансы нале-напра! ... — Долой господавов! Нас уж не окрутнешь!»* (Там же, с. 187); Фигли не лишены робингудского благородства — *«неправльно тырить последнюю хруксу у старуксы»* (Там же, с. 205), адаптивные способности Фиглей исчерпываются формулой: *«Мы завсегда бум-бум, хде мы есть! Быват, правда, мы не оченно*

бум-бум, хде все остальное» (Там же, с. 299-300), «...вера в то, что ты уже умер, делает тебя неуязвимым» (Там же, с. 301).

В. Райнхард охотно использует иронию, прибегая к игре слов, неоднозначности и двусмысленности фраз типа «*Конфиденциальность <...> — ... Знакомая моли материя*» (В. Райнхардт. 2018. С. 153). Здравомыслящий герой сказки «Фридрих Львиный Зев верхом на шмеле» (2016) счастливо лишен тщеславия. Для него очевидно, что потенциальный кубок за героизм, проявленный в разведывательной операции, присоединится к своим многочисленным собратьям, заслуженным представителями «*славного рода наездников-шмелелетов*», с единственной целью — станет предметом для «*ежесубботного*» вытирания пыли. Еще один замечательный прием Райнхардт — «закулисные» ремарки-анонсы. Так, главу о бегстве Золотого шмеля и его отважного наездника из Белоскалья сопровождает «интермедиаальный» подзаголовок: «*Сцену преследования лучше всего читать под „Полет шмеля“ Римского-Корсакова в хорошем оркестровом исполнении*» (Там же, с. 210).

«*Подгулявшие*» феи Барри, величественные гномы Толкина (и нравом, и обликом отрицающие «*хрупкость созданий, способных схорониться в чашечке колужницы или затаиться за травинкой*» [Толкин, 2018, с. 153]), своенравные, разухабистые, бесстрашные Фигли Пратчетта («*тыркс, дракс, поило жракс!*» (Т. Пратчетт. 2024. С. 99) — несомненно, представители взрослой вселенной. Здесь на первый план выходит не столько «детская» феноменология (внешний рисунок) миниатюры, где «малый рост воспринимается ... как нечто чудесное», сколько характерный для более гибкого (взрослого) менталитета «особый динамизм» (подводное течение) — умение «проскальзывать» между опасностями», управлять ситуацией [Башляр, 2024, с. 229-230].

Начиная с XX в., литературная сказка (и фэнтези), пожалуй, даже в большей мере, чем другие жанры, становится вместилищем самых разных форм комического на уровне пародийности, пастиша, интертекстуальной игры. Не только социально-политические (вопросы карьеры, экологии, урбанизации, ЗОЖ, моды), но и другие, далекие от детской, проблемы — эстетического, психологического, философского порядка становятся объектом высмеивания в сказке.

Заключение

Спор об адресате литературной сказки остается открытым. Под обаяние фей не попадают лишь счастливые дети, которых так же мало, как и счастливых взрослых. Сказки, написанные для детей, нередко становятся достоянием «большой» литературы и, напротив, вовсе не пред-

назначенные для детского чтения тексты этого жанра плавно перемещаются в детские.

Таким образом, эскапизм сказки (и, в частности, миниатюризация как утонченная архитектура онейросферы) — это не столько погружение в безмятежную неосознанность инфантилизма, сколько осознание своевременности «бегства от детства», с его неоформленной самостью и хаотичностью, мучительным самоопределением и смутным чувством реальности, в мир, далекий от благополучия, но влекущий своей многоплановостью, — валютивный, иерархичный, драматичный и ироничный — неидеальный, но интригующий и снисходительный, — мир взрослых. Каждую хорошую сказку стоит читать в детстве и взрослом возрасте — только так открываются ее многоплановость, ее непреходящие (и отнюдь недидактические) интенции.

Библиографический список

Ахметова М. Антиутопия в детской литературе: «Капитан Крокус» Ф.Ф. Кнорре // Детские чтения. 2016. № 1. С. 119–134.

Башляр Г. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс: музей современного искусства «Гараж», 2022. 320 с.

Брандис Е. От Эзопа до Джани Родари: Очерки. М.: Дет. лит., 1980. 446 с.

Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. 344 с.

Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989, С. 300–306.

Генис А. Камасутра книжника. Уроки чтения. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2024. 313 с.

Загидуллина М. Время колокольчиков, или «Ревизор» в «Незнайке» // Веселые человечки: культурные герои советского детства. М.: НЛО, 2008. С. 204–223.

Кукулин И. Игра в сатиру, или Невероятные приключения безработных мексиканцев на Луне // Веселые человечки: культурные герои советского детства. М.: НЛО, 2008. С. 224–240.

Липовецкий М. Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип (Перечитывая «Золотой ключик» А.Н. Толстого) // НЛО. 2003. № 2. Электронный ресурс: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/2/utopiya-svobodnoj-marionetki-ili-kak-sdelan-arhetip.html>

Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.

Лурье М.Л. Товарищ Папава и великан Блюминг: к вопросу «о взрослом тексте» детской литературы («Сказки среди бела дня»

В. Витковича и Г. Ягфельда) // Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства. М.: ОГИ, 2003. С. 329–347.

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. 146 с.

Муравьев В.С. В сторону Свифта. М.: Центр книги Рудомино, 2020. 304 с.

Петровский М.С. Что отпирает «Золотой ключик» // Петровский М.С. Книги нашего детства. М.: Книга, 1986. С. 147–220.

Пропп В. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2022. 640 с.

Ранк О., Закс Г. Психоаналитическое исследование мифов и сказок // Между Эдипом и Озирисом: Становление психоаналитической концепции мифа. Львов: Инициатива, М.: Изд-во «Совершенство», 1998. С. 207–244.

Соколов М.Н. Окно // Мифы народов мира ; в 2-х т. Т. 2. К–Я. М.: Рос. энциклопедия, 1994. С. 250–251.

Толкин Дж. Р.Р. О волшебных сказках // Толкин Дж. Р.Р. Чудовища и критики. М.: АСТ, 2018. С. 151–221.

Топоров В.Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: «Прогресс» — «Культура», 1995. С. 428–445.

Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

Хеллман Б. Сказка и быль: история русской детской литературы. М.: НЛО, 2016. 560 с.

Список источников

Английские сказки. СПб.: СЗКЭО, 2025. 296 с.

Барри Дж. Питер Пэн и Венди // Барри Дж. Питер Пэн и Венди: сказочные повести. Кингсли Ч. Дети воды: сказочная повесть. Грэм К. Ветер в ивах: сказочная повесть. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. С. 109–302.

Баум Л.Ф. Волшебник из страны Оз. М.: Махаон, Азбука-Аттикус, 2020. 192 с.

Кёстнер Э. Мальчик из спичечной коробки. М.: КомпасГид, 2019. 176 с.

Кингсли Ч. Дети воды // Барри Дж. Питер Пэн и Венди: сказочные повести. Кингсли Ч. Дети воды: сказочная повесть. Грэм К. Ветер в ивах: сказочная повесть. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. С. 303–452.

Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь Зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. Пища для ума: Сказки, рассказы, стихи, эссе. М.: Эксмо, 2007. 608 с.

Кэрролл Л. Сильвия и Бруно. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2021. 383 с.

Ларбо В. Детские. М.: РИПОЛ классик, 2021. 230 с.

Линдгрэн А. Все о ... Мио, мой Мио!; Братья Львиное Сердце; Супер-сыщик Калли Блумквист; Крошка Нильс Карлссон: Повести-сказки. СПб.: Азбука-классика, 2005. 816 с.

Мякеля Х. Страшный господин Уух: повесть. СПб.: Азбука-Аттикус, 2017. 128 с.

Носов Н. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 1. Незнайка на Луне: Роман-сказка; Стихи и песенки; Рассказы. М.: Издание И.П. Носова; ТЕРРА — Книжный клуб, 2008. 640 с.

Овидий Н.П. Метаморфозы. Электронный ресурс <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/2/utopiya-svobodnoj-marionetki-ili-kak-sdelan-arhetip.html>

Пратчетт Т. Маленький свободный народец. М.: Эксмо, 2024. 384 с.

Райнхардт В. Верхом на шмеле. М.: Самокат, 2018. 556 с.

Толстой А. Приключения Буратино, или Золотой ключик. М.: АСТ, 2002. 207 с.

Топелиус Ц. Шкатулка домового. СПб.: СЗКЭО, 2023. 448 с.

Янссон Т. Шляпа Волшебника: Муми-тролли и все-все-все. Книга 1: повести-сказки. СПб.: Азбука-Аттикус, 2024. 576 с.

References

Akhmetova M. Dystopiain Children's Literature: „Captain Crocus“ by F.F. Knorre. *Detskiye chteniya* = Children's Readings, 2016, no. 1, pp. 119–134. (In Russian).

Bachelard G. Poetics of Space, Moscow, 2022, 320 p. (In Russian).

Brandis E. From Aesopus to Gianni Rodari: Essays, Moscow, 1980, 446 p. (In Russian).

Vygotskiy L.S. Psychology of Art, Moscow, 1987, 344 p. (In Russian).

Veselovskiy A.N. Historical Poetics, Moscow, 1989, 408 p. (In Russian).

Genis A. Kama Sutra of Scribe. Reading Lessons, Moscow, 2024, 313 p. (In Russian).

Zagidullina M. Time of the Bells, or «„The Government Inspector“ in «Dunno». *Veselyye chelovechki: kul'turnyye geroi sovetskogo detstva* = Funny

Little Men: Cultural Heroes of Soviet Childhood, Moscow, 2008, pp. 204-223. (In Russian).

Kukulin I. Game of Satire, or the Incredible Adventures of Unemployed Mexicans on the Moon. *Veselyye chelovechki: kul'turnyye geroi sovetskogo detstva* = Funny Little men: Cultural Heroes of Soviet Childhood. Moscow, 2008, pp. 224-240. (In Russian).

Lipovetskiy M. Utopia of a Free Puppet, or How the Archetype is Made (Rereading "GoldenKey" by A.N. Tolstoy). *NLO* = New Literary Observer, 2003, no. 2. Retrieved from: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/2/utopiya-svobodnoj-marionetki-ili-kak-sdelan-arhetip.html> (In Russian).

Lotman Y.M. Article on the Semiotics of Art, St.-Petersburg, 2002, 544 p. (In Russian).

Lur'ye M.L. Comrade Papava and the giant Bluming: on the question of "Adult Text" in Children's Literature ("Tales in Broad Daylight" by V. Vitkovich and G. Jagfeld). *Detskiy sbornik: Stat'i po detskoy literature i antropologii detstva* = Children's Collection: Article on Children's Literature and the Anthropology of Childhood, Moscow, 2003, pp. 329-347. (In Russian).

Meletinskiy E.M. About Literary Archetypes, Moscow, 1994, 146 p. (In Russian).

Murav'yev V. S. Towards Swift, Moscow, 2020, 304 p. (In Russian).

Petrovskiy M.S. Books of Our Childhood, Moscow, 1986, 291 p. (In Russian).

Propp V. Morphology of a Fairy Tale; Historical Roots of a Fairy Tale, Moscow, 2022, 640 p. (In Russian).

Rank O., Sachs H. Psychoanalytic Research of Myths and Fairy Tales. *Mezhdu Edipom i Ozirisom: Stanovleniye psikoanaliticheskoy kontseptsii mifa* = Between Oedipus and Osiris: Formation of the Psychoanalytic Concept of Myth, Lviv, Moscow, 1998, pp. 207-244. (In Russian).

Sokolov M.N. Window. *Mify narodov mira* = Myths of The Peoples of The World, vol. 2, Moscow, 1994, pp. 250-251. (In Russian).

Tolkien J. R.R. The Monsters and the Critics, Moscow, 2018, 416 p. (In Russian).

Toporov V.N. Myth. Ritual. Symbol. Image: Studies in the Field of the Mythopoeic: selected works, Moscow, 1995, 624 p. (In Russian).

Freydenberg O.M. Poetics of Plot and Genre, Moscow, 1997, 448 p. (In Russian).

Hellman B. Fairy Tale and the Past: History of Russian Children's Literature, Moscow, 2016, 560 p. (In Russian).

List of Sources

- Barrie J.M. Peter and Wendy: Fairy tales. *Barri Dzh. Piter Pen i Vendi: skazochnyye povesti* = Barrie, J. Peter Pan and Wendy: Fairy Tales..., St.-Petersburg, 2024, 672 p. (In Russian).
- Baum L.F. The Wonderful Wizard of Oz, Moscow, 2020, 192 p. (In Russian).
- Carroll L. Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass, and What Alice Found There. Feeding the Mind: Fairy tales, short stories, poems, essays, Moscow, 2007, 608 p. (In Russian).
- Carroll L. Sylvie and Bruno, Moscow, 2021, 383 p. (In Russian).
- English Fairy Tales, St.-Petersburg, 2025, 296 p. (In Russian).
- Jansson T. The Wizard's Hat: Moomins and everyone, p. 1: Fairy tales. St.-Petersburg, 2024, 576 p. (In Russian).
- Kästner E. Boy from the Matchbox, Moscow, 2019, 176 p. (In Russian).
- Larbaud V. Childish Things, Moscow, 2021, 230 p. (In Russian).
- Lindgren A. All about ...: Mio, My Son; The Brothers Lionheart; Kalle Blomkvist — Master Detective; Nils Karlsson Leprechaun: Stories, Fairy tales. St.-Petersburg, 2005, 816 p. (In Russian).
- Mäkelä H. Scary Mr. Wooh: story, St.-Petersburg, 2017, 128 p. (In Russian).
- Nosov N. Collected works, vol. 1: Dunno on the Moon: A novel-tale; Poems and songs; Short stories, Moscow, 2008, 640 p. (In Russian).
- Ovidius N. Metamorphoses. Retrieved from: https://lib.ru/POEEAST/OWIDIJ/ovidii2_2.txt (In Russian).
- Pratchett T. The Wee Free Men, Moscow, 2024, 384 p. (In Russian).
- Reinhardt V. Frederick Snapdragon Riding a Bumblebee, Moscow, 2018, 556 p. (In Russian).
- Tolstoy A. The Golden Key, or The Adventures of Buratino, Moscow, 2002, 207 p. (In Russian).
- Topelius Z. Fairy tales by Brownie, St.-Petersburg, 2023, 448 p. (In Russian).

БАЗОВЫЕ КАТЕГОРИИ МИФОПОЭТИКИ В ИЗУЧЕНИИ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО РОМАНА: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ ТРУДНОСТИ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОИСКИ

И.П. Сапунова

Ключевые слова мифопоэтика, мифопоэзия, мифотворчество, архетип, мифема, мифологема, мифологизация, современный русский роман

Keywords: mythopoetics, mythopoetry, myth-making, archetype, mytheme, mythologeme, mythologization, modern Russian novel

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-03](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-03)

Введение

Мифопоэтические исследования — одна из активно разрабатываемых в науке областей. Между тем с теоретико-методологической точки зрения разграничение разного рода мифологических элементов в произведении и выбор подходящего инструментария для анализа осложняется несогласованностью в понятийно-терминологическом тезаурусе. В частности — неоднозначностью определения самой «мифопоэтики» / «мифопоэзии» и размытостью границ между семантически близкими понятиями «архетип» / «мифологема» / «мифема» и «мифологизация» / «мифотворчество». Необходимость в уточнении их эвристической продуктивности обусловлена спецификой самого объекта исследования. Современный русский роман (творчество Е. Водолазкина, А. Иванова, З. Прилепина, Г. Яхиной и др.) практически не апеллирует к мифу в его «чистом» виде, имея дело со сложными гибридными формами, связанными с мифологизацией истории, демифологизацией и последующей ремифологизацией, контаминацией разнородных мифологических систем, для описания которых требуется адекватный метаязык. Кроме того, интересующий нас литературный феномен взаимодействует с историко-идеологическими мифологемами, отсылающими к архетипам [Рытова, Щипкова, 2012]. Актуальность проблемы подкрепляется появлением не только общих исследований по неомифологизму [Львова, 2019], но также работ, посвященных репрезентации истории через призму мифа [Бондарев, 2016], изучению советского мифа в литературе [Андрианова, 2021] и постмодернистской игры с мифологическими схемами [Борунов, Шерчалова, 2021]. Вместе с тем тео-

ретическая рефлексия по поводу преодоления терминологических трудностей в отношении базовых категорий мифопоэтики позволит упорядочить методологические поиски ученых при обращении к современному русскому роману в указанном ракурсе. Основанием для обращения к отобранному ряду статей послужила их близость интересующей нас проблематике и хронологическому отрезку. Все они сосредоточены на анализе русского романа конца XX — начала XXI в., переосмысляющего исторические события, в том числе советского периода, связаны с выявлением специфики авторского мифологического нарратива.

Методы и материалы исследования

Толкования мифопоэтики встречаются в разных ракурсах. Но прежде всего значение этого термина ассоциируется с мифологической критикой, или ритуально-мифологической школой (от англ. *myth criticism*), заявившей о себе в 30-е гг. XX столетия под влиянием Н. Фрая [Козлов, 2004б, с. 258], который, как известно, синтезировал фрейзеровский и юнгианский подходы, полагая, что недостаточно рассматривать только ритуалистическую сторону проблемы, следует также исходить из мифологической основы художественной фантазии, берущей истоки в коллективном бессознательном и проявляющейся в архетипах. Соответственно, миф и «ритуальные архетипы» — решающие факторы интерпретации всей художественной словесности, а не первобытные культурные «пережитки».

Поскольку миф может создаваться целенаправленно, исследование собственно авторской художественной мифологии и ее эстетических возможностей заостряет проблему соотношения сознательного и бессознательного, индивидуального и архетипического. Говоря о втором значении мифопоэтики, Г. А. Токарева напоминает, что термин «возник из намерения подчеркнуть различие между архаическим мифом, художественность которого бессознательна и потому выпадает из сферы внимания литературоведения; и мифом, органически внедрившимся в структуру литературного произведения, рассуждать о поэтике которого исследователь имеет полное право» [Токарева, 2005, с. 7].

Иными словами, **мифопоэтика** подразумевает, с одной стороны, подход «к литературным реалиям разного масштаба (от отдельного образа до литературного течения), предполагающих — в том или ином смысле — рассмотрение их под мифологическим углом зрения» [Кривонос, 2008, с. 124], т. е. способ изучения таких явлений литературы, «которые ориентированы на мифопоэтические модели, с целью проследить их генезис, развитие и функции в создании целостной карти-

ны мира и трансформацию традиционных образов» [Осипова, 2000, с. 51], а с другой стороны — художественные установки и принципы отдельных писателей. При этом заметим, что близкий термин «**мифопоэзия**», оказавшийся менее универсальным, используется более узко — для обозначения «всех жанров художественного творчества, тематически или структурно связанных с тем или другим древним мифом» [Козлов, 2004, с. 262а]. Им обозначают также «художественные произведения различных эпох и жанров, в которых выявляется одна и та же, весьма жесткая, мифологическая структура или каркас» [Там же]. Закономерно, что в научных работах о современной русской прозе эти термины фигурируют в разных контекстах. Мифопоэтика может осмысляться как «своеобразная проекция мифа или отдельного мифологического сюжета, образов, мотивов на произведение в целом» [Калиниченко, с. 82–86], присутствие мифологических черт в тексте, среди которых амбивалентность персонажей, наличие сакрального центра и сакральной временной точки, определенность сознания героя посредством пространства и времени [Побивайло, 2009] или шире — «язык современной литературы, стремящийся универсализировать представления о мире» [Торосян, 2022, с. 82–85]. Термин «мифопоэзия», в свою очередь, применяется в редких случаях как синоним мифопоэтики в отношении не столько романа, сколько других жанров эпической прозы [Костюк, 2024, с. 151–158].

Семантически родственными оказались феномены **мифологизации** и **мифотворчества**, поскольку «современное литературоведение нацелено на исследование двух соприродных процессов: на переосмысление мифологических сюжетов и образов, с одной стороны, и на функционирование художественных „конструкций“ по законам мифомышления — с другой» [Ермоленко, 2020, с. 92]. Под «мифомышлением» в данном случае будем подразумевать «первобытную ступень человеческого сознания, когда миф является отражением картины мира, результатом и способом освоения мира» [Орехов, 2008, с. 29].

Так, Е. М. Мелетинский отождествляет «поэтику мифотворчества» («поэтику мифа») с «мифологизацией» и «мифологизмом» / «неомифологизмом», понимая под последними явления, связанные не с самим мифом, а с литературной традицией: обращение к мифологии отдельных писателей XX в. (Дж. Джойса, Т. Манна, Г. Маркеса и др.), которые создают целостную картину мира [Мелетинский, 2000, с. 7]. Между тем столь широкая трактовка нуждается в конкретизации. Мифологизирование не всегда предполагает создание мифопоэтической картины мира, где «происходит преодоление хаоса и возникновение космо-

са, и мифологический хронотоп, качественную неоднородность которого выражает как противопоставление центра периферии, так и дискретность пространства, разделенного различными границами на разного вида локусы» [Неклюдов, 2005, с. 9]. К примеру, неоднородно пространство романа З. Прилепина «Обитель» (2014). Оно включает разные локусы, которые имеют символическое значение и отражают аспекты жизни в лагере СЛОН: лес предстает местом спасения, дорога к монастырю символизирует перемены в жизни и внутреннюю трансформацию героя через преодоление пространства [Ильина, 2017, с. 22–27].

В практике анализа художественного произведения под мифологизацией нам видится определенная модальность переосмысления реальности разными способами, среди них — фрагментарное, выборочное описание исторического прошлого, синкретизм в реконструкции различных периодов, смешение пластов истории с мифами, фольклором и художественной словесностью. Использование слова **«мифотворчество»** применительно к формированию новых мифов условно допустимо, так как подлинный миф складывается в рамках коллективного, а не индивидуально-авторского сознания. Вместе с тем термин **«мифологизм»** позволяет обращаться и к собственно мифам, и к мифологическим мотивам, «встраиваемым» в структуру анализируемого текста.

В научных трудах о современном романе понятие мифологизации используется в нескольких значениях: «способ построения модели скрытых процессов, определяющих историческую судьбу нации и государства в момент исторического перелома» [Фолимонов, 2020, с. 54–65]; «метод исторического повествования» [Пахомова, 2011, с. 112–114]; «один из способов создания псевдоисторического мира» [Глобенко, Шереметьева, 2025, с. 38]; следовательно, реализуется значение мифологизации как модальности переосмысления реальности. При этом мифотворчество трактуется как «художественный принцип» [Рысухин, 2024, с. 125–136], «создание мифологического художественного пространства» [Старицына, 2016, с. 161–165]. Наконец, под мифологизмом в новейших исследованиях подразумевается «и художественный прием, и стоящее за этим приемом мироощущение» [Гусева, 2023, с. 287–292], «ведение повествования в реальном и мифологическом планах» [Короткова, 2020, с. 43–49]. Как видно, путаница сохраняется: мифологизм и мифотворчество иногда выступают в качестве эквивалента мифологизации или же синонимизируются по отношению друг к другу.

При мифопоэтическом изучении современного русского романа не менее востребован термин **«архетип»**, непосредственно связанный с воплощением мифологизма в литературе. По определению К. Г. Юнга,

речь идет о той части психики, которая «не обязана своим существованием <...> личному опыту и, следовательно, не является индивидуальным приобретением» [Юнг, 2019, с. 53]. Общие для человечества архетипические образы выступают некими символами: Анима и Анимус, Мудрец, Великая Мать и т. д. То, что Юнг именует «коллективным бессознательным», отсылает к первобытному разуму. Именно к нему «адресуются постоянно символы снов, как будто бессознательное пытается вернуть назад все те старые вещи, от которых разум освобождался по мере того, как эволюционировал, — иллюзии, архаические мыслеформы, главные инстинкты и т. д.» [Аверинцев, 1970, с. 113–143].

Соотнесенность с мифом в данном случае осуществляется через **мифологему**. По К. Кереньи, этот термин употребляется для обозначения повествований, «которые всем хорошо известны, но которые далеки от окончательного оформления» [Юнг, 1996, с. 13] и задействуются как творческий материал. В роли мифологемы могут выступать метафоры и аллюзии, реализующие связь текста с его мифологическим подтекстом, поскольку в произведении мы чаще всего встречаем не сам миф, а его «обломки». Такое понимание согласуется со взглядом Е. М. Мелетинского, рассматривающего мифологему в качестве «микросюжета», завершенной серии событий, значимой в рамках общего нарратива [Мелетинский, 1979, с. 146]. Значит, мифологема — структурная составляющая мифа. Наряду с ней функционирует термин «**мифема**», введенный К. Леви-Строссом для обозначения минимальной семантической величины мифа [Леви-Стросс, 2001, с. 219]. И если мифологема — часть его сюжета, то мифема — «„свернутый“ до одного слова миф или знак его присутствия» [Давыдов, 2017, с. 120], т. е. единица метаязыка. Итак, мифологема, мифема, архетип — реликты единого первобытного архаического мифа, которые по-разному проявляются в литературе нового времени. Невозможность четкого разделения данных понятий объясняется единством их генезиса: одно всегда приходится дополнять через другое.

Специалисты по современному роману пишут о мифеме как об отсылке, «проявляющейся в тексте... в виде сюжетов и мотивов, упоминания различных имен героев» [Клюс, 2021, с. 216–222]. А сами имена-мифемы в некоторых случаях понимаются как «культурно-исторические образы героев» [Радь, 2024, с. 277–286]. Между тем мифологема рассматривается как «вербальный носитель мифа» [Бреева, 2010, с. 85–92], «самостоятельный авторский образ, построенный на системе традиционных культурологических и литературных парадигм, структура которых формируется на давних мифологических фундаментах»

[Пигина, Сергеева, 2022, с. 90–93], «реализующийся на уровне композиции и существующий в системе мифологических мотивов» компонент произведения [Махихина, Сидорова, 2017, с. 174–178], «трансформация архетипов инициационной обрядности» [Иванова, 2018, с. 68–72]. Стало быть, нет оснований говорить о строгом терминологическом разграничении, пока в отдельных работах мифологема и универсальный архетип употребляются либо как равнозначные [Жулькова, 2023, с. 153–159], либо как взаимоопределяющие понятия.

В исторической перспективе изучение базовых категорий мифопоэтики объединяет множественные подходы и концепции. Первоначальные опыты осмысления мифа в рамках «мифологической» (М. Мюллер, братья Гримм) и «антропологической» школ (Дж. Фрейзер) не обеспечили консенсуса в его трактовке западными учеными. Основное их достижение состояло в раскрытии механизмов создания мифов традиционных обществ и первобытных народов. Однако за их пределами мифы, как правило, не анализировались в качестве самостоятельного явления. В России, напомним, истоки научного постижения феномена мифа лежат в трудах Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева, А. Н. Веселовского. Они связывали мифологию с широким кругом смежных проблем изучения языка, устного народного творчества, традиционной культуры и древнерусской литературы [Топорков, 1997, с. 17].

Постепенно в исследованиях мифа акцент смещается на его универсальные, онтологические характеристики. Э. Кассирер сопоставляет мифическое мышление с научным, подчеркивая отсутствие различий между их формальными и содержательными аспектами, которые репрезентируют элементы мифа [Кассирер, 2001, с. 53]. К аналогичной мысли приходит А. Ф. Лосев, показывая, что миф не может быть сведен к научным, метафизическим или религиозным конструкциям [Тахо-Годи, 2017, с. 13]. По сути, он является символом — диалектическим объединением внешнего и внутреннего [Лосев, 2001, с. 97]. Мифология, подобно языковым системам, оказывается независимой символической конструкцией культуры, которая обладает уникальными возможностями символизации всех воспринимаемых явлений. При постановке вопроса о мифологизации истории в прозаических текстах (прежде всего в романах), ее искажении или трансформации миф может быть принят в качестве условного универсума.

Если за неомифологизмом стоит возвращение к мифу как способу художественной организации текста, средству выражения вечных истин и модели постижения неизменной сущности человека, то литературное произведение может представлять собой в большей или мень-

шей степени мифологизированный текст. Способы его изучения вариативны. Наиболее продуктивные из них могут быть охарактеризованы в **функциональном, «мифореставрационном», нарратологическом, структурном и семиотическом** аспектах. Применительно к русскому роману как феномену новейшей литературы (конец XX — начало XXI в.) у каждого подхода обнаруживаются и преимущества, и недостатки.

Оптимальным кажется путь взаимодействия с методологическими поисками фольклористики, опирающийся на концепцию В. Я. Проппа из его «Морфологии сказки» (1928). В художественном произведении функции персонажей связываются с ключевыми эпизодами действия, которые формируют фабулу романа. Волшебная сказка, как известно, насчитывает семь типов действующих лиц: герой, вредитель, даритель, помощник, царевна (или ее отец), отправитель, ложный герой — и тридцать одну функцию. Преимущество данного подхода заключается в его достаточной формализации и четкости, а неизбежный схематизм такого анализа может быть оправдан стремлением не соблазняться вольными интерпретациями на манер психоаналитических.

В частности, упрощенную модель юнгианской теории иллюстрирует применяемый С. М. Телегиным «метод мифореставрации», т. е. «анализа фольклорного или художественного текста, включающий в себя выявление в нем элементов мифологического сознания <...> и последующую интерпретацию или восстановление мифологического сюжета» [Кирин, 2000, с. 115]. Утверждается, что «через интерпретацию мифосюжетов художественных произведений» можно «перейти к глобальному открытию мифосознания на уровне и в контексте философской картины мира» [Там же]. Миф здесь воспринимается как реальность и раскрытие Логоса в человеческом сознании, а личность — инструментом Логоса, имеющего божественную природу. По заявленной логике, исследователю необходимо первым делом открыть миф внутри себя и затем искать его в художественных произведениях. Теоретически «метод мифореставрации» можно было бы использовать при соотношении смысловой основы произведения и структуры мифа как репрезентанта человеческой души через элементы текста, раскрывающие подсознательные мотивы автора, но фактически адепты этого метода транслируют собственные религиозные воззрения, тогда как Юнг с осторожностью декларировал отстраненность своего учения от вмешательства в теологические вопросы.

Для анализа событийно-персонажного уровня текста методологически продуктивной может служить работа Е. М. Мелетинского «Миф

и сказка» (1970). В ней учитывается степень близости неомифологического произведения либо к традиционной мифологии, либо к фольклорной основе. И хотя образы романских героев могут быть также объяснены в терминах психоанализа, поиск соответствий между литературными персонажами и архетипами требует учета определенных законов и правил, хотя общепринятой методики нет ни у психоаналитиков, ни у литературоведов. В некоторой степени прецедентен путь, предложенный М.-Л. фон Франц, ученицей Юнга (см. «Психология сказки. Толкование волшебных сказок», 1970 [Франц, 2000, с. 183]). По ее логике, архетипические мотивы формируются в коллективной психике, а значит, общие закономерности нужно искать на фольклорном материале разных народов мира. Согласно мысли Франц, у волшебных сказок и мифов один и тот же источник — коллективное бессознательное. Однако у них значительно меньше культурных наслоений по сравнению с мифами [Франц, 2000, с. 14]. В практическом отношении Франц рассматривает какой-либо ключевой эпизод одной сказки в контексте близких по смыслу эпизодов других сказок. Сравнивая параллельные варианты, она вычленяет в них некий общий смысл. Например: проблема состоит в доминировании «Анимуса», а сказка показывает путь восстановления пропущенного женского элемента, «Анимы», и уравновешивания ситуации. Так аналитик переходит от эпизода к эпизоду, и требуется владеть обширным материалом для переноса аналитических процедур из контекста авторского искусства слова в поле народного творчества, полагая (без достаточной на то верификации), что большая прозрачность и простота символов волшебной сказки позволит эффективнее реконструировать архетипы в художественном тексте.

Результаты исследования

Перечисленные подходы востребованы в разговоре о русской прозе XXI в. Морфологический метод В. Я. Проппа, например, используется в анализе мифологических мотивов и образов романа М. Петросян «Дом, в котором...» (2008) [Дмитриевская, 2020, с. 93–99] и продуктивности архетипа сказки в повествовательной структуре романа Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» (2015) [Ощепкова, 2023, с. 54–62], а также при рассмотрении композиции и сюжета ее же текста «Дети мои» (2018) [Шпак, 2022, с. 52–56]. Исследования Е. М. Мелетинского тоже стали основой изучения мифофольклорной поэтики современных романов [Там же], анализа реализации в них фольклорных мотивов и кодов, выявления генетических связей персонажей с устными народными и мифопоэтическими источниками (см. на материале романа А. Вар-

ламова «Душа моя Павел», 2018) [Матвеева, 2024, с. 39–52]. Не говоря уже об аналитической психологии К. Г. Юнга, ставшей опорой ученых при интерпретации образов современных литературных героев [Нургалеева, 2023, с. 98–105], в особенности — из романов М. Семеновой «Волкодав» (1995) [Ахмедзянова, 2022, с. 109–112] и Е. Водолазкина «Лавр» (2012) [Воробьева, 2020, с. 57–59].

Еще один подход, относящийся к событийно-персонажному уровню текста, — концепция нарративной интриги, использованная О. А. Гримовой на примере произведения Ю. В. Буйды «Синяя кровь» (2011). Здесь воплощена архаичная стратегия сказания о «разворачивании трагического бытийного опыта (формирующего интригу) внутри реализуемой судьбы (интриги не возникает), о совмещении в сложной структуре современной личности человеческого и героического» [Гримова, 2023, с. 212]. Героиня переименовывает себя в миф, и все ее последующие действия мотивируются семантикой имени, поэтому читателю заранее известен трагичный итог. Думается, такой подход уместно задействовать в анализе романов А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» (2000) и Г. Яхиной «Дети мои» (2018). Во втором случае автор представляет метафорическое воплощение судьбы персонажа в номинации, называя своих героев прецедентными именами-мифами (*Бах, Гофман, Гендель*) (Г. Яхина. Дети мои. 2018), встраивая их в культурные архетипы и создавая нарративную стратегию совмещения в маленькой личности героического и человеческого. Между тем у Чудакова нарративная интрига была реализована через введение в структуру произведения аналеписов, нелинейного и цикличного повествования, благодаря чему главный герой Антон Стремоухов мифологизирует историческое прошлое.

Другой, более широкий, путь исследования — выявление особенностей организации мифологической структуры всего произведения. Так, И. Н. Зайнуллина для постижения авторских неомифов предлагает устанавливать специфику организации пространства и времени в аспекте мифа, раскрывать роль мифологем в текстах, где «техника создания авторского мифа основывается на двух приемах: формирование мифологического / мифологизирующего образа; либо организация мифологического / мифологизирующего повествования» [Зайнуллина, 2004, с. 13].

Наконец, перспективным остается поиск механизмов семиотизации мифа. Отталкиваясь от достижений Р. Барта и Ю. М. Лотмана, исследователи нашего времени фиксируют в неомифах русской прозы особую знаковость, цитатность, манипуляцию культурными кодами.

В частности, К. Е. Львова воссоздает процесс рождения неомифа по схеме «знак — символ — мифологическое сознание — миф»; показывает, как миф утрачивает свой исконный смысл и становится оболочкой для нового содержания. Подобный инструментарий, разумеется, лучше всего работает на постмодернистских текстах при разыскании локальных проявлений неомифологизма: «Пушкинский дом» (1964–1971) А. Битова, «Укус Ангела» (1999) П. Крусанова и т. д. В результате обнаруживаются лишь частные проявления неомифологизма, такие как интертекстуальность или деконструкция мифа. Одновременно семиотический взгляд на природу неомифа продуктивен при лингвистическом анализе и рассмотрении метафоры как мифологемы. В художественных произведениях символ чаще всего имеет иконический характер, создавая намек на какой-то мифологический образ.

Так, в романе З. Прилепина «Обитель» некоторые метафорические образы предстают в качестве насыщенных культурными смыслами символов. Небо, например, уподобляется «*куполу, некоей невидимой тверди*» (З. Прилепин. Обитель. 2015. С. 19). Следовательно, монастырь представляется отгороженным от мира не только морем, но и небесным щитом, отделяющим Бога от жителей Соловков. В романе Г. Яхиной «Дети мои» метафоры не просто открывают новые мифологические элементы, но реализуются в мистическом сюжете, с их помощью изображается путешествие Баха по дну Волги, которая, как античный Стикс, оказывается рекой мертвых, открывая перед героем историю страны. Наконец, в романе А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» мифологемы — не прямые мифологические цитаты, но основа для создания нового мифа о «городе-приюте» Чебачинске, который становится микрокосмом добра, справедливости и выживания в условиях тоталитарного строя (А. Чудаков. Ложится мгла на старые ступени. 2023).

Но даже применительно к названным произведениям каждый из выявленных ракурсов мифопоэтического изучения современного русского романа имеет ограниченный потенциал использования в зависимости от аналитических задач и уровня рассмотрения текста. Если «Обитель» показательна в событийно-персонажном плане с точки зрения архетипической критики типов поведения героев и их выбора в условиях лагерной жизни на Соловках, то «Дети мои» репрезентативны при поиске путей метафорического воплощения судьбы человека в прецедентном имени, а «Ложится мгла на старые ступени» наглядно демон-

стрирует, как нарративная интрига влияет на структуру произведения в аспекте мифологизации прошлого.

Перечень современных русских романов конца XX — начала XXI в., прецедентных с точки зрения мифологизации истории, можно существенно расширить за счет включения в него произведений, 1) сюжет которых связан с рефлексией над событиями XV–XIX вв. («Сердце Пармы» (2003), «Золото бунта» (2005), «Тобол» (2018) А. Иванова, «Тума» (2025) З. Прилепина и др.); 2) в которых переосмыслиется советское прошлое («Воскрешение Лазаря» (2002) В. Шарова, «Зулейха открывает глаза» (2015), «Эшелон на Самарканд» (2021) Г. Яхиной, «Пищеблок» (2018) А. Иванова, «Город, написанный по памяти» (2019) Е. Чижовой, «Опасные советские вещи» (2020) А. Архиповой, «Вечная мерзлота» (2021) В. Ремизова и др.); 3) которые обращены ко временам перестройки и 1990-х гг. («Generation „П”» (1999) В. Пелевина, «Сезон отравленных плодов» (2022) В. Богдановой, «Псоглавцы» (2011), «Географ глобус пропил» (1995) А. Иванова и др.).

Заключение

Сложившиеся подходы мифопоэтического анализа (от изучения мифа как архаического повествования к восприятию его в качестве универсальной формы мышления), несмотря на их разрозненность, имеют серьезный исследовательский потенциал. Однако по отношению к образцам современного русского романа наиболее релевантным представляется координирующий путь, ориентированный на художественную целостность и учитывающий особенности организации мифологической структуры всего произведения — его композиции, хронотопа, мифологем, нарративной стратегии. В качестве удачного примера комплексного анализа мифопоэтики, включающего сюжетный и образный уровни, назовем монографическое исследование В. В. Полонского [Полонский, 2008], хотя акцент в нем в первую очередь сделан на выявлении черт жанровой эволюции в Серебряном веке.

Очевидно, что предпринятые нами усилия по диагностике и поиску путей преодоления «болевых точек» в понятийно-терминологическом аппарате мифопоэтики, ее ключевых категорий, нельзя считать исчерпывающими. При этом именно современная русская проза, как мы стремились продемонстрировать на конкретных примерах, может оказаться весьма благоприятной почвой для апробации наиболее эффективных инструментов мифопоэтического анализа.

Библиографический список

Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 113–143.

Андрианова М.Д. Ресайклинг советского в прозе Виктора Пелевина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. № 12. С. 3628–3633.

Ахмедзянова А.Р. Женские образы в романе М.В. Семеновой «Волкодав»: опыт классификации // Вестник магистратуры. 2022. № 6–3 (129). С. 109–112.

Бондарев А.П. Историзация мифа и мифологизация истории // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2016. № 10 (749). С. 79–100

Борунов А.Б., Шерчалова Е.В. Авторский миф в современном постмодернистском романе // Филологический класс. 2021. С. 8–20.

Бреева Т.Н. Мифологема «Большая игра» в историософском романе конца XX века // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2010. № 2. С. 85–92.

Воробьева П.Е. Путь становления мудреца в романе Е. Водолазкина «Лавр» // Студенческая наука и XXI век. 2020. Т. 17. № 1 (19). С. 57–59.

Глобенко А.А., Шереметьева Е.С. Мифологизация истории в романе братьев Стругацких «Трудно быть богом» // Гармония и алгебра текста: филология, семиотика, аналитика. Владивосток: Издательство Дальневосточного федерального университета, 2025. С. 38–39.

Гримова О.А. Нарративная интрига в современном отечественном романе : дис. ... докт. филол. наук. М., 2023. 356 с.

Гусева Е.В. Мифологизм романа Алексея Иванова «Сердце Пармы» // Материалы XLVII научно-практической конференции, посвященной 250-летию со дня основания Миасса / под ред. И.И. Валова. Челябинск: Челябинский государственный университет, 2023. С. 287–292.

Давыдов И.П. Миф, мифема и мифологема — структурно-функциональный анализ мифографии (на примере одного стихотворения Иосифа Бродского) // Религия и история : материалы V Международной научно-практической конференции. Минск, 20–22 апреля 2017 г. Белорусский государственный университет, Институт теологии им. святых Мефодия и Кирилла / под ред. С.И. Шатравского. Минск: Белорусский государственный университет, 2017. С. 117–121.

Дмитриевская Л.Н. Мотивы и образы волшебной сказки в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // Национальный стиль русской ли-

тературной классики : материалы V Межвузовской с международным участием научно-практической конференции / отв. редактор С.А. Васильев. М.: Московский педагогический университет, 2020. С. 93–99.

Ермоленко О.В. «Мифотворчество» и «индивидуально-авторское мифотворчество»: проблема разграничения понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Т. 13. Вып. 3. С. 90–94.

Жулькова К.А. Мифологема реки в романе Г. Яхиной «Дети мои» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. Вып. 6 (874). С. 153–159.

Зайнуллина И.Н. Миф в русской прозе конца XX — начала XXI в.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2004. 21 с.

Иванова А.Н. Сибирский текст в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки» // Наука и образование сегодня. 2018. № 5 (28). С. 68–72.

Ильина С.А. Символика художественного пространства романа Захара Прилепина «Обитель» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (78): в 4-х ч. Ч. 4. С. 22–27.

Калиниченко Л.А. Мифопоэтика произведений З. Прилепина (на примере романов «Черная обезьяна» и «Патологии») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 7 (49). С. 82–86.

Кассирер Э. Философия символических форм / пер. с нем. С.А. Ромашко. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. 280 с.

Кирин М.И. Метод мифореставрации // Миф — литература — мифореставрация / под общ. ред. С.М. Телегина М.: Узорочье, 2000. 155 с.

Клюс А.Г. Особенности интерпретации древнерусской «Повести о Петре и Февронии Муромских» в художественной системе романа Евгения Водолазкина «Оправдание острова» // Инновационные научные исследования. 2021. № 12–2 (14). С. 216–222

Козлов А.С. Мифопоэзия // Западное литературоведение XX века: энциклопедия / гл. науч. ред. Е.А. Цурганова; отв. науч. ред. А.Е. Махов. М.: Intrada, 2004а. С. 262.

Козлов А.С. Мифологическая критика // Западное литературоведение XX века: энциклопедия / гл. науч. ред. Е.А. Цурганова; отв. науч. ред. А.Е. Махов. М.: Intrada, 2004б. С. 258–262.

Короткова Н.С. Два варианта мифологизма в романах Л.Е. Улицкой // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 1 (20). С. 43–49.

Костюк С.А. Енисей как мифопоэтический образ в рассказе М. Тарковского «Таня» // Восточнославянская филология. Литературоведение. 2024. № 17 (41). С. 151–158.

Кривонос В.Ш. Миф в литературе // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: издательство Кулагиной: Intrada, 2008. С. 123–124.

Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.

Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 559 с.

Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Космогонические мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С. 220–226.

Львова К.Е. Постмодернистские схемы мифомышления в современной русской прозе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2019.

Матвеева И.И. Фольклорный код в романе А. Варламова «Душа моя Павел» // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование, 2024. № 2 (54). С. 39–52.

Махнина Н.Г., Сидорова М.М. Мифологема смерти / рождения в романе Е. Водолазкина «Лавр» // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2017. № 2 (48). С. 174–178.

Мелетинский Е.М. Палеоазиатский мифологический эпос: Цикл Ворона. М.: Наука, 1979. 229 с.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2000. 407 с.

Неклюдов С.Ю. Структура и функция мифа // Современная российская мифология : сб. статей. Сер. «Традиция — текст — фольклор: типология и семиотика». Российский государственный гуманитарный университет, Институт высших гуманитарных исследований, Центр типологии и семиотики фольклора / сост. М.В. Ахметова. М: Российский государственный гуманитарный университет, 2005. С. 9–26.

Нургалева Д.В. Индивидуация в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр» (попытка толкования в контексте теории аналитической психологии) // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2023. Т. 23. № 4. С. 98–105.

Орехов В.В. Миф о России во французской литературе первой половины XIX века. Симферополь: Симферопольская городская типография, 2008. 200 с.

Осипова Н.О. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ. 2000. № 3. С. 46–52.

Ощепкова А. И., Слепцова В. Н. Мифофольклорная поэтика романа Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» // Вопросы национальных литератур. 2023. № 3 (11). С. 54–62.

Пахомова С.С. Мифологизация художественного пространства в романе Павла Крусанова «Укус ангела» // Современная филология: материалы I Междунар. науч. конф. Уфа: Лето, 2011. С. 112–114.

Пигина А.С., Сергеева Е.Н. Функционирование советских мифологем в романе А. Иванова «Пищеблок» // Вестник молодых ученых и специалистов Самарского университета. 2022. № 1 (20). С. 90–93.

Побивайло О.В. Мифопоэтика прозы Людмилы Улицкой : автореферат дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2009.

Радь Э.А., Сивожелезова Е.А. Традиции древнерусской литературы в романе Е.Г. Водолазкина «Оправдание острова» // Современные парадигмы лингвистических исследований: методы и подходы : сб. мат-ов XIX Междунар. науч.-практ. конф. Стерлитамак, 2024. С. 277–286.

Рысухин В.С. Иов-ситуация как модель мироощущения героев романа «Синяя кровь» Ю. Буйды // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2024. Т. 9. № 3. С. 125–136.

Рытова Т.А., Щипкова Е.А. Проблема исследования мифологизма и сюжета мифа как элемента сюжетной структуры в русской прозе конца XX — начала XXI в. // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. № 4 (20). С. 115–128.

Старицына Ю.А. Мифотворчество в Романе Т. Толстой «Кысь» // Миф — Фольклор — Литература: проблемы изучения : мат-лы Всеросс. науч.-практ. конф., посвященной 80-летию д. филол. н., проф. Ивана Егоровича Карпущина. Уфа: Башкирский государственный университет, 2016. С. 161–165.

Тахо-Годи Е.А., Тахо-Годи А.А. А.Ф. Лосев о диалектическом понимании мифологии // «Credo new». 2017. № 1. С. 13–16.

Токарева Г.А. Миф в художественной системе У. Блейка : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Воронеж, 2005. 37 с.

Торосян А.С. Процесс мифологизации в современной литературе // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2022. № 1. С. 82–85.

Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. 456 с.

Фолимонов С.С. Фольклорные элементы как знаки мифологизации реальности в романе А.В. Дмитриева «Крестьянин и тинейджер» // Вестник Томского государственного университета. 2020. № 452. С. 54–65.

Франц М.-Л. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический смысл мотива искупления в сказке / пер. К. Бутырина, Р. Березовской. М.: Гнозис, 2004. 360 с.

Шпак Э.Р. «Сказка о деве-узнице» в романе Г. Яхиной «Дети мои»: композиционно-сюжетный аспект // Современное состояние и перспективы развития современной филологии : сб. ст. межд. науч.-практ. конф. Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука», 2022. С. 52–56.

Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное / пер. А. Чечиной. М.: АСТ, 2019. 495 с.

Юнг К.Г., Кереньи К. Душа и миф. Шесть архетипов / пер. В.В. Наукманова. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

Список источников

Прилепин З. Обитель. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2015. 746 с.

Чудаков А.П. Ложится мгла на старые ступени: роман-идиллия. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 640 с.

Яхина Г.Ш. Дети мои. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2018. 493 с.

References

Akhmedzyanova A.R. Female Images in M.V. Semenova's Novel "Wolfhound": A Classification Essay. *Vestnik magistratury = Magistracy Bulletin*, 2022, no. 6–3 (129), pp. 109–112. (In Russian).

Andrianova M.D. Recycling the Soviet in Viktor Pelevin's Prose. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teori i ipraktiki = Philological Sciences. Theoretical and Practical Issues*, 2021, no. 12, pp. 3628–3633. (In Russian).

Averintsev S.S. "Analytical Psychology" by K.-G. Jung and the Patterns of Creative Fantasy. *Voprosy literaturey = Literary Issues*, 1970, no. 3, pp. 113–143. (In Russian)

Bondarev A.P. Historicization of myth and mythologization of history. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta = Bulletin of Moscow State Linguistic University. Humanities*, 2016, no. 10 (749), pp. 79–100. (in Russian).

Borunov A.B., Sherchalova E.V. The author's myth in the contemporary postmodernist novel. *Filologicheskiy klass = Philological class*, 2021, pp. 8–20. (In Russian).

Breeva T.N. The mythologem "The Great Game" in the historiosophical novel of the late twentieth century. *Uchenyye zapiski Kazanskogo universiteta = Scientific Notes of Kazan University, Humanitarian sciences*, 2010, no. 2, pp. 85–92. (In Russian).

Cassirer E. *Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 2, *Mythological Thinking*, 2001, 280 p. (In Russian).

Davydov I.P. *Myth, Mytheme, and Mythologem — a Structural and Functional Analysis of Mythography (Based on One Poem by Joseph Brodsky)*. *Religiya i istoriya = Religion and History*, 2017, pp. 117–121. (In Russian).

Dmitrievskaya L.N. *Motifs and Images of a Fairy Tale in M. Petrosyan's Novel "The House in Which..."*. *Nacional'ny' jstil' russkoj literaturnoj klassiki = National Style of Russian Literary Classics*, 2020, pp. 93–99. (In Russian).

Ermoolenko O.V. "Mythmaking" and "Individual-Author's Mythmaking": the Problem of Distinction between Concepts. *Filologicheskie nauki = Philological Sciences, Theoretical and Practical Issues*, 2020, vol. 13, Issue 3, pp. 90–94. (In Russian).

Folimonov S.S. *Folklore Elements as Signs of Mythologization of Reality in A.V. Dmitriev's Novel "The Peasant and the Teenager"*. *Vestnik Tomskogo Gosudarstvennogo Universiteta = Bulletin of Tomsk State University*, 2020, no. 452, pp. 54–65. (In Russian).

Franz M.-L. *The Psychology of the Fairy Tale. Interpretation of Fairy Tales. The Psychological Meaning of the Redemption Motif in the Fairy Tale*, Moscow, 2004, 360 p. (In Russian).

Globenko A.A., Sheremetyeva E.S. "Mythologization of History in the Strugatsky Brothers' Novel "Hard to Be a God". *Garmoniya i algebra teksta: filologiya, semiotika, analitika = Harmony and Algebra of the Text: Philology, Semiotics, Analytics*", 2025, pp. 38–39. (In Russian).

Grimova O.A. *Narrative intrigue in the modern Russian novel*. Thesis of Doct. Philol. Diss., 2023. (In Russian).

Guseva E.V. *Mythologism of Alexei Ivanov's Novel "The Heart of Parma"*. *Materialy' XLVII nauchno-prakticheskoy konferencii = Proceedings of the XLVII Scientific and Practical Conference Dedicated to the 250th Anniversary of the Founding of Miass*, 2023, pp. 287–292. (In Russian).

Ilyina S.A. *Symbolism of the Artistic Space in Zakhar Prilepin's Novel "The Abode"*. *Filologicheskienauki = Philological Sciences. Theoretical and Practical Issues*, 2017, no. 12 (78), pt. 4, pp. 22–27. (In Russian).

Ivanova A.N. *Siberian Text in Dina Rubina's Novel "The Petrushka Syndrome"*. *Nauka i obrazovanie segodnya = Science and Education Today*, 2018, no. 5 (28), pp. 68–72. (In Russian).

Jung K.G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*, Moscow, 2019, 495 p. (In Russian).

Jung K.G., Kerenyi, K. *Soul and Myth. Six Archetypes*, Kyiv, 1996, 384 p. (In Russian).

Kalinichenko, L.A. Mythopoetics of Z. Prilepin's Works (Based on the Novels "The Black Monkey" and "Pathologies"). *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki* = Philological Sciences. Theoretical and Practical Issues, 2015, no. 7 (49), pp. 82–86. (In Russian).

Kirin M.I. Method of mythorestitution. Myth — Literature — Mythorestitution, Moscow, 2000, 155 p. (In Russian).

Klyus A.G. Features of the Interpretation of the Old Russian "Tale of Peter and Fevronia of Murom" in the Artistic System of Evgeny Vodolazkin's Novel "Justification of the Island". *Innovacionny'e nauchny'e issledovaniya* = Innovative Scientific Research, 2021, no. 12–2 (14), p. 216–222. (In Russian).

Korotkova N.S. Two Variants of Mythologism in the Novels of L. E. Ulitskaya. *Verxnevolzhskij filologicheskij vestnik* = Upper Volga Philological Bulletin, 2020, no. 1 (20), pp. 43–49. (In Russian).

Kostyuk S.A. The Yenisei as a Mythopoetic Image in M. Tarkovsky's Short Story "Tanya". *Vostochnoslavjanskaya filologiya* = East Slavic Philology, Literary Studies, 2024, no. 17 (41), pp. 151–158. (In Russian).

Kozlov A.S. Mythological Criticism. *Zapadnoye literaturovedeniye XX veka* = Western Literary Studies of the 20th Century: Encyclopedia, 2004b, pp. 258–262. (In Russian).

Kozlov A.S. Mythopoesia. *Zapadnoye literaturovedeniye XX veka* = Western Literary Studies of the 20th Century: Encyclopedia, 2004a, pp. 258–262. (In Russian).

Krivosos V.Sh. Myth in Literature. *Poetika* = Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts, 2008, pp. 123–124. (In Russian).

Levi-Strauss K. Structural Anthropology, Moscow, 2001, 512 p. (In Russian).

Losev A.F. The Dialectics of Myth, 2001, Moscow, 559 p. (In Russian).

Lotman Yu.M., Mintz Z.G., Meletinsky E.M. Cosmogonic Myths. *Mify narodov mira* = Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia, 1980, vol. 1, pp. 220–226. (In Russian).

L'vova K.E. Postmodernist Schemes of Myth-Thinking in Contemporary Russian Prose. Abstract of Philol. Cand. Diss, Krasnodar, 2019. (In Russian).

Makhinina N.G., Sidorova M.M. The Mythologem of Death / Birth in E. Vodolazkin's Novel "Laurel". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* = Bulletin of of Tomsk State Pedagogical University, 2017, no. 2 (48), pp. 174–178. (In Russian).

Matveyeva I.I. Folklore Code in A. Varlamov's Novel "My Soul Pavel". *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta* = Bulletin of Moscow City Pedagogical University, Series "Philology", 2024, no. 2 (54), pp. 39–52. (In Russian).

Meletinsky E.M. Paleo-Asian Mythological Epic: The Raven Cycle, 1979, 229 p. (In Russian).

Meletinsky E.M. Poetics of Myth, 2000, 407 p. (In Russian).

Neklyudov S.Yu. Structure and Function of Myth. *Sovremennaya rossijskaya mifologiya* = Modern Russian Mythology: Collection of Articles, 2005, pp. 9–26. (In Russian).

Nurgaleeva D.V. Individuation in E.G. Vodolazkins Novel “Laurel” (An Attempt at Interpretation in the Context of the Theory of Analytical Psychology). *Vestnik Yuzhnoural'skogo gosudarstvennogo universiteta* = Bulletin of South Ural State University, Series Social and Humanitarian Sciences, 2023, vol. 23, no. 4. pp. 98–105. (In Russian).

Orekhov V.V. The Myth of Russia in French Literature of the First Half of the 19th Century, Simferopol, 2008, 200 pp. (In Russian).

Oshchepkova A.I., Sleptsova V.N. Mytho-Folklore Poetics of G. Yakhina's Novel “Zuleikha Opens Her Eyes”. *Voprosy nacionalnykh literatur* = Issues of National Literatures, 2023, no. 3 (11), pp. 54–62. (In Russian).

Osipova N.O. Mythopoetics as a Sphere of Poetics and a Research Method. *Socialnye i gumanitarnye nauki* = Social and Humanitarian Sciences. Domestic and Foreign Literature, ser. 7, 2000, no. 3, pp. 46–52. (In Russian).

Pakhomova S.S. Mythologization of Artistic Space in Pavel Krusanov's Novel “Angel's Bite”. *Sovremennaya filologiya* = Modern Philology, 2011, pp. 112–114. (In Russian).

Pigina A.S., Sergeeva E.N. Functioning of Soviet Mythologemes in A. Ivanov's Novel “Food Block”. *Vestnik molodykh uchenykh i spetsialistov Samarskogo universiteta* = Bulletin of Young Scientists and Specialists of Samara University, 2022, no. 1 (20), pp. 90–93. (In Russian).

Pobivaylo O.V. Mythopoetics of Lyudmila Ulitskaya's Prose. Abstract of Philol. Cand. Diss., Krasnoyarsk, 2009. (In Russian).

Rad' E.A., Sivozhelezova E.A. Traditions of Old Russian Literature in E. G. Vodolazkin's Novel “Justification of the Island”. *Sovremennaya filologiya* = Modern Paradigms of Linguistic Research: Methods and Approaches, 2024, pp. 277–286. (In Russian).

Rysukhin V.S. The Job Situation as a Model of the Worldview of the Characters in Yu. Buida's Novel “Blue Blood”. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy* = Practices and Interpretations: Journal of Philological, Educational, and Cultural Research, 2024, vol. 9, no. 3, pp. 125–136. (In Russian).

Rytova T.A., Shchipkova E.A. The Problem of Studying Mythologism and the Plot of Myth as an Element of Plot Structure in Russian Prose of the Late 20th–Early 21st Centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* =

Bulletin of Tomsk State University, Philology, 2012, no. 4 (20), pp. 115–128. (In Russian).

Shpak E.R. The Tale of the Maiden Prisoner in G. Yakhina's Novel "My Children": Compositional and Plot Aspect. *Sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya sovremennoj filologii* = Current State and Prospects for the Development of Modern Philology. Collection of articles from the international scientific and practical conference, 2022, pp. 52–56. (In Russian).

Staritsyna Yu. A. Mythmaking in T. Tolstoy's Novel "The Slynx". *Mif — Folklor — Literatura* = Myth — Folklore — Literature: Problems of Study, 2016, pp. 161–165. (In Russian).

Takho-Godi E.A., Takho-Godi A.A. A.F. Losev on the Dialectical Understanding of Mythology. «Credo new» = "Credo New", 2017, no. 1, pp. 13–16. (In Russian).

Tokareva G.A. Myth in the Fiction of W. Blake. Abstract of Philol. Cand. Diss, Voronezh, 2005. (In Russian).

Toporkov A.L. The Theory of Myth in Russian Philological Science of the 19th Century. Moscow, 1997, 456 p. (In Russian).

Torosyan A.S. The Process of Mythologization in Contemporary Literature. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta* = Bulletin of Voronezh State University, ser. Philology. Journalism, 2022, no. 1, pp. 82–85. (In Russian).

Vorobyova, P.E. "The Path of a Sage's Development in E. Vodolazkin's Novel "Laurel". *Studencheskaya nauka i XXI vek* = Student Science and the 21st Century, 2020, vol. 17, no. 1(19), pp. 57–59. (In Russian).

Zainullina I.N. Myth in Russian prose of the late XX–early XXI centuries. Abstract of Philol. Cand. Diss, Kazan, 2004. (In Russian).

Zhulkova K.A. The Mythologem of the River in G. Yakhina's Novel "My Children". *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* = Bulletin of the Moscow State Linguistic University. Humanities, 2023, iss. 6 (874), pp. 153–159. (In Russian).

List of Sources

Prilepin Z. The Abode, Moscow, 2015, 746 p. (In Russian).

Chudakov A.P., A Darkness Falls on the Old Steps: An Idyllic Novel, St. Petersburg, 2023, 640 p. (In Russian).

Yakhina G.Sh. My Children, Moscow, 2018, 493 p. (In Russian)

МЕХАНИЗМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗОВ ПЕРСОНАЖЕЙ КИНОПОВЕСТИ ПОД ВЛИЯНИЕМ АКТЕРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В ФИЛЬМЕ «КАЛИНА КРАСНАЯ» В.М. ШУКШИНА

П.В. Маркина

Ключевые слова: Шукшин, «Калина красная», русская литература, кинотекст, киноповесть, трансформация вербального текста в кинематографический образ

Keywords: Shukshin, "Kalina Krasnaya", Russian literature, film text, film story, transformation of verbal text into a cinematic image

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-04](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-04)

Введение

В контексте современного переосмысления русской советской литературы и культуры в целом и предстоящего юбилея писателя в 2029 г., поддержанного Указом Президента Российской Федерации В.В. Путина от 4 декабря 2024 г. «О праздновании 100-летия со дня рождения В.М. Шукшина», видится важным комплексный анализ киноповести «Калина красная», в том числе в аспекте диалога литературного произведения и кинотекста через раскрытие того или иного художественного образа актером, выбранным Шукшиным. Анализ фильма позволяет по-новому прочитать и литературное произведение.

Творчество писателя не обойдено вниманием критиков и литературоведов, которые в том числе обращались и к киноповести, вынесенной в заглавие данной работы. Тем не менее системное исследование в заявленном направлении еще не было проведено. Однако стоит отметить, что ряд ученых вплотную подошли к обсуждению этого вопроса. В «Шукшинской энциклопедии» [Шукшинская энциклопедия, 2011] есть две статьи о «Калине красной», составленные Т.Л. Рыбальченко и И.В. Шестаковой. Авторы на произведение посмотрели с двух сторон: как на киноповесть и как на фильм, — наметив принципы анализа литературного текста и кинотекста в двух аспектах.

Ученые школы сибирского литературоведения обосновали позиции анализа текстов писателя. В монографии С.М. Козловой «Поэтика рассказов В.М. Шукшина» [Козлова, 1992] были исследованы творческий метод, поэтическая структура, глубинная семантика рассказов. А.И. Куляпин в работе «Проблемы творческой эволюции В.М. Шукшина» [Ку-

ляпин, 2000] рассмотрел широкий круг произведений писателя, выделив основные этапы его творческой эволюции. Стоит назвать также вышедшую в Издательском доме РХГА в 2024 г. антологию «В. М. Шукшин: pro et contra. Современные аспекты исследования» [Куляпин, 2024], освещающую широкий круг проблем, связанных с биографией и творчеством писателя и режиссера.

В 2025 г. коллективом авторов Института филологии и межкультурной коммуникации Алтайского государственного педагогического университета была издана монография «“Калина красная”: поэтика, семиотика, контекст», в которой предпринята попытка исследования произведения в диалоге текста и кинотекста [«Калина красная»: поэтика, семиотика, контекст, 2025]. Собранные материалы позволили увидеть необходимость анализа механизмов трансформации образов персонажей киноповести под влиянием актерской индивидуальности в фильме «Калина красная» Шукшина. Новизна исследования состоит в том, что в нем впервые на материале указанного произведения предпринят анализ трансформации вербального текста в кинематографический.

При съемках фильма Шукшин творчески подходил к реализации того, что хотел увидеть на экране, в том числе меня изначально задуманное: *«Остановок в съемках Шукшин себе не позволял: нет исполнителя эпизодической роли — он переделывает эпизод для тех, кто под рукой, берет людей из массовки»* (А. Заболоцкий. 2005. С. 77). В эпизоде в чайной за Любой с Егором подглядывает белокурая девушка, жительница мест, где снимался фильм, не актриса. Режиссер, наученный опытом первых фильмов, в новом фильме далеко уходил от литературной основы с целью раскрытия идеи средствами другого вида искусства.

К подбору исполнителей подходил по-своему, говорил о том, что ему многое в фильме предстоит показать опосредованно, *«помогая зрителю домысливать то, что будет прямо изображено на экране»: «Очень многое в этой системе опосредований будет зависеть от актера»* (В. Шукшин. 2014. Т. 8. С. 123). Так авторская идея, воплощенная в фильме средствами кинематографа, помогает по-новому осмыслить литературный текст.

Материал и методы исследования

«Калина красная» существует в двух вариантах — как киноповесть и как фильм, они различаются спецификой языка литературы и кино. Тем не менее два текста разных видов искусства необходимо рассматривать в единстве авторского замысла Шукшина, выступившего здесь писателем, режиссером и актером.

Еще киноактриса М. Булгакова, участвуя в обсуждении фильма, обратила внимание на особый «актерский ансамбль» режиссера, назвав И. Рыжова, М. Скворцову, А. Ванина, М. Виноградову, воплотивших концепцию картины (Фильм взял за живое. 1974. С. 2). В работе для примера рассматриваются следующие литературные образы, по-особенному раскрытые выбранными Шукшиным актерами: Губошлеп — Г. И. Бурков, Петр Байкалов — А. З. Ванин, Люсьен — Т. А. Гаврилова, отец Любы — И. П. Рыжов, Куделиха — А. Е. Быстрова.

Ведущими методами в исследовании данной проблемы стали сравнительно-исторический, благодаря которому были выявлены важнейшие составляющие трансформации образов персонажей от киноповести к фильму; типологический, позволивший рассмотреть общие семиотические черты в поэтике писателя; анализ литературного произведения, давший возможность изучить значимые образы в «Калине красной». Работа опирается на понимание поэтики Шукшина, представленное в современном литературоведении (например [Творчество В. М. Шукшина, 2004–2007; Художественное произведение: структура, дискурс, медиа, 2016] и др.).

Результаты исследования

В воспоминаниях современников Георгий Иванович Бурков остался человеком, который последним видел Шукшина живым и первый мертвым, он много сделал для увековечивания памяти писателя. При жизни всегда был рядом с Шукшиным, подпитывался его творческими планами и идеями, заявлял свои права на единоличное владение другом (Г. Бурков. 1998). Оператор А. Д. Заболоцкий с некоторой даже ревностью вспоминает о знакомстве писателя с Бурковым (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 54, 101), которого взяли в команду после других.

И эта близость в повседневности позволила режиссеру уговорить актера исполнить роль Губошлепа — убийцы главного героя в «Калине красной», другой никто не согласился бы сыграть бандита. Шукшин же был уверен, что Буркову простят роль разбойника. В тексте киноповести обладатель гнилых зубов и дефекта дикции, антипод Егора Прокудина, соотнесенный с Пугачевым, предстает реальным злодеем: *«мстительная немощность его взбесилась: этот человек оглох навсегда для всякого справедливого слова. Если ему некого будет кусать, он, как змея, будет кусать свой хвост»* (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 6. С. 264). Для усиления эффекта в киноповести злой характер персонажа подчеркивается знаковой деталью — «детскостью» речи. Частично

объясняя свое прозвище, Губошлеп в напряженный момент перед появлением Егора Прокудина в «логове» воров говорит: «*Чепочка*» (Там же, с. 213) (указание на необходимость использования цепочки при открытии двери неожиданным гостям). Искажение звучания сознательное и не связано с дефектом произнесения «ц» (до этого говорит: «Цыть!»). Одна деталь, словно по системе К.С. Станиславского, учившего отыскать что-то доброе даже в самом законченном злодее, подчеркивает отрицательную маркированность персонажа.

Губошлеп искажает не только слово «цепочка», но и, например, вместо «шампанское» говорит «*шампанзе*» (Там же, с. 2134). Такого рода переделки слов — это, наверно, претензия на оригинальность, на деле оказывающаяся ограниченностью. В роли Пугачева (когда машет платком, разрешая танец) он ведь тоже смешон, хотя пытается играть в авторитетного, главного человека. И ненависть Губошлепа к Егору, наверно, связана с тем, что тот — единственный, кто относится к нему без всякого пиетета, страха, даже без элементарного уважения. В этом смысле Губошлеп, может быть, и ребенок — злой, капризный, безответственный.

В фильме же, с точки зрения критики, герой Буркова получился не отрицательным (даже демоническим) героем, а «*опереточным злодеем*» [Шукшинская энциклопедия, т. 1, с. 40]. Это меняло замысел Шукшина. И он знал об этом риске, потому что уже имел опыт съемки актера в «Печках-лавочках», где даже пришлось переписать сценарий, сделав вора артистичным жуликом и обаятельным аферистом (Г. Бурков. Хроника сердца. 1998. С. 106). В работе над фильмом-путешествием «*шутовское начало, привнесенное Бурковым в репетиционных разминках, подогривало Шукшина...*» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 101). Однако в «Калине красной» это уже мешало, Губошлеп не должен был заслонить главного героя, и актеру Шукшину приходилось делать невозможное, чтобы не потерять внимание зрителя: «*Играть нужно в водевиле или когда ты бабе голову морочишь после гулянки... В кино надо жить, душу рвать... Надо прожить отпущенный тебе сценарием или пьесой кусок жизни. И прожить душой*» (С. Чикильдик. Алексей Ванин. 2021. С. 222]. Бурков в роли Губошлепа радикально изменил образ. В его исполнении нет того демонизма, который был в повести. Больше шутовства какого-то. Даже после убийства Егора он находит силы шутить (юмор черноватый, конечно).

После «Калины красной» режиссер передумал снимать Буркова в фильме о Разине в роли Матвея. Как известно, свою сказку «До третьих петухов» Шукшин писал для Буркова с учетом его советов. Но это было не просто так, это была своего рода проверка верности шукшин-

ским идеалам. Заболоцкий так передает его слова: *«Вот, Жора на два фронта жить давно научен. И нашим, и вашим. Бывает, едва сдерживаюсь... Лешу Ванина в упор не видит, тот ему не пригодится никогда... А тут еще и его дядя... Жора без меня определил его уже в разинское. Скоро Жора и говорить за меня будет... Пусть поставит Жоржик Ванька, смотри. Посмотрим...»* (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 102–103). Последняя актерская «дуэль» друзей состоялась в фильме «Они сражались за Родину», сниматься в котором Шукшин не хотел, но уступил уговорам Ванина. Буркова С.Ф. Бондарчук пригласил для создания комфортных условий для работы Шукшина. Шукшин видел между своими друзьями разницу, понимая, что оба помогают ему справляться с трудностями: *«...хорошо рядом свой человек, Леша Ванин, и интеллигент Бурков»* (С. Чикильдик. Алексей Ванин. 2021. С. 228).

Другой актер Шукшина — Алексей Захарович Ванин, сыгравший брата Любы в «Калине красной», — человек со сломанной судьбой, алтайский земляк (подробнее [Маркина, Маркин, 2025]). Карьеру спортсмена и актера оборвала заграничная командировка, в которую он взял секундомеры для продажи. Показательное уголовное дело «за контрабанду», реальный срок, исключение из партии и спортивного клуба закрыли все двери перед Ваниным. Именно в это время Шукшин взял его в орбиту своего влияния: *«... главную роль в возвращении Алексея Ванина к нормальной жизни, в восстановлении его человеческого достоинства сыграл Василий Шукшин»* (С. Чикильдик. Алексей Ванин. 2021. С. 189), *«Ванина Шукшин опекал, как брата родного, ценил его прямодушие и конкретность»* (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 118), *«Профессиональным становлением Ванин во многом обязан Шукшину... С 1965 творческая деятельность Ванина была тесно связана с Шукшиным...»* [Шукшинская энциклопедия, 2011, с. 30]. Режиссер снял актера в фильме «Ваш сын и брат», а потом в «Калине красной» (планировал его снимать в картине о Разине). После этого за Ваниным закрепилось амплуа шукшинского актера, и его пригласили в три картины по произведениям Шукшина.

Ванин тоже изменил своего персонажа, отклонившись от изначально задуманного автором. Про ошпаренного Петра Шукшин пишет, что он выскочил из бани *«с диким ревом»* (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 6. С. 230), крик Ванина *«ой-ей-ей-ей-ей, мама родимая, живьем же сварил»* (40 мин.) совсем не такой. Режиссер приветствовал, когда актер говорил слова не по заученному тексту (что было сложно для «правильной» Л.Н. Федосеевой), а импровизировал, жил в роли. Так

в фильме появляются ругательства Петра: *«Зараза, ой, вот паразит-то приבלатненный»*. Только звучат они как-то совсем нежно. В фильме брат Любы бежит в воду — в озеро (о значимых деталях с мест Вологодчины, где снималась «Калина красная», подробнее [Маркин, Маркина, 2025]), а в киноповести он не совершал омовения, а *«покатился по сырой земле»* в ограде двора. Катание по земле восходит к восточнославянскому земледельческому обряду, что важно в контексте выстраивания сюжета о (не)возможности возвращения Егора-пахаря к матери и земле.

Режиссер в ответ на вопрос оператора, почему снимает этого актера, сердился: *«Он искренний, а остальное мое дело»* (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 118). Окружающие чувствовали, что Ванин не совсем человек кино: *«Пока снимается доска с номером кадра, Алексей успевает причесаться, наблюдая себя в стекле объектива. И начинает говорить текст. Шукшин останавливает съемку... Торопливо проговаривает: "Мотор!". Леша снова успел причесаться, а Макарыч пятерней взъерошил ему шевелюру и ревет: "Играй, пленки мало!" Леша произносит текст... Снято»* (Там же, с. 118). Несмотря на возникающие трудности, Шукшин видел в Ванине простого человека, способного раскрыть его замысел. Роль Петра Байкалова сделала литературный образ, созданный писателем, живым.

Еще одним шукшинским актером считают Ивана Петровича Рыжова, который сначала Шукшину не очень понравился, но после разговоров о деревенской жизни был принят в круг своих людей, в общении с ним Шукшин восстанавливал душевное равновесие. Работалось с Рыжовым легко: *«Снимались сцены, в которых занят Рыжов, быстро и весело. Ивана Петровича Шукшин знал давно, почитал, как отца; рассказывал... факты из его непростой биографии, которые всем и не поведаешь. Удивился в павильоне, узнав, что Иван Петрович никогда в жизни не курил. И тут же прошелся по всему тексту, повычеркнув все реплики вокруг курева»* (Там же с. 86–87). Так актер, выбранный для роли, помогал писателю и режиссеру «оживить» персонажа. В фильме «Живет такой парень» он сыграл заведующего нефтебазой, в «Печках-лавочках» — проводника поезда, в «Калине красной» — Федора Байкалова, отца Любы.

Персонаж Рыжова сюжетно и внутренне сцеплен с главным героем киноповести. Душевно изломанному и мечущемуся Егору Прокудину противопоставлен образ сочувствующего и понимающего хранителя непреходящих ценностей крестьянской семьи, который верит и желает помочь заблудшему. Однако патриархальный мир не готов принять назад блудного сына, оторвавшегося от земли. Егор в диалогах с отцом

Любы часто провоцирует его, тот не остается в долгу, задает вопросы про тюрьму. Режиссер видел в актере живую смекалку, присущую русскому национальному характеру.

Интересно совпадение лексики Прокудина и старика Байкалова, которое подчеркивает контраст характеров в киноповести. Отец Байкалов перед появлением Егора произносит реплику: *«Все будем по-людски делать, а там уж поглядим: может, жизни свои покладем... через дочь родную»* (здесь и далее выделено мною. — П.М.) (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 6. С. 224). Егор пугает стариков, рассказывая о якобы совершенном им массовом убийстве: *«Семерых. Напрочь: головы в мешок поклали и уши»* (Там же, с. 225). А ближе к финалу Егор обещает Любе: *«Все будет в порядке! Голову свою покладу, но вы у меня будете жить хорошо»* (Там же, с. 256). Вот этот переход от «поклали» чужие головы к «свою покладу» (как у Байкалова «свои покладем») обозначает движение Егора в сторону Байкалова. Правда, незавершенное — голову-то он свою «поклал», а хорошей жизни не устроил.

В фильме старик в паре со своею старухой выступает главным (в киноповести он вслед за ней «приник к окошку», желая увидеть «рестанта» (В. Шукшин, там же, с. 224): он бежит с улицы в дом (ходил один смотреть, «все ли в порядке»), старуха, ждавшая у ограды, присоединяется к нему: *«Почто отступаем-то?»*. В доме говорит своей жене: *«За мной»*. Байкалов объясняет ей первое впечатление от Прокудина: *«В красной рубахе! Как палач!»*. Роль палача противоположна стратегии поведения, определенной фразеологизмом «положить голову» (знач. «погибать, жертвуя собой»). В фильме, потому что Рыжов не курил, изменена сцена начала разговора между отцом Любы и Егором. В ответ на подчеркивающую их разность реплику «Я некурящий» гость сразу переходит в нападение: *«Старой веры придерживаетесь, да?»*. Это попытка определить, по собственному ли желанию старик поступает или следует навязанным ему правилам. Прокудин объясняет: *«Один тоже говорит: “Ох и жмут”. А его сзади спрашивают: “Кого это жмут?”. Он говорит: “Сапоги жмут”»*.

А.Д. Заболоцкий вспоминает, что Шукшин хотел вставить в фильм анекдот про житейскую смекалку деревенского старика: *«На окраине деревни у развилки дорог рукодельные щиты-лозунги, обязательства: дадим государству масла столько-то центнеров, хлеба столько-то пудов, шерсти столько-то тонн, яиц и т. д. У лозунгов неподвижно стоит босой мужик, а сапоги, связанные веревочкой, у него на плече. Он молча читает весь перечень обязательств и вдруг говорит вслух: “Вот жмут! Вот жмут?!” На плечо ему опускается рука, и он видит уполномочен-*

ного, который наступательно спрашивает: “Кто это жмет?” Мужик от неожиданности оробел на мгновение и ответил: “Сапоги жмут!” — “Сволочь, ведь ты же босой!”. Мужик уже победно и без паузы: “Вот от того и босой, что жмут!”» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 85). Эта линия дальше обозначится в реплике следователя, спрашивающего Егора о жмущих ботинках.

В фильме еще сильнее, чем в киноповести, при первой встрече Байкаловы записывают Егора в убийцы. Зоя, жена Петра, выговаривает мужу: «В доме трупов наделают, а он будет: „Ну и что?“! Орясина!» Затем роль, отведенная Прокудину, меняется. В сцене сборов Егора в баню, когда Люба предлагает белье бывшего мужа, отец поддерживает ее: «Бери, чего? Не с покойника же». И песню в фильме герой запекает иную: «В том саду при долине...». У народной песни «Там, в саду, при долине...» есть несколько вариантов, в том числе включающих тюремную тему, однако во всех это история сироты, ожидающего смерти.

Татьяна Анатольевна Гаврилова, актриса иной судьбы, казалось бы, случайно попавшая в «Калину красную» на роль Люсьен. Шукшин думал о красивой Л.М. Гурченко, но взял женщину, прямо противоположную изначально задуманному образу. Современники видели в этом жесте жалость режиссера к спивающейся артистке, которую он не заметил даже после запоя: «Он поговорил с ней и, несмотря на протесты актерского отдела, давшего актрисе отрицательную характеристику, утвердил Гаврилову на роль, важную для фильма. Татьяна снялась в первых сценах обещающе, а потом сорвалась, и многое Шукшину пришлось имитировать режиссерскими уловками. Он пощадил болезнь...» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 75). Гаврилова (уже на уровне испитого голоса) довела Люсьен до жизненной правды.

В тексте киноповести Люсьен выступает антиподом Любы Байкаловой, в фильме тема взаимоотношений Люсьен с главным героем не получает своего раскрытия. Роль Гавриловой становится иллюстрацией того, как воровская жизнь меняет женщину. На киноэкране не нужно ничего рассказывать, все можно показать. Сокращение для роли написанного образа почти снимает оппозицию и двух женских персонажей, противопоставленность Любе уходит в подтекст. Меняется и линия «Егор — Люсьен», главному герою уже не нужно выбирать, кого любить, выбор для зрителя очевиден.

Актриса предстала главной женщиной воровской «малины», выступив своего рода архетипическим образом. В первый раз в фильме она появляется в «ямке», в которую Егор идет в поисках праздника от безысходности. Там эпизодически мелькают шесть-семь девиц, но в центр

кадра выведена Люсьен. Она в яркой голубой кофте, гармонирующей в языке цвета с красной рубахой Егора. Пляска радости завершается пьяной истерикой героини, которая крутится на месте. И когда она восклицает: «*Какие злые люди!*», — у нее слетает парик, обнажая ее истинную сущность. Окружающие демонстративно равнодушны к такому надрыву.

Когда участники сборища расходятся, внимание читателя и зрителя останавливается на трех фигурах: двух мужских и женской. Губошлеп, Егор и Люсьен представляют собой треугольник, в котором определяются роли: кто с кем? В фильме в сцене ухода выбор обозначается более четко. В тексте Егор просто хочет уйти за женщиной, но главарь его не пускает: «*Люсьен пошла к выходу... Егор двинулся было за ней, но Губошлеп мягко остановил его за плечо. И мягко сказал:*

— *Не надо. Погорим. Мы скоро все увидимся...*

— *А ты с ней пойдешь?* — *прямо спросил Егор.*

— *Нет,* — *твердо и, похоже, честно сказал Губошлеп. — Иди!* — *резко крикнул он Люсьен, которая задержалась в дверях... Люсьен недобро глянула на Губошлепа и вышла»* (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 6. С. 217).

В фильме Люсьен хочет за руку увести Егора, но получает запрет от «хозяина», молчаливый диалог их взглядов демонстрирует зрителю ее несогласие с таким решением, но она смиряется в итоге и уходит. Схожее поведение повторяется в финале, когда Губошлеп вновь заявляет права на свою женщину. Люсьен, выкрикивая «*Ты не тронешь его!*», опять пытается выйти на эмоциональный надрыв, но Губошлеп останавливает ее: «*Цыц!*». Последующие просьбы уходят уже на второй план и ничего не решают в судьбе Егора, от которого Люсьен отрекается уже дважды. Последний раз зритель видит ее на пароме, там в третий раз она выбирает воров, кричит им: «*Прыгайте!*» — когда брат Любы мчится на расправу.

Когда бандиты приезжают на «Волге»¹ забирать жизнь Егора, Люсьен выделяется одна на фоне четырех разных мужчин. Она в центре. В той же одежде: голубая кофта с белыми пуговичками и голубая куртка на подкладке в белый горошек (куртку впервые видит зритель на заднем плане первой встречи с Егором, во второй раз она в руках у героини, собирающейся покинуть притон, в последних сценах наде-

¹ Марка машины выбрана режиссером не случайно. Ассоциативная цепочка тянется к образу затопленной колокольни посреди реки, возникающему в одной из начальный сцен фильма.

та на Люсьен). Для финала героиня меняет черную кожаную юбку и сапоги на черные штаны. Она идет с четырьмя мужскими персонажами по траве, отделенной от пашни, но не выходит на поле. Это уже другая Люсьен, не та, что теребила кепку Егора, встретившегося с ней впервые после освобождения.

Таким образом, выбор Гавриловой для роли Люсьен позволил автору заострить тему ответственности человека за его поступки. Шукшин в «Калине красной» вполне осознанно менял литературную основу под средства кинематографа: если зритель *«воспримет картину как простую уголовную историю с прописными истинами (чем и опасен голый сюжет), то моя задача не выполнена. Я надеюсь на большее...»* (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 6. С. 142). По мысли Шукшина, *«кинематографу нужны истинно кинематографические характеры, то есть такие, для восприятия и понимания которых не было бы нужды в особом авторском посредничестве»* (Там же, с. 118).

Самый удивительный пример трансформации первоначального замысла — это, конечно, съемки Ефимии (по паспорту Афимьи, в титрах Офимьи) Ефимовны Быстровой, жительницы деревни Мериново Белозерского района Вологодской области, «сыгравшей» роль матери Егора Прокудина: съемки простой крестьянки частично велись скрытой камерой. В художественную картину революционно врывается документальный рассказ о реальной жизни (видеоряд и фонограмма).

Неграмотная крестьянка рассказала про свою судьбу, про своих детей: трое погиби, а один бесследно пропал, и вот она уже 18 лет одна. Камеру установили на улице, снимали через выставленное окно, звук писали синхронно. Заранее были продуманы вопросы для Лидии Федосеевой-Шукшиной, направляющие рассказ в нужное для фильма русло.

Самое удивительное, что рассказ старушки совпал почти дословно с тем, что было написано в тексте, про который она не знала: от Николая-угодника в красном углу, до сухих коричневых рук. Незначительно разошлись детали про шестерых детей, про четверых из которых мать знает, а про двоих нет: *«я и не знаю: живые они, сердешные душеньки, или нету их давно»* (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 6. С. 254). После съемок фильма «артистка» уверилась, что Шукшин и есть ее пропавший сын. Он проявил заботу: починил избу, оставил запас дров и продуктов, дал денег. После его смерти она надела черных платок, который так и не сняла до конца жизни. Судьба Быстровой немного похожа на судьбу героини «Калины красной», но не так уж и сильно. Разница велика.

Шукшин, говоря о важном для смысла фильма эпизоде встречи Егора со старушкой-матерью, рассказывает о значимости выбора «актрисы»: «...дерзнули попробовать отыскать реальную судьбу, сходную с той, которая нам была нужна. Война, к сожалению, оставила нам много подобных судеб... Мы засняли документальную беседу именно с такой матерью, у которой война отняла всех сыновей. Разумеется, кое-что было дополнено поздними досьемками, монтажом, но, повторяю, в принципе это — хроникальные кадры. И как удивительно: все, буквально все почувствовали неподдельность. Зритель безошибочно ощутил подлинность, мгновенно почувствовал, что здесь — сама жизнь, не “подредактированная” актерским опытом» (Там же, с. 142–143).

Матерью Егора Прокудина изначально Шукшин видел В.П. Марецкую, которая сначала, прочитав сценарий, дала согласие. Это странно, потому что даже последние роли актрисы шестидесятых годов, где она в платочках, не позволяют увидеть в ней бабушку. Сопоставить этот выбор можно с определением Гурченко для роли Люсьен. В полузаброшенной деревне Мериново, где снимали двор Байкаловых, баню, выбрали дом матери — живой интерьер избы одинокой жительницы деревни. Ее дом был выбран, потому что сама хозяйка чем-то совпала с героиней, именно такую жизнь и хотел показать режиссер. Когда пришла пора съемок, запланированная актриса отказалась играть роль «ущербной старухи».

Шукшин объяснил свой выбор реальной жительницы деревни: «Любая, даже очень хорошая исполнительница в этом по сути своей “чувствительном” эпизоде жаловалась бы — за героиню — на ее одинокое, нелегкое житье. Пусть даже не осознанно, в самой неконтролируемой интонации, но пыталась бы вызвать во что бы то ни стало человеческое сострадание. Боюсь, что и я как режиссер, добивался бы именно этого. Между тем простая русская женщина-мать органически не способна ныть; любую невзгodu она переносит с достоинством — это вновь и вновь точно подтвердил экран. Надеюсь, мои рассуждения не будут восприняты как скрытый призыв долой, мол, актерский труд! Напротив, я этот труд уважаю, сам занимаюсь им; а актеров, признаюсь, очень люблю. Просто рассказываю об одном уроке мастерства, преподаваемого зрителям. Думаю вслух о том, что путь постижения искусством правды жизни — всегда нехоженный путь» (Там же, с. 143).

В решении снимать Быстрову вместо профессиональной актрисы режиссера поддержали оператор и художник, однако администрация фильма была категорически против таких экспериментов. Кроме этого, у Шукшина были сомнения: «Теснота — раз... Самоцензура грызла: если

бабушка чистосердечно исповедуется перед камерой, резать придется по живому... С другой стороны, а если правдой своей она переиграет исполнителей, и его, Егора Прокудина... Боялся иконостаса с лампочкой Ильича...» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 80).

Утвердился в своем решении Шукшин после того, как репетировали сцену, где Егор Прокудин падает на землю после встречи с матерью (в киноповести этого эпизода нет, Егор падает на руль в машине). Автор так объясняет своего героя: *«Посещение матери, как мне кажется, вывело его мятущуюся душу на вершину понимания. Он увидел, услышал, узнал, что никогда не замолить ему величайшего из человеческих грехов — греха перед матерью, что никогда уже его большая совесть не заживет. Это понимание кажется мне наиболее поучительной минутой его судьбы. Но именно с этой минуты в него и вселяется некое безразличие ко всему, что может отнять у него проклятую им же самим собственную жизнь» (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 8. С. 145).* Именно логика фильма, живой диалог со зрителем убедили режиссера взять экспериментальный материал в художественный фильм.

После репетиции сцены на бугре быстро, без особой подготовки решили к работе с Быстровой: *«Для съемки этой исповеди матери поставили на середине улицы помост для камеры, выставили окно избы, чтобы через горницу видеть Ефимью Ефимьевну, сидящую в своей светелке-кухне. Объективом с фокусным расстоянием 600 миллиметров „доставали“ крупно лицо бабушки. Находясь от нее далеко, не мешали ей (она думала, что мы еще только готовимся снимать), и, кроме того, шум камеры не попадал в микрофон. Бабушка наговорила свою судьбу, отвечая на вопросы Любы, заготовленные режиссером. Получив этот синхронный рассказ из нескольких вариантов, мы сняли продуманные заранее монтажные кадры для всей сцены практически за один день, во второй день досняли детали и перебивки» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 81).*

Так работа с Быстровой была сделана практически единым разом, досъемок в Москве не потребовалось, да и невозможно было их сделать там тождественно. Неожиданно реальный человек проникает в художественный текст картины. Шукшин видел одной из главных трудностей в экранном изложении необходимость режиссеру бороться с литературным сюжетом: *«я лично вижу в искусстве не эксперимент, а возможность насущного разговора, прежде всего» (В. Шукшин. Собрание сочинений. 2014. Т. 8. С. 138).* Для этого живого, настоящего диалога со зрителем автор использовал новые экспериментальные приемы, далекие от традиций реализма.

Именно поэтому знающая свою профессию администрация сопротивлялась, высказывая недоверие режиссеру. Это задевало Шукшина, который признавался, что режиссера должны перестать бесконечно опекать и контролировать, потому что силы даже самого крепкого человека могут быть подорваны. Если он сказал: «Я сделаю» (Там же, с. 75), то надо ему поверить, он найдет приемы для реализации своего замысла.

Куделиха — это старинное русское название женщины, занимающейся прядением. Так линия матери в киноповести соотносится с нитью жизни главного героя. Материнская линия в фильме параллельна историям затопленных и разрушенных церквей. Шукшин часто говорил о съемке на фоне церквей — для красоты композиционной — в большинстве советских фильмов: «От *“Андрея Рублева”* веет атеизмом. Разве не ощутимо?». Разговоры эти привели к организации финала встречи с матерью, когда подтексты закладываются до начала съемок: «*Поруганная церковь, без креста, — фоном будет объяснять не только Егора Прокудина, а нацию — собирательно*» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 79). Так от отношения героя к матери режиссер выходит на обобщение — бездумному обесцениванию нацией своего духовного наследства.

Кроме того, это еще и опосредованный диалог с А.А. Тарковским, с которым от «Убийц» до «Калины красной» выстраивался творческий спор двух по-разному смотрящих на мир художников. Тарковскому фильм Шукшина не понравился, кроме трех «документальных» вставок — творческих экспериментов: хора зеков, песни «сидельца» и эпизода с Куделихой, рассказавшей о своей реальной жизни. Показательно, что он точно выбрал непостановочные фрагменты.

О том, что такая документальность была нацеленным поиском Шукшина, вспоминает его оператор: «*главное получить рассказ Ефимьи Ефимьевны на пленку с чистой фонограммой. Шукшин дорожил индивидуальной окраской голоса (какой бальзам на душу — Жаров, объявляющий: “А сейчас хор бывших рецидивистов исполнит задумчивую песню „Вечерний звон“,”, а голос старика на печи в “Печках-лавочках” — все чистовые фонограммы...)*» (Там же, с. 80–81). Показательна в этом плане история с добавлением «Вечеринки в доме Байкаловых» и специальным приглашением для исполнения одной песни кинооператора Александра Семеновича Саранцева, который находился далеко. Несмотря на протесты дирекции и актерского отдела, Шукшин настоял на своем и сам оплатил проезд Саранцева, которого сразу по прилете усадили за стол.

Оператор вспоминает об этом так: «Снималась сцена совсем необычно... Шукшин застолье репетировал цельно, как на сцене театра на три минуты... Отобрав четыре съемочных варианта и технически подготовившись к съемке, объявили обеденный перерыв. Шукшин попросил сразу после перерыва поправить грим и накрыть стол. После обеда в намеченном месте усадили появившегося из аэропорта Саранцева рядом с актрисой, выпускницей ВГИКа, исполнившей роль его жены. Саранцев пока приспособливался к обстановке, отдельная камера снимала его крупно, а основная камера снимала намеченные варианты вечеринки во время проведения репетиций без принятых обычно команд “мотор” и “стоп”. Шукшин в этой сцене, редкий случай, был не занят, за процессом наблюдал со стороны. Поблагодарил всех и объявил: “Съемка окончена”. Участвующие удивлены, думали идут репетиции. Просматривая материал, Шукшин радовался: “Глядишь, снимать научимся!”» (А. Заболоцкий. Шукшин в кадре и за кадром. 2005. С. 87–88).

Саранцев нужен был режиссеру для песенного исполнения трех строф стихотворения Н.А. Некрасова «Школьник» (первой, шестой, восьмой с повтором последних двух строк), которое традиционно понимается как надежда на будущее русского народа. В пример крестьянскому ребенку, прикладывающему усилия по дороге к знаниям, приводится архангельский мужик, уже совершивший свой путь. Поэтика Шукшина разворачивается во взаимовлиянии двух противоположных стратегий «ломоносовского мифа» и мифа о «власти земли» [Левашова, 2014] — истории об удачном приходе из деревни в город и об оторванности от корней. Кроме того, важен не только текст, но и само исполнение, смыкающее смысловые нити картины. Значимы здесь и автобиографические аллюзии, Бурков вспоминает о своем разговоре с Шукшиным, рассматривающим свою жизнь как запланированный успешный проект (в отличие, например, от создаваемой неудачи, подробнее [Феномен творческой неудачи в литературе, 2018]): «Как-то Шукшин спросил меня: “А ты знал, что будешь знаменитым?” — “Нет”. — “А я знал...” Вот эта черта его характера — он точно представлял, кем хочет быть, что сделать, — оставляла впечатление о нем как о человеке очень цельном, сильном» (Г. Бурков. Хроника сердца. 1998. С. 104).

Еще задумываясь над сценарием, Шукшин почти сразу понял, что снимать в роли Зои, жены Петра, нужно Марию Сергеевну Виноградову. Проведя кинопробы Веры Вячеславовны Енютиной, утвердился в первоначальном решении. Шукшин увидел актрису, которая не играет, а живет в кадре. Какие-то актеры, нужные режиссеру для раскрытия того или иного образа, приходили к нему легко, с кем-то было слож-

нее. Тем не менее найденный состав исполнителей, безусловно, можно считать творческой удачей Шукшина, признаваемой мэтрами. В заключение художественного совета Первого творческого объединения С. Ф. Бондарчук среди несомненных достоинств фильма отметил «... *мастерство всего актерского состава, а также выразительность и динамичность портретов главных и второстепенных персонажей*» (Василий Шукшин: Жизнь в кино. 2009. С. 197). «Калина красная» прочно вошла в историю русской культуры как явление литературы и кино, в диалоге двух видов искусств трансформируя и углубляя свои смыслы.

Заключение

Анализ механизмов трансформации образов персонажей киноповести под влиянием актерской индивидуальности в «Калине красной» В.М. Шукшина позволяет сделать следующие выводы.

Выбранные Шукшиным актеры изменили первоначально написанные литературные образы. Губошлеп в исполнении Г.И. Буркова перестал быть бессердечным садистом-убийцей, а стал пародией на разбойника, «опереточным злодеем». Петр Байкалов в воплощении А.З. Ванина ушел от своего образа русского витязя с устрашающей силой, рычащего как его самосвал-горбатый богатырь, налитого «свинцовой разящей силой», всегда спокойного и бесстрашного, в сторону простого мягкого и медлительного «своего парня». Люсьен в исполнении Т.А. Гавриловой правдива до автобиографизма. Отец Любы у И.П. Рыжова оказался не таким уж и стариком, дедом, привыкшим к налаженному ходу жизни, почти не отличимым от своей старухи, а вполне еще крепким отцом и хозяином. Куделиха, представленная А.Е. Быстровой, стала самым большим экспериментом Шукшина, пустившего в художественное пространство живого человека.

Трансформация вербального текста в кинематографический во многом зависит от выбора актера на ту или иную роль. Воспоминания современников и биографический материал показывают, что Шукшин это прекрасно осознавал, и, осмысливая, использовал для постановки «Калины красной» как успешного кинопроекта.

Таким образом, можно говорить о том, что анализ стратегий подбора актеров Шукшиным позволяет по-новому прочесть киноповесть. Исполнение ролей именно этими людьми делает смысловые подтексты литературной основы видимыми и понятными. Полученные данные подчеркивают важность дальнейшего изучения «Калины красной» в диалоге фильма и печатного текста.

Библиографический список

В.М. Шукшин: pro et contra. Современные аспекты исследования : монография / сост., вступ. статья А.И. Куляпина. СПб.: Издательский дом РХГА, 2024. 676 с.

«Калина красная»: поэтика, семиотика, контекст : монография / Г.В. Ануфриева, Т.А. Богумил, А.А. Карагодин и др.; науч. ред. А.И. Куляпин; отв. ред. П.В. Маркина. Барнаул: Азбука, 2025. 175 с.

Козлова С.М. Поэтика рассказов В.М. Шукшина. Барнаул: Изд-во Алтайского государственного университета, 1992. 181 с.

Куляпин А.И. Проблемы творческой эволюции В.М. Шукшина. Барнаул: Изд-во Алтайского государственного университета, 2000. 200 с.

Левашова О.Г. «Ломоносовский миф» и проблема биографического текста В.М. Шукшина // Сибирский филологический журнал. 2014. № 3. С. 14–19. Электронный ресурс <https://www.philology.nsc.ru/journals/spj/article.php?id=1000>

Маркин В.В., Маркина П.В. Пародия и псевдодокументальность в одном эпизоде «Калины красной» В.М. Шукшина // Reports Scientific Society. 2025. № 6 (62). С. 11–15. Электронный ресурс <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=82879069>

Маркина П.В., Маркин В.В. А.З. Ванин — актер В.М. Шукшина // Алтайский текст в русской культуре. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2025. С. 99–103.

Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник: в 3-х т. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2004–2007.

Феномен творческой неудачи в литературе / под общей редакцией А.В. Подчиненова, Т.А. Снигиревой. М.: Издательство ЮРАЙТ, 2018. 484 с.

Художественное произведение: структура, дискурс, медиа.: коллект. моногр., посвящ. 75-летию С. М. Козловой / редкол. С.М. Козлова, Т.В. Чернышова, Е.Ю. Сафронова. Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 2016. 516 с.

Шукшинская энциклопедия. Барнаул: [б. и.], 2011. 516 с.

Список источников

Бурков Г.И. Хроника сердца [Из дневников и записных книжек]. М.: Вагриус, 1998. 319 с.

Василий Шукшин: Жизнь в кино. Сборник материалов. Барнаул: Изд-во ГМИЛИКА, ОАО «Алтайский дом печати», 2009. 352 с.

Заболоцкий А.Д. Шукшин в кадре и за кадром. Записки кинооператора. М.: Альпари : Междунар. фонд славян. письменности и культуры, 2005. 120 с.

Фильм взял за живое // Советский экран. 1974. № 13. С. 1–3.

Чикильдик С.К. Алексей Ванин. Барнаул: Алт. Дом печати, 2021. 383 с.

Шукшин В.М. Собрание сочинений: В 9 т. Барнаул: Изд. Дом «Барнаул», 2014.

References

V.M. Shukshin: pro et contra. Modern aspects of research : monograph compiled by A.I. Kulyapin, St. Petersburg, 2024, 676 p. (in Russian).

Anufrieva G.V., Bogurnil T.A., Karagodin A.A. et al. "Red Viburnum": poetics, semiotics and context, edited by A.I. Kulyapin, P.V. Markina, Barnaul, 2025, 175 p. (in Russian).

Kozlova S.M. The Poetics of Short Stories by V.M. Shukshin, Barnaul, 1992, 181 p. (In Russian).

Kulyapin A.I. The Problems of V.M. Shukshin's Creative Evolution, Barnaul, 2000, 200 p. (In Russian).

Levashova O.G. "Lomonosov myth" and the problem of the biographical text of V. M. Shukshin. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal* = Siberian philological journal, 2014, no. 3, pp. 14–19. (In Russian).

Markin V.V., Markina P.V. Parody and mockumentary in one episode of "Red Viburnum" V.M. Shukshina, *Reports Scientific Society*, 2025, no. 6(62), pp. 11–15. (In Russian).

Markina P.V., Markin V.V. A.Z. anin-actor V.M. Shukshina. *Altayskiy tekst v russkoykul'ture* = Altai text in Russian culture, Barnaul, 2025, pp. 99–103. (In Russian).

Creativity V.M. Shukshina: encyclopedic dictionary-reference, in 3 vols, Barnaul, 2004–2007. (In Russian).

Phenomenon of creative failure in literature, A.V. Podchinenov, T.A. Snigireva. Moscow, 2018, 484 p. (In Russian).

Artwork: structure, discourse, media, editor's board: S.M. Kozlova, T.V. Chernishova, E.Yu. Safronova. Barnaul, 2016, 516 p. (In Russian).

Shukshin Encyclopedia. Barnaul, 2011, 516 p. (In Russian).

List of Sources

Burkov G.I. Chronicle of the heart. From diaries and notebooks, Moscow, 1998, 319 p. (In Russian).

Chikil'dik S.K. Alexey Vanin, Barnaul, 2021, 383 p. (In Russian).

Shukshin V.M. Collected Works, in 9 vols, Barnaul, 2014. (In Russian).

The Film Stood to the Heart. *Sovetski yekran* = Soviet Screen, 1974, no. 13, 1–3 p. (In Russian).

Vasiliy Shukshin: Life in Cinema: Collection of Materials, Barnaul, 2009, 352 p. (In Russian).

Zabolotskiy A.D. Shukshin on and off-camera. Notes of a Cameraman, Moscow, 2005. 120 p. (In Russian).

СПЕЦИФИКА МЕТАПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ АЛЕКСА МИХАЭЛИДЕСА «ЯРОСТЬ»

Г.И. Лушникова, Т.Ю. Осадчая

Ключевые слова: метатекстуальность, метаповествование, ненадежный рассказчик, точка зрения, Алекс Михаэлидес, «Ярость»

Keywords: metatextuality, metanarrative, unreliable narrator, point of view, Alex Michaelides, “The Fury”

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1–05](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1–05)

Введение
Примеры использования приемов метаповествования в мировой художественной литературе достаточно многочисленны, в этой связи можно назвать некоторые романы Х. Л. Борхеса, Дж. Фаулза, К. Воннегута, У. Эко, М. Павича, А. Байетт, Дж. Барнса и других. Роман современного британского писателя и сценариста кипрского происхождения А. Михаэлидеса «Ярость» [Michaelides, 2024] также относится к подобному типу прозы, что определяет выбор материала исследования.

Актуальность данной работы обусловлена сохраняющимся интересом исследователей к феномену метатекстуальности, формам и видам его проявления в произведениях современных писателей. Кроме того, избранный в качестве материала для рассмотрения роман, в котором приемы метаповествовательного плана получили своеобразную реализацию, еще не был исследован в отечественном литературоведении. Цель статьи — выявить и проанализировать приемы метаповествования и их функцию в данном произведении. Методами исследования послужили элементы нарратологического, герменевтического и литературоведческого анализа.

Степень изученности проблемы и основные понятия

В современном литературоведении существуют термины «метатекст», «метапроза», «метароман», «метаповествование», определение которых до сих пор остается предметом дискуссий. Общим для этих терминов является понятие метатекстуальности, которое исследователи рассматривают как «... способность текста “комментировать самого себя”, проявляющуюся в различных формах» [Шевченко, 2021, с. 117]. Другими словами, речь идет о принципе саморефлексии и самоиссле-

дования текста произведения, при этом метаповествование подразумевает рефлексию повествователя по поводу процесса создания текста, а метапроза содержит комментарии автора о вымышленном характере и способах конструирования текста: «... metanarration refers to the narrator's reflections on the act or process of narration; metafiction concerns comments on the fictionality and/or constructedness of the narrative» [Neumann, Nünning, 2014, p. 344].

Нужно отметить, что элементы метатекстуальности характерны для произведений разных периодов, однако текстообразующим элементом они становятся именно в эпоху постмодернизма: «скрыто или явно в структуре любого произведения присутствуют следы творческого поиска автора. В произведениях, относящихся к эпохе постмодернизма, метатекстуальность выступает одной из ведущих характеристик художественного текста и идиостилевой чертой отдельных авторов» [Шевченко, 2021, с. 118]. Факт широкого использования категории метатекстуальности в произведениях постмодернизма объясняется тем обстоятельством, что она «... отвечает многим ключевым идеям постмодернизма — игре, двойному кодированию текста, „смерти автора“ — и может рассматриваться как своеобразный способ представления авторского видения мира и современной литературы» [Блинова, 2012, с. 1].

Рассмотрим подробнее понятия, относящиеся к категории метатекстуальности.

Метатекст исследователи описывают следующим образом: «читатель напрямую вовлечен в игру с автором и помогает ему достраивать мир произведения, участвует в процессе создания текста. Внетекстовая и текстовая реальности при этом часто начинают проникать друг в друга или переплетаться, а сам автор появляется в произведении в лице фикционального автора или находит своего двойника в виде героя-рассказчика или героя-писателя» [Макуни, 2021, с. 182].

Интеграция авторских комментариев или «авторских вторжений / вторжений из метаповествовательного плана» (термины В.Б. Зусевой-Озкан) в художественное пространство текста является отправной точкой возникновения феномена метапрозы. Большинство исследователей определяют метапрозу как художественную литературу, которая обращает внимание читателя, во-первых, на ее вымышленный характер, во-вторых, на способы создания вымышленного мира, в-третьих, на специфику взаимоотношений реального и вымышленного миров: «metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality»; «the lowest

common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction» [Waugh, 1984, p. 2; 6]. Другими словами, в центре внимания метапрозы находится само литературное творчество: «метапроза сконцентрирована на феноменологических свойствах литературы и исследует их в том ракурсе, в каком они бросают свет на “творчество”, воображающее себя творящим» [Мостобай, 2010, с. 164]. Как справедливо отмечают исследователи, приемами, характерными для метапрозы, можно назвать авторский комментарий, комментирование процесса написания литературного произведения, интертекстуальность, ссылки на литературную традицию, источники повествования, обращение к читателю, оценки тех или иных персонажей [Балюта, 2024, с. 168-169; Летаева, 2015, с. 100]. Следует особо отметить, что «метапроза — обширное понятие, которое включает в себя произведения различных жанров, в которых ярко заявляет о себе метарефлексивный компонент, и потому метапроза еще не является жанровой характеристикой» [Бешенкова, 2024, с. 6].

Метароман, напротив, можно назвать жанром, который имеет свою специфику. Присутствие в произведении метапрозы отдельных авторских вторжений или метаповествовательных приемов еще не означает его принадлежности к метароману. Полагаем, что роман становится метароманом, когда, во-первых, саморефлексия выступает смыслообразующим элементом, во-вторых, ярко проявляется направленность на постижение самого романа наряду с постижением мира героев, в-третьих, поднимается проблема взаимоотношения искусства и действительности [Кучумова, 2018, с. 248; Ломакина, 2020, с. 321; Зусева-Озкан, 2012, с. 65].

Метаповествование является художественным приемом и определяется исследователями следующим образом: «изложение повествователем (рассказчиком) некоторого события или ряда событий, подвещающее рефлексии самое себя и подразумевающее нарушение границы между “внутренним миром произведения” (действительностью героев) и миром литературного творчества» [Зусева, 2008, с. 119]. Как отмечает М. Флудерник, метаповествование может служить не только целям метапрозы, но и, напротив, усилить художественную иллюзию, характерную для прозы классической: «... metanarrative comments can considerably strengthen the illusionistic effect of a realistic narrative» [Fludernik, 2009, p. 61]. Таким образом, можно утверждать, что приемы метаповествования могут встречаться как в метапрозе, так и в произведениях вне ее рамок: «... проза с элементами саморефлексии не обязательно является метапрозой, при том, что самосознание, безусловно,

является необходимым (но не достаточным — в математических терминах) условием метапрозы» [Лю Мяовэнь, 2020, с. 15].

В современной литературе приемы или техники метаповествования в художественном произведении встречаются довольно часто и заключаются в комментировании самого процесса его создания, раскрытии секретов литературного творчества, использовании и одновременном исследовании применяемых методов. При чтении такого произведения внимание фокусируется и на описываемых событиях, и на способах их представления, по сути, это «роман в романе». По справедливому замечанию исследователей, рассматриваемая техника «... позволяет автору не только раскрыть и обсудить свои методы, но и превратить сам процесс создания текста в его содержательную часть. <...> Подобное самораскрытие создает эффект ненадежного повествования, где разрушаются традиционные представления о последовательности и правдивости событий, а читатель вынужден критически переосмысливать предлагаемые ему факты» [Янь Кунь, 2025, с. 174-175]. Среди ведущих приемов метаповествования выделяют также сложную композицию, особый тип героя и рассказчика (иногда в одном лице), сочетание различных жанров и повествовательных техник.

Результаты и обсуждение

Роман А. Михаэлидеса «Ярость» обладает рядом специфических черт, отличающих его от других. Главное отличие этого произведения заключается в том, что оно представляет собой три текста в одном, другими словами, один текст выступает в трех ипостасях, несмотря на то что представляет его один и тот же герой-рассказчик, выступающий в трех ролях. Прежде всего, это текст пьесы, сценарий для театральной постановки. По крайней мере, так мы воспринимаем его вначале. И здесь рассказчик исполняет роль писателя-драматурга. Примерно в середине повествования читатель начинает понимать, что этот текст представляет собой не что иное, как тщательно продуманный план героя-рассказчика, что он действительно пишет своего рода сценарий, но не для театра, не для актеров, а для самого себя в целях манипуляции людьми, которые его окружают в реальной жизни. Это чудовищный план, так как целью его составителя является хладнокровное убийство соперника. В самом конце романа открывается третья сторона этого текста и третья роль его автора: мы узнаем, что сценарий — это исповедь душевнобольного человека, пациента психической лечебницы, который пишет обо всем случившемся по совету врача, отчасти в качестве терапии, отчасти с целью оправдать свои преступные действия.

Все приемы, используемые автором, и метаповествовательные техники, в первую очередь, определяются этой тройственной природой текста романа. Так, при изучении первого типа текста — сценария для театра — можно выделить следующие приемы метаповествования, обычно используемые в художественном произведении подобного рода: особый тип рассказчика-повествователя, комментарии по поводу жанра и специфики повествования, рассуждения о важности точки зрения в изложении событий и описании персонажей, обращения к читателю.

Рассмотрим каждый из этих моментов.

Повествование «поручено» главному персонажу романа, причем самому сложному и неоднозначному. Как известно, «перепорученное» повествование подразумевает ненадежность рассказчика, автор потону и вкладывает описание в уста другого, указывая тем самым, что это не его восприятие, не его мнение по поводу происходящего. Однако в анализируемом романе А. Михаэлидеса степень ненадежности рассказчика выше обычной, читатель неоднократно убеждается в ложности его слов, читательские ожидания не раз оказываются обманутыми.

На первых страницах текста рассказчик представляет себя и определяет свою роль в повествовании: *“who am I? Well, I am the narrator of this tale — and also a character in it”*¹ (р. 3), и далее, чуть позже: *“I hope I won’t prove disappointing as a narrator”* (р. 27), описывает свою внешность: *“I have dark eyes and dark hair, like my old man. Average looks, I’d say. Some have described me as handsome”* (р. 28), перечисляет некоторые черты своего характера: *“I like to think I’m considered decent company — fairly entertaining; pretty straightforward, good-natured; even occasionally profound”* (р. 27), вспоминает свое детство, события взрослой жизни, повествует о своих поступках, чувствах и переживаниях. Откровенные признания часто шокируют читателя, например, он признается, что способен на тщательно спланированную месть своим обидчикам: *“...when I become angry, I don’t rage — I sit down, quietly, very still, armed with pen and paper — and plot my revenge with ice-cold precision”* (р. 32).

Описание рассказчиком своих неблагоприятных поступков, которые он не считает таковыми, создает для читателя соответствующее впечатление об этом герое. Так, он считает вполне допустимым подслушивать чей-то разговор, не считает аморальным или преступным присвоить себе чужой труд, он сообщает читателям (но не окружающим), что издал под своим именем пьесу, которую написала его подруга-

¹ Здесь и далее страницы цитируемого источника даны по изданию: Michaelides A. *The Fury*. London: Penguin Michael Joseph, 2024. 358 p.

сожительница, богатая и известная писательница, благодаря чему он и прославился как талантливый драматург: *"I tore off the title page and made it my own"* (p. 355). Самое поразительное, что при этом он не испытывает угрызений совести. Написал ли он хоть что-нибудь, остается неясным для читателя, вопрос о его писательской деятельности остается открытым, а его заявления о том, что он писатель-драматург: *"given I am a playwright by trade"* (p. 4); *"I am a professional writer, you know"* (p. 352), можно трактовать как ложь или проявление его психического заболевания — мании величия или большого воображения. И только в Эпиллоге он честно признает, что никогда не был писателем, и даже не обладал никакими для этого вида деятельности способностями: *"I'm not really a writer, you see. I have no real talent for anything; except lying. I'm certainly no good at writing stories"* (p. 355).

О сдвигах в сознании рассказчика свидетельствуют некоторые фразы, из которых следует, что он теряется во времени, путает настоящее и прошедшее: *"it's hard to describe how lovely the island is — was? I'm struggling a little with my tenses here. I'm not where sure I am — the present, or the past?"* (p. 25). Он отдает себе отчет в том, что часто выходит за рамки реальности: *"... I am habitually prone to fleeing reality"* (p. 353). Время от времени он признает наличие отрицательных черт в своем характере: *"but my hand isn't firm. It's weak and wildly erratic; like me. Disorganized and sentimental"* (p. 204). Пытаясь оправдать ложь при создании своего портрета, он говорит, что не лгал, а лишь умалчивал о некоторых своих недостатках: *"some things I felt I couldn't reveal to you when we first met"* (p. 208); преподносит эти недостатки в эвфемистической форме, говоря о них как о менее привлекательных: *"... some of my less attractive traits"* (p. 208).

Не сразу, а только к финалу романа читатель осознает, что рассказчик, который вел с ним беседу, вызывал доверие, оказался душевнобольным человеком с расколотым сознанием: *"... the fractured mind of a madman"* (p. 323).

В своей первой роли как автор художественного произведения — сценария для театра — рассказчик излагает некоторые принципы написания пьес, комментирует написанное, говорит о необходимых составляющих авторского мастерства, посвящает довольно много высказываний природе жанра своего произведения. В начале он сообщает, что его книга — об убийстве и о любви: *"this is a tale of murder». <...> it's a love story"* (p. 3). Он обозначает жанр своего произведения как пьесу детективного характера, перечисляя ведущие черты этой жанровой разновидности: *"I am aware of the conventions of this genre. <...> A murder*

investigation, a dénouement, a twist” (p. 199). При этом он информирует читателя о том, что в пьесе будут отклонения от условностей жанра: “... *that’s not the way this is going to go*” (p. 199).

Существенным является тот факт, что помимо эксплицитных метаповествовательных вставок о жанре произведения имеется ряд имплицитных указаний на избранный жанр. О жанре драмы свидетельствуют названия частей романа — действия: АКТ I, АКТ II и т.д. В тексте часто встречаются слова *theater, scene, auditorium, curtain, audience, decoration, applause, performance*, обозначающие атрибуты театра, а также театральные термины: *high comedy, low comedy, farce, exposition, deus ex machina* и другие. Косвенно на жанр драмы указывают упоминания имен известных драматургов — Т. Уайлдера, Г. Ибсена, Т. Реттигена, Э. Олби, Т. Уильямса и названия их пьес.

Рассказчик намеренно пытается убедить читателя, что его роман — детективная история, используя явные и скрытые аллюзии на произведения королевы жанра детектива А. Кристи. К явным относятся неоднократные упоминания имени писательницы и ее таланта; эпиграфом к действию II служит цитата из ее произведения: “*every murderer is probably somebody’s old friend*” (p. 119).

К скрытым, но легко узнаваемым ссылкам относится несколько элементов. Во-первых, действие романа А. Михаэлидеса происходит на удаленном острове, что является аллюзией на один из знаменитых романов А. Кристи «Десять негритят». Во-вторых, автор использует излюбленный прием А. Кристи, когда по ходу повествования каждый персонаж становится подозреваемым. В романе А. Михаэлидеса автор-рассказчик так преподносит события и характеризует героев, что мы подозреваем буквально всех, поскольку все они имеют мотивы для преступления. Убийцей мог оказаться муж жертвы, так как говорится о его банкротстве и острой нужде, а его жена — жертва убийства — была очень богата. Кстати, в детektивах А. Кристи первым подозреваемым всегда становится муж или жена убитого. Сына жертвы тоже можно подозревать, поскольку его угнетает положение человека, которого не замечают в лучах славы матери, к тому же она была против его актерской карьеры. Ближайшая подруга жертвы также попадает под подозрение, поскольку она влюблена в ее мужа, тайно с ним встречается и обладает таким характером, что вполне может совершить преступление в состоянии аффекта. По логике изложения невиновность некоторых второстепенных персонажей (смотритель на острове, помощница-прислуга) не без основания ставится под сомнение, ибо их чувства и помыслы поданы в соответствующем свете. Стараясь выглядеть объективным,

рассказчик предлагает и тут же отвергает каждую кандидатуру на роль преступника. Играя с читателем, он дважды задает один и тот же риторический вопрос: “*who is left?*» <...> *But then, who is left?*” (р. 203), оставляя его на определенном этапе повествования без ответа. Что примечательно, автор-рассказчик не исключает и себя из списка возможных убийц, но подает эту версию в такой форме, что мы далеко не сразу догадываемся, что именно он и является преступником. Он утверждает, что не планировал убийство Ланы: “*I certainly didn't plot Lana's murder*” (р. 202), но скрывает правду о том, что он действительно ее убил.

Несмотря на все перечисленные признаки, роман «Ярость» не является детективом, поскольку в нем нет главного детективного элемента — расследования преступления, оно и не требуется, так как убийство совершается на глазах у пятерых свидетелей. Сам автор-рассказчик говорит о том, что его интересует вопрос, почему произошло преступление, а не кто его совершил: “... *this is not a whodunnit. <...> If anything, it's a whydunnit — a character study, an examination of who we are, and why we do things we do*” (р. 3–4), что наводит на мысль о том, что перед нами, скорее, произведение жанра психологического романа.

К комментариям о специфике повествования относятся рекомендации для писателей. В самом начале, в Прологе, в назидательной форме звучит следующий совет: “*never open a book with the weather*” (р. ix). По ходу повествования есть вкрапления о том, как надо строить повествование: “*I learned how to structure a story*” (р. 153), часто речь идет о различных повествовательных приемах, о правилах для драматургов (со ссылкой на Т. Уильямса), о построении композиции. Автор-рассказчик предупреждает читателя о смене темы повествования: “*perhaps this is a good place to pause — and take stock, before we proceed*” (р. 199), сообщает об отступлениях, обещает не делать их слишком объемными, признавая, что это ему не всегда удастся: “... *I'll do my best to hijack the narrative too often*” (р. 5). Иногда в его голосе звучат сомнения по поводу писательских принципов, что маркируется риторическими вопросами: “*ah. Have I revealed that too soon?*” (р. 40), “*a fear that the story won't come together. Have I done enough? Will the structure hold?*” (р. 302). В некоторых случаях такие вопросы нацелены на вовлечение читателя в обсуждение написанного: “*smashing ending, isn't it?*” (р. 306). Автор упоминает и об отрицательных чертах писателя, неслучайно в качестве эпиграфа к Действию III выбраны слова Э. Хемингуэя о том, что все писатели — лжецы: “*it is not unnatural that the best writers are liars. A major part of their trade is to lie or invent and they will lie when they are drunk, or to themselves, or to strangers*” (р. 205).

Особого внимания заслуживают фрагменты, посвященные важности выбора точки зрения в художественном произведении. На страницах романа рассказчик несколько раз обещает не навязывать своего мнения читателю, придерживаться только фактов: *"I will endeavour to keep my opinions to myself. I will stick to the facts"* (p. 14). Часто он предлагает читателю самому оценить героев или события: *"a monster — or a victim, depending on how you look at it"* (p. 17). Иногда он даже призывает читателя не верить его словам: *"... don't take my word for it"* (p. 71). Но ему далеко не всегда удается воздерживаться от выражения своего мнения, которое он с разной степенью настойчивости предлагает читателю: *"a nice story — if a little contrived, in my opinion"* (p. 24). Вполне однозначно звучит его заявление-признание о том, что ему, как и любому рассказчику, нельзя доверять: *"we are all the unreliable narrators of our own lives"* (p. 5). Иногда он признает свое пристрастное отношение к людям, в особенности это касается человека, чью смерть он планировал: *"I may as well admit it's impossible for me to write about him with anything approaching objectivity"* (p. 45); *"have I been unfair? Misrepresenting him? Twisting the truth, deliberately making him unlikable? Possibly. I suspect my empathy for Jason will forever be limited"* (pp. 75–76).

Во второй роли — роли человека, составляющего план действий для воплощения в реальной жизни, автор-рассказчик также использует приемы метаповествования: его рассуждения о жизни переплетаются с рассуждениями о литературном творчестве, он сопоставляет жизнь и вымышленный мир произведений. При этом он отмечает, что каждый человек при изложении каких-либо событий привносит в них свою интерпретацию, тем самым искажая реальное, упоминаемая выше ненадежная точка зрения рассказчика может относиться не только к литературным героям, но и к реальным людям: *"we're all <...> minimizing flaws and maximizing assets"* (p. 5). Описывая события, он использует театральные язык, как будто речь идет о спектакле: *"this was my inciting incident, as it's known in dramatic technique"* (p. 153); *"Lana was giving a flawless performance, achieved with minimal rehearsal"* (p. 159); *"the curtain rises. And so it begins"* (p. 159); *"over the next few days, life continued to hold a theatrical flavor for Lana"* (p. 161). Он признает тот факт, что ему нравится применять структуру драматического произведения в жизни: *"I often apply theatrical structure to my own life, you know. I find it extremely helpful"* (p. 153), поскольку, по его мнению, жизнь и театр имеют много общего: *"both theater and reality came down to just three words — motivation, intention and goal"* (p. 154). Все эти и подобные им высказывания говорят о восприятии рассказчиком жизни как спектакля.

кля, что выражается в следующем предложении: “*I often think life is just a performance*” (p. 161). Это шекспировское высказывание в свете излагаемых событий и намерения героя осуществить возмездие приобретает особый, зловещий смысл.

Особенно поражает, что рассказчик гордится тем, что создает пьесу не для выдуманных персонажей на сцене, а для настоящих людей в реальной жизни: “*it felt thrilling to have done all this; written this drama, not with pen and paper, for fictional characters on a stage — but for real people, in a real place*” (p. 301). Ему нравится быть вершителем судеб, управлять событиями подобно театральному режиссеру: “*if this were a play I was writing, and these were my characters, I'd use my knowledge of them to predict their actions — and provoke their reactions. To shape their destiny, without them knowing it*” (p. 265). Все свидетельствует о том, что в его больном сознании грань между реальностью и ее художественным воплощением практически стирается: “*what am I talking about? The theater, of course*” (p. 30). Иногда он все же признает, что между театром и жизнью имеется существенное различие: “*that's fine in fiction; real life is not so clear-cut*” (p. 207); “*this was reality, not a play*” (p. 309). Говоря о происходящем в жизни, он использует устоявшиеся метафоры: *a change of scene, performance*, но в контексте данного романа эти метафоры используются и в прямом, и в переносном смысле, что подтверждает мысль о том, что жизнь для главного персонажа подобна представлению в театре. Люди, с которыми он общается, воспринимаются им как действующие лица пьесы: “*... as if she were being studied, as if she were a character in a play, not a real person*” (p. 323).

В отличие от комментариев к своему сочинению как пьесе, высказывания по ходу повествования о его плане действий в реальной жизни носят иной характер, они более эмоциональны, содержат разговорную лексику, междометия, восклицательные предложения: “*... damn. There I go again — already worming my way back into the narrative*” (p. 9); “*you must be wondering what the hell...*” (p. 207); “*well — that's as far as I can go, for the moment*” (p. 204).

Достаточно сложно определить, к какой именно роли рассказчика относятся многочисленные ремарки, предназначенные для воображаемого собеседника, и кто является этим собеседником. Поскольку перед нами роман, художественное произведение, мы воспринимаем эти реплики в первую очередь как имитацию разговора с читателем. Автор широко использует различные приемы, служащие для создания такого «разговора». Прежде всего, к таким приемам относится употребление личного местоимения *we*, которое объединяет вымышленного автора и предполагаемого читателя, делает тон повествования доверительным,

вызывает симпатию к рассказчику: *“but we like to keep moral questions simple, don't we?”* (p. 207); *“now, it seems, we have reached that crucial point in the narrative”* (p. 273). Автор часто прибегает к обращениям к читателю посредством местоимения *you*: *“wouldn't you do the same?”* (p. 62); *“I wish I knew how you felt about me right now”* (p. 207), *“if you are to understand what follows”* (p. 208). В некоторых обращениях такого рода прослеживается дружеское отношение к собеседнику, подчеркивается важность мнения воспринимающей стороны: *“it's what you think that counts”* (p. 266); *“I'm going to tell you something I've never told anyone”* (p. 243).

В повествовании встречается большое количество риторических вопросов, имитирующих обращение к читателю: *“who was it who said that?”* (p. ix); *what would happen now?* [Michaelides, 2024, p. 301]; причем часто рассказчик произносит несколько вопросов такого типа подряд: *“how is it possible? How can I possibly know it all?”* (p. 4); *“what takes precedence — free will or destiny? Were the terrible events of the next day inevitable, ordained by some malevolent god? Were we doomed — or was there hope of escape?”* (p. 71). Не менее часто используются разделительные вопросы: *“... that's how we communicate, isn't it?”* (p. 5); *“... it would be a crime passionnel, wouldn't it?”* (p. 202); предложения, выражающие просьбу, обращенную к читателю: *“I ask you not to interrupt too much, at least not at first”* (p. 5); повелительное наклонение: *“don't feel bad for me”* (p. 29). В некоторых репликах рассказчик высказывает предположения по поводу реакции читателя, старается предугадать его вопросы и замечания: *“but how? I hear you ask”* (p. 4); *“... you might ask; what could go so badly wrong as to end in murder?”* (p. 67); *“... you might not approve of my actions”* (p. 207). Иногда рассказчик высказывает свое мнение о читателе-собеседнике: *“do I like you? Of course, I do. You're a little quiet — but a great listener”* (p. 72–73).

Позднее, когда рассказчик сообщает о себе тот факт, что он посещает сеансы психотерапии, мы можем трактовать все приведенные выше примеры и как фрагменты беседы с консультантом-психологом. Ближе к финалу, когда мы узнаем, что автор-рассказчик является пациентом психбольницы и по совету врача приступил к написанию пережитого, эти обращения воспринимаются и как предназначенные для лечащего врача или представителя закона записи, задача которых состоит в том, чтобы объяснить причины совершенного преступления и в какой-то мере оправдать себя.

Главная цель всех перечисленных выше средств — достучаться до собеседника, кем бы он ни был, желание быть услышанным и, что самое существенное для этого персонажа, быть понятым, чего он ждет, даже отчаянно требует: *“what I seek — no, what I demand — is your understanding”*

(р. 207). Независимо от исполняемой роли — писателя, человека, планирующего преступление, пациента клиники, — для него это одинаково важно.

Заключение

Итак, анализ романа А. Михаэлидеса «Ярость» показывает, что он является оригинальным образцом произведения с элементами метаповествования, отличающимся от других романов в том плане, что приемы метаповествования используются в нем необычным образом. Автор наделяет героя-рассказчика тремя ролями, создавая, по сути, три текста — текст сценария для театрального представления, текст детального плана действий, предназначенных для осуществления манипуляций с окружающими его людьми, текст исповеди-раскаяния. Разные роли повествователя представлены в тесной взаимосвязи, их границы трудно различимы, что постоянно меняет отношение читателя к главному герою. Он воспринимается то как жертва, объект насмешек, то как преступник, хладнокровно готовящий убийство, то как душевно больной человек. Кажущаяся искренность рассказчика, его ненадежность, которая становится очевидной только к концу романа, ведет к эффекту обманутого ожидания. В каждой своей роли рассказчик повествует о событиях, других персонажах, своих чувствах и переживаниях и одновременно комментирует сам процесс повествования. При этом он применяет особые, предназначенные для каждой его роли метаповествовательные техники, которые включают самопрезентацию, рассуждения о жанре произведения, его композиции, специфике нарратива, значении точки зрения. Кроме того, используются разнообразные формы обращения к читателю, которые также содержат комментарии и пояснения к сказанному. Подобное экспериментальное использование метаповествовательных техник позволяет усилить взаимодействие писателя и читателя, создать дополнительные смыслы произведения, открыть возможности для его различных интерпретаций.

Перспектива дальнейших изысканий в данной области видится в рассмотрении других произведений, в которых наличествуют элементы метаповествования, с целью расширения и углубления представлений о его формах, роли в реализации авторского замысла, раскрытии основных тем, создании образов персонажей, влияния на выбор художественно-стилевых приемов.

Библиографический список

Балюта К.А. Метаповествование в рассказе Гэ Фэя «Стая бурых птиц» // Вестник Московского университета. Сер. 13. Востоковед-

ние. 2024. Т. 68. № 3. С. 166–175. <https://doi.org/10.55959/MSU0320-8095-13-68-3-10>

Бешенкова Т.А. «Мир глазами Гарпа» Дж. Ирвинга как метароман // Вестник Томского государственного университета. 2024. № 498. С. 5–12. <https://doi.org/10.17223/15617793/498/1>

Блинова М.П. Структура постмодернистского метатекста // Научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. 2012. № 84 (10). С. 1–16.

Зусева В.Б. Метаповествование // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 119–120.

Зусева-Озкан В.Б. Роман с авторскими вторжениями: к истокам метаромана // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 54–67.

Кучумова Г.В. Феномен метаромана Томаса Бернхарда // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2018. № 4. С. 248–251.

Летаева Н.В. Приемы метаповествования в прозе «незамеченного поколения» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2015. № 5. С. 99–106. <https://doi.org/10.18384/2310-7278-2015-5-99-106>

Ломакина И.Н. Особенности историографической метапрозы (на материале романа Джулиана Барнса «Артур и Джордж») // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2020. Т. 20. № 3. С. 321–325. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2020-20-3-321-325>

Лю М. Поэтика метапрозы 1920–1930-х годов: «Зоо, или Письма не о любви, или Третья Элоиза» В.Б. Шкловского, «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», «Художник неизвестен» В.А. Каверина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2020. 26 с.

Макуни Е.А. Метапроза и метаповествование в фантастических романах с авторским комментарием Сэнди Митчелла // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2021. № 8 (850). С. 177–191. https://doi.org/10.52070/2542-2197_2021_8_850_177

Мостобай Т.Ф. «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза как первый английский исторический метароман // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. 2010. № 1. С. 164–168.

Шевченко Л.Л. Способы объективации категории метатекстуальности в художественном тексте и их роль в репрезентации авторской картины мира (на материале романа Айрис Мердок «Дитя слова») //

Филология и человек. 2021. № 3. С. 117–129. [https://doi.org/10.14258/filichel\(2021\)3-10](https://doi.org/10.14258/filichel(2021)3-10)

Янь Кунь. Феномен метаповествования и его художественное воплощение в романе Р.В. Сенчина «Информация» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2025. № 3. С. 171–181. <https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-03-15>

Fludernik M. *An Introduction to Narratology*. Abingdon: Routledge, 2009. 190 p.

Neumann B., Nünning A. *Metanarration and Metafiction* // *Handbook of Narratology*. Ed. by P. Hühn, J.Ch. Meister, J. Pier and W. Schmid. Berlin: De Gruyter, 2014. Pp. 344–352. <https://doi.org/https://doi.org/10.1515/9783110316469.344>

Wagha P. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London. N.Y.: Routledge, 1984. 186 p.

Источник

Michaelides A. *The Fury*. London: Penguin Michael Joseph, 2024. 358 p.

References

Balyuta K.A. Metafiction in Ge Fei's Short Story "Flock of Brown Birds". *Vestnik Moskovskogo universiteta* = *Bulletin of Moscow University*, 2024, vol. 68, no. 3, pp. 166–175. <https://doi.org/10.55959/MSU0320-8095-13-68-3-10> (In Russian).

Beshenkova T.A. "The World According to Garp" by John Irving as a Metanovel. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* = *Bulletin of Tomsk State University*, 2024, no. 498, pp. 5–12. <https://doi.org/10.17223/15617793/498/1> (In Russian).

Blinova M.P. The Structure of Post-modernist Metatext. *Nauchnyy zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta* = *Scientific Journal of Kuban State Agrarian University*, 2012, no. 84 (10), pp. 1–16. (In Russian).

Zuseva V.B. *Metanarration. Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* = *Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts*, Moscow, 2008, pp. 119–120. (In Russian).

Zuseva-Ozkan V.B. The Novel with Authorial Invasions: Towards the Origins of the Meta-Novel. *Novyy filologicheskiy vestnik* = *The New Philological Bulletin*, 2012, no. 2 (21), pp. 54–67. (In Russian).

Kuchumova G.V. The Phenomenon of Thomas Bernhard's Meta-Novel. *Izvestiya Yuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki* = *Proceedings of Southern Federal University. Philology*, 2018, no. 4, pp. 248–251. (In Russian).

Letaeva N.V. Metanarrative Techniques in Prose of the Younger Generation of Russian Writers of the First Wave of Emigration. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta* = Bulletin of Moscow State Regional University, Russian Philology, 2015, no. 5, pp. 99–106. <https://doi.org/10.18384/2310-7278-2015-5-99-106> (In Russian).

Lomakina I.N. The Peculiarities of the Historiographic Metafiction (Based on Julian Barnes's Novel *Arthur & George*). *Izvestiya Saratovskogo universiteta* = Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2020, vol. 20, no. 3, pp. 321–325. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2020-20-3-321-325> (In Russian).

Liu M. Poetics of Metafiction of the 1920s-1930s. Abstract of Philol. Cand. Diss, Moscow, 2020. (In Russian).

Makuni E.A. Metafiction and Metanarration in the Science Fiction Novels with Fictional Commentaries by Sandy Mitchell. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* = Bulletin of Moscow State Linguistic University, 2021, no. 8 (850), pp. 177–191. https://doi.org/10.52070/2542-2197_2021_8_850_177 (In Russian).

Mostobay T.F. “The French Lieutenant’s Woman” by John Fowles as the First English Historiographic Novel. *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya A* = Bulletin of Polotsk State University. Series A, 2010, no. 1, pp. 164–168. (In Russian).

Shevchenko L.L. Methods of Objectifying the Category of Metatextuality in a Literary Text and Their Role in Representing the Author’s Picture of the World (Based on the Novel by Iris Murdoch “A Word Child”). *Filologiya i chelovek* = Philology & Human, 2021, no. 3, pp. 117–129. [https://doi.org/10.14258/filichel\(2021\)3-10](https://doi.org/10.14258/filichel(2021)3-10) (In Russian).

Yan Kun. The Phenomenon of Metafiction and Its Artistic Embodiment in Roman Senchin’s Novel *Information*. *Vestnik Moskovskogo universiteta* = Bulletin of Moscow University, ser. 9, Philology, 2025, no. 3, pp. 171–181. <https://doi.org/10.55959/MSU0130-0075-9-2025-48-03-15> (In Russian).

Fludernik M. *An Introduction to Narratology*, Abingdon, 2009, 190 p.

Neumann B., Nünning A. Metanarration and Metafiction. *Handbook of Narratology*, ed. by P. Hühn, J.Ch. Meister, J. Pier and W. Schmid, Berlin, 2014. <https://doi.org/10.1515/9783110316469.344>

Waugh P. Metafiction. *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, 1984.

Source

Michaelides A. *The Fury*, London, 2024.

МАТЬ И МАМА: ИСТОРИЯ СЛОВОУПОТРЕБЛЕНИЯ

Т.М. Григорьева

Ключевые слова: мать, мама, лексический приоритет, словари, художественные и мемуарные тексты, вытеснение

Keywords: mother, lexical priority, dictionaries, literary and memoir texts, displacement

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-06](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-06)

Введение

Известно, что лексическая единица *мать* (др.-русск. и ст.-слав. *мати*) встречается уже в первых древнерусских памятниках XI в. Это общеславянское слово индоевропейского происхождения этимологически (как и связанное с ним слово *мама*), по данным Словаря М. Фасмера, восходит к слову **mā-* из детской речи.

Цель данной статьи — проследить сосуществование лексических единиц *мать* — *мама*, имеющих один референт, но разное словообразовательное гнездо и разную активность в употреблении на разных этапах истории русского литературного языка вне ситуации обращения.

Краткая история вопроса

Термин «приоритетный нормативный лексический вариант» впервые употреблен в исследовании А.Н. Сицыной-Кудрявцевой, где автор выявляет в паре слов-аналогов «иноязычное / русское» определяемый временем предпочтительный вариант и указывает лингвистические и экстралингвистические причины предпочтения [Сицына-Кудрявцева, 2021]. Однако рассуждения по поводу сосуществования слов-аналогов встречаются в литературе уже во второй половине XVIII в. [Сумароков, 1787; Татищев, 1887], во второй половине XIX в. [Грот, 1899] и в разные периоды века XX [Виноградов, 1982; Костомаров, 1999; Крысин, 2008 и др.].

Материал и методы исследования

Исследование проведено методом целенаправленного наблюдения и описания. Выполнено на материале разных в жанровом отношении текстов: Псалтирь, Евангелие; словари, представляющие разные периоды истории русского литературного языка (Словарь Академии Российской, Словарь языка Пушкина, Словарь Даля, МАС), мемуарные и художественные тексты разных авторов и времен.

Результаты исследования

В наиболее древнем из исследуемых текстов Псалтири (пер. П. А. Юргенова) встречается только слово *мать* и его падежные формы: Ты извлек меня из чрева ... от сосцов *матери* моей (Пс. 21); ...ибо отец мой и *мать* моя оставили меня (Пс. 26); Ты создал внутренности мои, воспринял меня от чрева *матери* моей (Пс. 138) и др. (Псалтирь. 2021).

В переводах текстов Евангелия употреблены лексические единицы *мать/матерь*: ...и увидели Младенца с Марию, *Матерью Его* (Мтф. 2.11); ...встань, возьми Младенца и *Матерь Его* (Мтф. 2.14); ...не *Его* ли *Мать* называется Мария (Мтф. 13.55); И сказал Ему: вот *Матерь* Твоя и братья Твои... (Мрк. 3.32); ...выслав всех, берет с Собою отца и *мать* девицы ... (Мрк. 5.40); Она вышла, спросила у *матери* своей... (Мрк. 6.24); ... а девица отдала *матери* своей (Мрк. 5.28); ...Иосиф же и *Матерь Его*... (Лук.2.33); ...и сказал Марии, *Матери Его* ... (Лук. 2.34); ...и пришли к Нему братья и *Матерь Его* ... (Лук. 8.19); ... *Матерь* моя и братья Мои суть слушающие слово Божье и исполняющие его... (Лук. 8.21); ...*мать* против дочери и дочь против *матери*... (Лук. 12.53); ...то были... и *Мария, мать Иакова*... (Лук. 24.10); ...и *Матерь* Иисуса была там (Иоан. 2.1); И как не доставало вина, то *Матерь* Иисуса говорит ему... (Иоан. 2.3); ...пришел Он в Капернаум Сам и *Матерь Его* (Иоан. 2.12); ...не Иисус ли это, сын Иосифов, Которого отца и *Мать мы знаем?* (Иоан. 6.42); При кресте Иисуса стояли *Матерь* Его и сестра *Матери Его*... (Иоан. 19.25); Иисус, увидев *Матерь* и ученика... говорит *Матери Своей*... (Иоан. 19.26); ...потом говорит ученику: се *Матерь Твоя!* (Иоан. 19.27) (Книги Нового Завета. 1990).

Проследим, какое место занимают лексические единицы *мать* и *мама* в период формирования русского литературного языка на национальной основе, т.е. во II половине XVIII в. и последующие периоды его истории.

В «Словаре Академии Российской» нет словарной статьи, посвященной лексеме *мама*, и лексические единицы *матерь* и *мать* определяют тождественно как «женщина, имеющая или имевшая детей» с примерами: Чти отца своего и *матерь* свою (Марк VII.10); *Мать* должна пещись о нравственности своих детей; Праздность есть *мать* всех пороков. Кроме того — *Мать крестная. Мать посажёная* (Словарь Академии Российской. 1795).

Какое место занимают оба слова в языковом пространстве русского языка пушкинской эпохи? Ответом на этот вопрос может послужить «Словарь языка Пушкина», где указан единственный случай употребления слова *мама* в незавершенном произведении автора: «Няня

меня выносит, говоря “мама хочет бай-бай”» (Словарь языка Пушкина. 1956–1961).

Во всех остальных случаях (их 195) лексическая единица *мать* представлена в разных падежных формах и с разными значениями.

Во-первых, и прежде всего — это женщина по отношению к детям: «Она ласкаться не умела / К отцу, ни к *матери* своей»; «Зинаида Вольская лишилась *матери* на шестом году от рождения»; «Дети больных *матерей* чахли и умирали»; «Ты молода, но ты уже *мать* семейства».

Здесь же находим примеры переносного употребления этого слова: а) Утешься, *мать* градов России, Воззри на гибель пришлеца (о Москве) и б) Русской человек в дороге не переодевается и, доехав до места свинья свињью, идет в баню, которая *наша вторая мать*. Помимо этого, лексическая единица *мать* употребляется как **народно-поэтический эпитет**: «Дай бог душе его спасенье, А косточкам его покой / В могиле, в *мать-земле сырой!*»; «Как промолвит грозен Стенька Разин: “Ой ты гой еси, Волга, *мать родная!* С глупых лет меня ты воспоила”».

Нельзя не отметить и такое значение, как **фамильярное обращение к женщине**: «Лизавета Ивановна вошла в капоте и в шляпке.

— Наконец, *мать моя!* — сказала графиня.

— Помилуй, *мать моя!*».

Следующие значения — это 1) **настоятельница монастыря, монахиня** («Девушка, отпросясь у *матери* честной, / С усердным Луцио к вельможе поспешила») и 2) **эвфемистически измененное непристойное выражение**: «Ольдекоп, *мать* его в рифму; надоел! плюнем на него и квиты».

При этом нельзя не заметить, что данные «Словаря языка Пушкина» нельзя считать абсолютно исчерпывающими: примерно в это же время лексическая единица *мама* не была чужда живой речи. Свидетельством этому могут служить воспоминания князя И.М. Долгорукова «Повесть о рождении моем...» (1818): «*Мамы* не прикармливали пряниками тихонько...»; «Сенат напрасно на ту минуту вообразил, будто он моя *мама*»; «Со мною едет сердобольная наша *мама*...»; «В июне скончалась *мама* моя...»; «Добродушная *мама* госпожа Варч... орошала его искреннейшими слезами». Однако и здесь *мать* является доминирующей единицей: «*Мать* моя благословила их и со слезами отпустила»; «*мать* и сестра ... радовались всем сердцем»; «...вспоминая *мать* свою, будете укорять отца»; «*мать* троих детей, опытную в хозяйстве»; «Августейшая *мать* его не полагала меры слезам» и многие другие.

Толковый словарь В.И. Даля включает обе единицы, однако преобладающей является слово *мать*.

Словарная статья *мать* — это около двух страниц текста, включающего варианты (*кормилица; женищина, кормящая грудью не свое дитя; старшая няня, род надзирательницы при малых детях*) и множество пословиц, поговорок, загадок, включающих именно эту лексему: «Бог до людей, что *мать* до детей (добра)»; «Как вырастешь с *мать*, все будешь знать»; «Полно, *мать*, врать, дай жене-барыне сказать (говорит сыну)»; «На что и *мать*, когда нечего дать»; «*Мать* хлопотунья, дочь хвастунья, сын замотай (лопата, метла, цеп)»; «Волга всем рекам *мать*»; «*Мать* толста, дочь красна, сын замотай (печь, огонь, дым)» и другие.

Словарная статья *мама*, занимая лишь 18 строк, включает те же варианты и несколько пословиц: «Уродила *мама*, что не принимает и яма!», «Искал дед *маму*, да и попал в яму» и немногочисленные другие.

Обратимся к материалам художественных текстов II половины XIX в.

В романе И.С. Тургенева «Рудин» (1852), например, встречается *мать* во всех речевых регистрах: в повествовании (*Мать* его баловала, но скоро умерла...; *Мать* ее считала добронравной...; редкая *мать* понимает дочь свою...) и в диалоге:

«— Кто же это такая? — *Мать* моя, — произнес Пигасов. — Ваша *мать*?» И еще 14 примеров.

Русский писатель и общественный деятель II половины XIX в. С.Т. Аксаков в своем мемуарном повествовании «История моего знакомства с Гоголем» (1856) также предпочитает лексему *мать*: «*Мать* Гоголя должна была весною приехать...»; «Перед святой неделей приехала *мать*»; «Гоголь был у нас всякий день ... обедал ... с своей *матерью* и сестрами»; «*Мать* Гоголя уехала из Москвы прежде». И еще 28 примеров. В его мемуарном повествовании «Воспоминания. Гимназия. Первый период» (1856) — тоже только *мать*: более 100 словоупотреблений. У М.Е. Салтыкова-Щедрина в «Губернских очерках» (1856–1857) встречается только *мать*: более 50 словоупотреблений. У Л.Н. Толстого в мемуарном повествовании «Юность» (1857) — более 40 употреблений лексемы *мать*. Ф.М. Достоевский в повести «Дядюшкин сон» (1858–1859) предпочитает только *мать*: более 50 словоупотреблений. Хотя нельзя не отметить, что в языке названных писателей XIX в. встречается изредка и словоупотребление *мама*.

Любопытный случай являет собой мемуарное повествование С.М. Волконского. Он внук декабриста, камергер и директор Императорских театров, критик, создатель актерской школы, эмигрировавший после 1917 г. В книге «Воспоминания» (Князь Сергей Волконский. Мои воспоминания. Т. 1. 1923) представляет жизнь русской эмиграции, где

слово *мама* употреблено им только в двух обращениях: «*Мама*, заставим неаполитанцев петь... Ах, *мама*, при чем тут час или время года!». Слово же *мать* является абсолютно преобладающим: «Вареньки занимались живописью, в то время как *мать* давала уроки музыки»; «*Мать* и сын всегда ссорились и вместе с тем не могли обойтись друг без друга...» и др. (Т. I. Часть Первая. «Лавры»).

В воспоминаниях о своей семье (Князь С.Н. Волконский. Родина. Т. II. Ч. 3. Гл. 1–7. «Фаль». «Павловка». «Гимназия и университет», «Единомышленники», «Из чиновничьего прошлого», «Свобода вероисповедания», «Княгиня») автор мемуаров использует единственное слово *мама* в обращении к своей матери и многочисленные лексемы *мать* с ее падежными формами: *мать* рассказывала, вспомнил и мою *мать*, а *мать* мне сказала, *мать* с цесаревной сели..., *мать* вынула у меня из кармана носовой платок, *мать* сказала, когда-то моя *мать* привезла, *мать* моя тут же их посадила, моя *мать* не прекращала сажать, но как было трудно моей *матери* начинать, борьба с пустыней была деятельностью моей *матери*; мы, старшие, с *матерью* верхом; первой учительницей была её основательница, моя *мать*; моя *мать* прибавляет..., *мать* же моя дышала чистым воздухом незатемненной логики и свободной личности, как думала и чувствовала *мать*, под руководством моей *матери* читали вместе Данте, моя *мать*, прощаясь с ним, сказала; моя *мать*, очень ценившая его, называла его..., он был близок моей *матери*, наша *мать* писала, моя *мать* написала две книги по церковным вопросам, во второй книге моей *матери*, нравственное страдание *матери*, для моей *матери*, удовлетворяла духовным стремлениям моей *матери*, моя *мать* была католичка, вокруг смерти моей *матери*, моя *мать* ставила его в число самых выдающихся людей, после смерти моей *матери*, вокруг смерти *матери*, *мать* моя овладела этими языками, моя *мать* ввела в эту область свою ... терминологию и многие др.

Общая картина процесса была бы неполной без А.П. Чехова. Его письма представляют своеобразную картину использования этих словарных единиц. Так, в письмах родным братьям можно отметить единственный случай словоупотребления *мама* («*Мама* хотела прислать тебе телеграмму, чтоб раньше выехал»), а в остальных случаях — только лексема *мать*: «*Мать* клянет нас за безденежье...»; «*Мать* еще бойка и не так тяжела, как тетка»; «*Мать* и Марья живы и здравствуют»; «*Мать* слаба, ты выпивоха, жарко...»; «*Мать* и Марью пришлось переправлять...». В письмах другим адресатам предпочтительной становится лексема *мать*, хотя не исключается абсолютно слово *мама*: «Кланяются вам *мама*, папа, тетя, также и я»; «*Мама*, кажется, не увидит Ива-

на Ивановича»; «*мама* была больна и всё домашнее было на моей обязанности»; «*Мать* и все наши дети ... Вам кланяются»; «*Мать* и тетка умоляют меня жениться на купеческой дочке»; «*Мать*, сестра и братья кланяются вам»; «Сегодня у меня *мать* именинница, я отдыхаю» (Письма А.П. Чехова. Т. 1–6. 2012).

К паре *мать* — *мама* у А.П. Чехова присоединяется лексема *мамаша* как дериват слова *мать*. Это проявляется в письмах двоюродному брату: «продолжай утешать мою *мать*, которая разбита...»; «*Мамаша* на тебя слишком огорчилась...»; «*Мамаша* жива, здорова...»; «*Мамаша* видит в Вас больше, чем племянника...»; «... если я буду присылать письма моей *мамаше* через тебя, то ... отдавай их *мамаше* не при всей компании»; «вот это-то обстоятельство и заставляет меня писать *мамаше* тайно от других»; «...если поедешь в Калугу, то передай почтение твоей *мамаше*, а моей тетушке...» и др. (Письма А.П. Чехова. Т. 1–6. 2012).

Чрезвычайный интерес в контексте рассматриваемой проблемы представляют тексты М. Горького. Прежде всего — это роман «Мать» (1906), своим названием заявляющий о лексическом предпочтении автора относительно сосуществующих лексических единиц *мать* — *мама*. И здесь не только в косвенном употреблении, но и в обращении — *мать*: «Он говорил ей „вы“ и называл „мамаша“, но иногда, вдруг, обращался к ней ласково: — Ты, *мать*, пожалуйста, не беспокойся, я поздно ворочусь домой...»; «Я прошу тебя, *мать*, если ты меня любишь — не мешай мне!»; «Ее потрясло слово „*мать*“, сказанное им с горячей силой...» (М. Горький. Мать. Т. 8. 1970).

Рассказ «Мать изменника» из цикла «Сказки об Италии» (1911–1913) — это повествование о матери сына, который возглавил отряд разрушителей родного города. И здесь, во всем небольшом повествовании, — только лексема *мать*: во-первых, в монологе сына: «*Мать* — творит, *Мать* — всегда против смерти»; «*Мать* — зверь столь же умный, безжалостный, как и бесстрашный... *Мать* творит и охраняет...». Во-вторых, в его обращении: «*Мать!* — говорил он, целуя ее руки...»; «О да, я помню о них, *мать!* (о людях города)». В-третьих, *мать* звучит как самоназывание и **в тексте** («Я — *мать*, я его люблю и считаю себя виновной в том, что он таков, каким стал»), и **в заключительных строках** рассказа: «— Человек — я сделала для родины всё, что могла»; «*Мать* — я остаюсь со своим сыном!» (М. Горький. Мать изменника. Полное собрание сочинений. Т. 12. 1971).

Похоже, что Горький отразил семейный этикет и этикет своего времени, что подтверждается репликами его сына Максима в воспомина-

ниях В. Ходасевича «Белый коридор»: «...*мать* меня зовет в Россию, а Алексей не пускает (он всегда звал отца по имени)»; «*мать* говорит, что Феликс Эдмундович мне предлагает место»; «теперь *мать* говорит, что он обещает мне автомобиль в полное распоряжение».

В речевом репертуаре Н. Берберовой, отраженном в истории ее жизни «Курсив мой», — только принципиальное *мать*: «...бабушка, *мать* моей матери, видимо, сделала небольшой мезальянс»; «Все трое — отец, *мать* и я — жили в одной комнате»; «...*мать* сидит прямая и строгая»; «Мою *мать* я любила — и не любила»; «*Мать* моя не умела и не хотела этого сделать»; «*мать* Григоровича была сестрой Камиллы»; «*Мать* На-таши была учительницей в школе» (Н.Н. Берберова. Курсив мой. 2011) и др. Более того, здесь же высказывается оценка слова *мама*, употребленного вне ситуации обращения: «Все эти бледные, немые мальчишки, забинтованные, укрытые одеяльцами, лежали закутанные, полуживые, в то время как щекастые куклы-девочки, расфуфыренные, в желтых париках, говорили *мама-папа* и совершенно не занимали меня». *Мама* в картине мира Н. Берберовой — своего рода дурной тон, проявление в какой-то степени известного с пушкинских времен синдрома «московской кухни».

Стоит обратить внимание на воспоминания Л.Л. Касаткина, главного научного сотрудника ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, «История одной семьи» (Л.Л. Касаткин. История одной семьи. № 3. 2016. С. 3-8), где слово *мать* является безусловно доминирующим — более 40 употреблений: «Меня не на кого было оставлять дома, и *мать* часто брала меня с собой на работу. Когда я подрос, *мать* стала меня учить игре на пианино. Отец писал мою *мать*, меня...». Наряду с этим 15 употреблений слова *мама*: «Однажды *мама* взяла меня с собой...; зимой приехала *мама* поездом в Петербург» и др.

Оба слова содержатся в «Воспоминаниях» Д.С. Лихачева (М., 2019): единственное слово *мама* (*мама* с куоккальскими дамами сидит на скамейке...) и два случая употребления лексемы *мать*: «...*мать* собрала вещи (мыло, белье...)...»; «На лето ко мне приехали *мать* и брат» (Д.С. Лихачев. Воспоминания. 2019).

Следует обратить внимание на повесть «Своя правда» В. Токаревой. Очевидно, что автор следует традиции словоупотребления XIX столетия, поскольку использует в тексте только *мать*: «Ирина любила постоянно орущую *мать*»; «*Мать* рассказывала соседям...»; «Ты своего сына отдай *матери*»; «Он везде ходил следом за *матерью*»; «Его *мать*, актриса ведущего бакинского театра...»; «...выбрать подругу жизни, *мать* будущих детей»; «Она поехала к *матери* — посоветоваться»; «*Мать* жила

в поселке, под Баку»; «И не думай, — жестко отбрила *мать*» (В. Токарева. Своя правда. 2002) и еще около 40 словоупотреблений.

Что покажут тексты XXI столетия?

В рассказе современного писателя Андрея Геласимова «Нежный возраст» (2001) — только *мама*: «*Мама* кричала как сумасшедшая»; «... *мама* ее куда-нибудь зашвырнула»; «... на *маму* так разозлился»; «*Мама* говорит, что я достал ее...»; «...они с *мамой* будут жить по отдельности?»; «...у тебя могла быть совсем другая *мама*»; «...у меня *маму* зовут Лена»; «*Мама* два раза не ночевала дома» и др. То же и так же в его рассказе «Жанна» (2001) — более 20 словоупотреблений. Язык одного из представителей «лейтенантской прозы» Василя Быкова (повесть «Болото», 2001) находится в русле тенденции. В его речевом репертуаре тоже лексема *мама*: «Так *маму* нельзя оставить. Батька сказал, чтоб помогал *маме*. *Мама* с утра пошла косить сено. Костя любил брата, больше, чем *маму*. *Мама*, однако, слушала плохо...»; «... наверно, повеселела бы и *мама*» (В. Быков. Болото. 2001) и др.

Исследуя сосуществование лексических единиц *мать* — *мама*, нельзя не обратить внимание на мемориальное повествование Сати Спиваковой «Не всё» (2002), где автор употребляет обе единицы дифференцированно по принципу «свой — чужой». О своей родительнице — только *мама*: «мое детство, как и вся жизнь, — это *мама*»; «наверное, сложнее всего писать о *маме*»; «*мама* всегда была необыкновенно красива»; «*мама* — удивительно цельный человек»; «*мама* ... первая в Армении села за клавиш»; «теперь *мама* каждый вечер часами раскладывает ... пасьянс». При этом о посторонних — *мать*: «тетка-регистраторша в ЗАГСе решила, что одна *мама* — моя (мы очень похожи), а Валентина — *мать* Спивакова»; «...*мать* и дочь ушли с ними как пленные»; «Он вынужден везде ездить с кем-то — близким другом, братом или *матерью*».

В контексте исследуемой проблемы стоит обратить внимание на передачу о православном воспитании «Пайдейя» на радио «Вера». Непременной участницей передачи всегда становится многодетная *мама*, «*мама* восьми (семи, шести...) детей... Не *мать*. Многие священнослужители нашего времени, представляя в проповеди жизненный путь святого праведника, говорят о его *маме*, не *матери*, хотя — *Мать Пресвятая Богородица*».

Заключение

Приведенный материал позволяет заключить, что энергично развивающийся процесс вытеснения из коммуникативного пространства

русского языка лексемы *мать* с ее заменой на *мама* в XXI столетии активизировался в полной мере. Выражения *моя мать, ваша мать, твоя мать, я мать, ты мать, она мать* ... хотя и не абсолютно, но практически вытесняются в сфере несемейного общения (не в прямом обращении) сочетаниями *моя мама, ваша мама, твоя мама, я мама, ты мама, она мама*. Исконное как *мать родила* часто трансформируется в *как мама родила*. Не является исключением такая сфера функционирования русского языка, как кроссворды, где в качестве заданий предлагаются такие: *мама ягненка, мама козленка*, хотя в известной сказке изначально «*ваша мать пришла, молока принесла*».

Одной из вероятных причин экстралингвистического характера этого процесса можно считать расширение пределов употребления нецензурного слова вообще и с компонентом *мать* во многих сферах современной речи (в радио- и телепередачах, в сценической речи, в речи с экрана) и в разных социальных группах носителей русского языка: школьники, студенты, интеллигенты, рабочие. Однако, несмотря на активный процесс вытеснения словарной единицы *мать* из речевого пространства XXI в., она остается и останется незыблемой в тех сочетаниях русского языка, где выступает как знак культурного кода: *Мать-земля, Мать-природа, Богиня-мать, Мать Пресвятая Богородица, Богоданная мать* (теща зятю или свекровь невестке). Или же как одно из ключевых слов в определенной сфере деятельности: *материнские* клетки в биологии, *материнские* предприятия в бизнесе, *маточный* раствор в химии, *маточное* молочко в пчеловодстве, *материнская* плата и др.

Библиографический список

Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVI–XIX веков. М.: Высшая школа, 1982. 528 с.

Грот Я.К. Слова, взятые с польского или чрез посредство польского // Филологические разыскания Я. Грота. СПб.: Типография Министерства путей сообщения, 1899. С. 464–467.

Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи: из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. СПб.: Златоуст, 1999. 320 с.

Крысин Л.П. «Свое» и «чужое»: о некоторых иноязычно-русских лексических параллелях // Слово в современных текстах и словарях: очерки о русской лексике и лексикографии. М.: Знак, 2008. С. 18–35.

Сицына-Кудрявцева А.Н. Приоритетный нормативный лексический вариант в паре слов-аналогов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. Вып. 5. С. 1491–1496. <https://www.doi.org/https://doi.org/10.30853/phil210216>

Сумароков А.П. О истреблении чужих слов из Русского языка // Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе: в 12-ти ч. М.: Типография Н. Новикова, 1787. Ч. IX. С. 244–247.

Татищев В.Н. Разговор о пользе наук и училищ / предисл. и указатели Н. Попова. М.: Университетская типография, 1887. 171 с/.

Список источников

- Берберова Н.Н. Курсив мой. Автобиография. М.: АСТ, 2011.
- Быков В. Болото // Дружба народов. 2001. № 7.
- Геласимов А. Нежный возраст // Октябрь. № 12. 2001.
- Горький М. Мать. Полное собрание сочинений. Т. 8. М.: Наука, 1970.
- Горький М. Мать изменника / Полное собрание сочинений. Сказки об Италии. Т. 12. М.: Наука, 1971.
- Касаткин Л.Л. История одной семьи // Новый мир. № 3. 2016.
- Книги Нового Завета // Библия. Книги священного писания... В русском переводе и с параллельными местами. М., 1990.
- Князь Сергей Волконский. Мои воспоминания. Т. 1. Лавры. Странствия. Берлин: Издательство «Медный всадник», 1923.
- Князь С.М. Волконский. Родина. Воспоминания / под ред. Л.М. Суриса. Т. II. Ч. 3. Гл. 1–7. Электронный ресурс http://az.lib.ru/w/wolkonskij_s_m/text_1923_moi_vospominania-3.shtml
- Лихачев Д.С. Воспоминания. М.: АСТ, 2019. 544 с.
- Радио «Вера». «Пайдейя». Электронный ресурс <https://radiovera.ru/category/podcast/paideiya>
- Письма А.П. Чехова: Т. 1–6. (1876–1887). М.: Изд-во М.П. Чеховой, 1912.
- Псалтырь: пер. с греч. П. Юргенова (1915). М.: Сиб. благозвонница, 2021. 239 с.
- Словарь Академии Российской. Часть IV. Отъ М до Р. СПб.: При Императорской Академии Наукъ, 1773. Электронный ресурс https://etymolog.ruslang.ru/doc/SAR4_M-R.pdf
- Словарь языка Пушкина: в 4 т. М., 1956–1961.
- Спивакова Сати. Не всё. Электронный ресурс <https://litlife.club/books/41390/read>
- Токарева В. Своя правда. Электронный ресурс <https://litfond.net/b/20590>

References

Vinogradov V.V. Essays on the History of the Russian Literary Language of the 17th-19th Centuries: A Textbook, Moscow, 1982, 528 p. (In Russian).

Grot Ya.K. Words Taken from Polish or Through Polish. *Filologicheskiye razyskaniya YA. Grota* = Ya. Grot's Philological Research, 4th ed. St. Petersburg, 1899, pp. 464–467. (In Russian).

Kostomarov V.G. The Language Taste of the Era: Observations on the Speech Practice of the Mass Media, St. Petersburg, 1999, 320 p. (In Russian).

Krysin L. P. "My Own" and "Alien": On Some Foreign-Russian Lexical Parallels. *Krysin L.P. Slovo v sovremennykh tekstakh i slovaryakh: ocherki o russkoy leksike i lek-sikografii* = Krysin L.P. Word in Modern Texts and Dictionaries: Essays on Russian Lexicology and Lexicography, Moscow, 2008, pp. 18–35. (In Russian).

Sitsyna-Kudryavtseva A.N. The Priority Normative Lexical Variant in a Pair of Similar Words. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki* = Philological Sciences, 2021, vol. 14, iss. 5, pp. 1491–1496. (In Russian).

Sumarokov A.P. On the Extermination of Foreign Words from the Russian Language. *Sumarokov A. P. Polnoye sobraniye vseh sochineniy, v stikhakh i proze* = Sumarokov A. P. Complete Collection of All Writings, in Verse and Prose: in 12 parts, Moscow, pp. 244–247. (In Russian).

Tatishchev V.N. A Conversation on the Benefits of Science and Schools, Moscow, 1887, 171 p. (In Russian).

List of Sources

Berberova N.N. Italics mine. Autobiography, Moscow, 2011, 768 p. (In Russian).

Books of the New Testament, The Bible. Books of Holy Scripture... In Russian Translation and with Parallel Passages, Moscow, 1990. (In Russian).

Books of the New Testament. *Bible. Books of the Holy Scriptures...* In Russian translation and with parallel passages, Moscow, 1990, pp. 1–100. (In Russian).

Bykov V. The Swamp. *Druzhba narodov*, 2001. no.7. (In Russian).

Dictionary of the Pushkin Language: in 4 vols, Moscow, 1956–1961. (In Russian).

Dictionary of the Russian Academy of Sciences, part IV, From M to R. St. Petersburg, 1973. Retrieved from: https://etymolog.ruslang.ru/doc/SAR4_M-R.pdf (In Russian).

Gelasimov A. Tender Age. *Oktyabr'*, no. 12, 2001. (In Russian)

Gor'kiy M. Mother of a Traitor. *Polnoye sobraniye sochineniy* = Complete Works, Tales of Italy, vol. 12, Moscow, 1971. (In Russian).

Gor'kiy M. Mother. *Polnoye sobraniye sochineniy* = Complete Works, vol. 8, Moscow, 1970. (In Russian)

Kasatkin L.L. The History of One Family. *Novy Mir*, no. 3, 2016. (In Russian).

Letters of A. P. Chekhov, vol. 1–6. (1876–1887), Moscow, 1912. (In Russian).

Likhachev D.S. Memories, Moscow, 544 p. (In Russian).

Prince S. M. Volkonsky. Homeland. Memories, vol. II, part 3. Chapters 1–7. Retrieved from: http://az.lib.ru/w/wolkonskij_s_m/text_1923_moyi_vospominania-3.shtml (In Russian).

Prince Sergei Volkonsky. My Memories, vol. 1, Berlin, 1923. (In Russian).

Psalter: translated from Greek by P. Yurgenov (1915), Moscow, 2021. 239 p. (In Russian).

Radio Vera. *Paideia*. Retrieved from: <https://radiovera.ru/category/podcast/paideiya> (In Russian).

Spivakova Sati. Not All. Retrieved from: <https://litlife.club/books/41390/read> (In Russian).

Tokareva V. My Truth. Retrieved from: <https://litfond.net/b/20590> (In Russian).

«И ВДРУГ ПРЫЖОК, И ВДРУГ ЛЕТИТ»: К ВОПРОСУ О СРЕДСТВАХ УСИЛЕНИЯ ДИНАМИКИ ДЕЙСТВИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.С. ПУШКИНА

М.Ю. Сидорова, Цзинь Ланьцзя

Ключевые слова: глаголы полета, динамика действия, А.С. Пушкин, субъект, поэтика

Keywords: verbs of flight, action dynamics, A.S. Pushkin, subject, poetics

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-07](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-07)

Введение
В своем фундаментальном труде «Стиль Пушкина» В.В. Виноградов следующим образом характеризовал стилистические предпочтения А.С. Пушкина в области повествовательной прозы: «В этой прозе центр тяжести от качественных слов переносится на динамику действия, на глагол. Формы эмоциональных характеристик и описаний сжимаются до предела и, включаясь в движение повествования, ускоряют и напрягают действие. Относительные конструкции уступают свое господство таким синтаксическим сцеплениям, которые сопряжены с быстрой сменой временных плоскостей речи, т.е. со стремительным темпом повествования. Вследствие этого принцип единовременного смыслового охвата больших синтаксических кусков, принцип синтаксической неподвижности („симультанности“) отпадает. Он заменяется принципом стремительного повествовательного движения и смены коротких синтагм. Стиль приобретает выразительную быстроту и мужественное напряжение» [Виноградов, 1941, с. 521–522]. Отвергая «застывшие формы монотонной синтаксической симметрии», Пушкин, по мысли Виноградова, достигает «сложности и широты смысловой перспективы», которые «создаются пересечением разных субъектных плоскостей, остротой и неожиданностью присоединительных конструкций и быстрой сменой предложений» [Там же]. Сказанное в равной мере можно отнести к сюжетным поэтическим произведениям Пушкина — поэмам, сказкам, роману в стихах «Евгений Онегин». Более того, указанные Виноградовым особенности ярче проявляются в этих произведениях, где, в отличие от сюжетной прозы — царства прошедшего времени, автор варьирует время глагольных предикатов в повествовании, выбирая между прошедшим временем совершенного и несовершенного вида и настоящим несовершенного.

Упоминание В.В. Виноградовым в процитированном фрагменте на первом месте глагола из всех средств динамизации повествования не случайно. Именно вокруг глагола, который становится и смысловым центром, и организатором текста, строится динамика действия в поэтическом языке А.С. Пушкина. При этом динамика создается не только лексической семантикой компонентов предложения и текста, но и их грамматической организацией. Недаром Г.А. Золотова подчеркивала, что «единицы других уровней языковой системы участвуют в формировании мысли и коммуникативном ее выражении только через синтаксис» [Золотова, 1973, с. 145]. Среди различных лексико-семантических групп глаголов особый интерес в этом отношении вызывают глаголы полетной семантики: то, как они задают темп, направление и эмоциональную окраску повествования, с одной стороны, роднит их с другими глаголами движения, с другой — выявляет их специфику. В нашей статье будет показано, что глаголы *лететь* — *летать* и их приставочные дериваты в сочетании с другими средствами усиления динамики действия выступают не только как носители семантики движения, но и как элементы, интегрирующие лексическое и синтаксическое измерения текста, формируя характерную для Пушкина экспрессию стремительности и напряженности.

Материал и методы исследования

Материалом исследования послужил корпус примеров, включающий случаи употребления глаголов *лететь* и *летать*, а также их приставочных дериватов в произведениях Пушкина. Данный массив примеров был получен на основе корпуса пушкинских текстов, созданного в Лаборатории компьютерной лексикологии и лексикографии филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова под руководством д.ф.н. проф. О.В. Кукушкиной. Всего было проанализировано 119 контекстов, в которых глаголы *лететь* — *летать* и их приставочные дериваты демонстрируют широкий образный потенциал, зависящий от типа субъектов, предикатами при которых служат эти глаголы. Для анализа материала использовался исследовательский инструментарий функционально-коммуникативной грамматики Г.А. Золотовой [Золотова, Онипенко, Сидорова, 1998].

Результаты исследования

Нами было установлено, что в случае субъектов — природных существ, способных к полету (птиц, насекомых), функция динамизации действия не является обязательной, она добавляется к буквально-

физической семантике полета в тех случаях, когда это требуется автору, и обеспечивается не самой семантикой глаголов, а лексико-грамматическим контекстом. С личными и предметными субъектами рассматриваемые глаголы приобретают метафорическое значение, если только речь не идет о волшебных существах, таких, например, как Наина из «Руслана и Людмилы»:

(1) *И мрачно ведьма повторила:
«Погибнет он! погибнет он!»
Потом три раза прошипела,
Три раза топнула ногой
И черным змием улетела¹.*

С личными и предметными субъектами предикаты полета всегда выполняют функцию динамизации действия, сообщают о быстром движении, не нуждаясь для этого в помощи других лексико-грамматических средств.

В сопряжении с абстрактными именами глаголы полетной семантики становятся носителями символических значений и концептуальных представлений (*время летит, мысли летят*). О действии как таковом в данных контекстах речи не идет, однако можно говорить о специфических формах динамизации текста (в данной статье не рассматриваются).

В данной статье мы ограничимся анализом функционирования глаголов *лететь* — *летать* и производных от них глаголов полетной семантики с **тремя типами субъектов действия**, выраженными конкретными существительными (или заменяющими их местоимениями), в поэтических сюжетных текстах А.С. Пушкина, т.е. с теми типами субъекта, которые могут быть непосредственно вовлечены в сюжетные сцены, разворачивающиеся в перцептивном времени. Именно в таких сценах, где чередуются репродуктивно-повествовательный и репродуктивно-описательный регистр с некоторыми выходами в информативный регистр [Золотова, Онипенко, Сидорова, 1998; Сидорова, 2000], средства усиления или ослабления динамики действия проявляют себя в полной мере.

1. Глаголы *лететь* — *летать* и их приставочные дериваты с природными субъектами полета

¹ Здесь и далее примеры взяты из корпуса пушкинских текстов, созданного в Лаборатории компьютерной лексикологии и лексикографии филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова под руководством д.ф.н. проф. О.В. Кукушкиной.

Природные субъекты полета — это субъекты, для которых полет является естественной формой передвижения, прежде всего птицы и насекомые. В поэтических текстах А.С. Пушкина глаголы *лететь* — *летать* и их приставочные дериваты, употребляемые по отношению к таким существам, сохраняют, что естественно, свое прямое физическое значение. *Лететь* означает «передвигаться, перемещаться по воздуху» [Кузнецов, 2000, с. 494].

Следует отметить, что в «Большом толковом словаре русского языка» С.А. Кузнецова это значение, указанное как первое, отделено от значения «мчаться», которое дается вторым, тогда как в словаре С.И. Ожегова в первом значении глагола *лететь* указание на способ перемещения совмещено с указанием на большую скорость: «нестись, передвигаться по воздуху» [Ожегов, 2019, с. 490]. *Нестись*, в свою очередь, — это «двигаться вперед с большой скоростью» [Там же, с. 625]. Толкование в словаре С.А. Кузнецова отражает тот факт, что само по себе употребление глагола *лететь* с именем субъекта, обладающего природной способностью к полету, высокой динамики действия не подразумевает — ни в общелитературном языке, ни в художественном. При этом никаких указаний на соотносительность значений «передвигаться, перемещаться по воздуху» и «мчаться» с типом субъекта не делается; на то, что семантика субъекта не учитывается, указывают и приведенные в словарной статье примеры. То же касается и глагола *летать*, для которого выделяются следующие значения: «1. = Лететь (1 зн.), но обозначает действие повторяющееся, совершающееся в разных направлениях. *Птицы летают на юг. Тополинный пух летает в воздухе. Пули летали над нашими головами.* 2. Иметь способность держаться в воздухе, перемещаться по воздуху. *Рождённый ползатъ — летатъ не может* (Горький). 3. Двигаться, передвигаться легко и быстро. *Над столом летали руки официанта, открывая бутылки, меняя приборы* // Разг. Торопливо бегать, ходить, ездить в разных направлениях в течение длительного времени. *Хозяйка летала из кухни в комнату, подавая на стол. С утра до вечера он летал по городу в поисках работы*» [Кузнецов, 2000, с. 494].

У Пушкина в контекстах, где лексико-грамматические средства, ослабляющие или усиливающие динамику действия, не обнаруживаются, например, в следующих сценах с глаголами *летать* и *лететь*, читатель волен вообразить себе ту динамику полета, которая ему ближе:

(2) *Но что сказал я? Где Руслан?
Лежит он мертвый в чистом поле;
Уж кровь его не льется боле,*

Над ним летает жадный вран,
Безгласен рог, недвижны латы,
Не шевелится шлем косматый!
(3) Уже колдун под облаками;
На бороде герой висит;
Летят над мрачными лесами,
Летят над дикими горами,
Летят над бездною морской («Руслан и Людмила»).

В примере (2) мы можем представить себе медленно парящего ворона, в соответствии с лейтмотивом сцены, заданным словами *лежит мертвый, безгласен, недвижны, не шевелится*. Или, напротив, ориентируясь на эпитет *жадный*, представить угрожающе быстро снижающегося ворона по контрасту с мертвой картиной под ним. Во втором фрагменте динамика полета также амбивалентная и потому волшебная: с одной стороны, панорамность охвата создает впечатление монументальности, а значит, замедленности, с другой — перед внутренним взором читателя могут возникнуть в вихревом темпе проносящиеся под карлой и богатырем леса, моря и горы. В любом случае сами по себе глаголы *лететь* — *летать* никакой динамикой здесь не управляют. Единственное средство управления динамикой действия в предикативных единицах с этими глаголами в фрагменте (3) — синтаксическое, которое в отсутствие иных показателей может восприниматься и как усиливающее, и как ослабляющее динамику действия: это повтор с синтаксическим параллелизмом в последних трех строчках примера.

Усиление динамики действия в предложениях с естественными субъектами полета требует определенных контекстных условий, использования дополнительных средств, динамизирующих действие. Сравните два фрагмента из сказок Пушкина:

(4) *Слуги, сватья и сестра*
С криком ловят комара.
«Распроклятая ты мошка!
Мы тебя!...» А он в окошко,
Да спокойно в свой удел
Через море полетел («Сказка о царе Салтане»).

(5) *Вот — въезжает в город он...*
Вдруг раздался легкий звон,
И в глазах у всей столицы
Петушок спорхнул со спицы,

К колеснице полетел*И царю на темя сел,**Встрепенулся, клюнул в темя**И взвился... и в то же время**С колесницы пал Дадон —**Охнул раз, — и умер он («Сказка о золотом петушке»).*

В примере (4) в предикативной единице с глаголом *полетел* происходит ослабление динамики действия по сравнению с предыдущими предикативными единицами, сообщающими о действиях *слуг, сватьи и сестры* и *комара* (Гвидона). На это указывают и смена грамматических характеристик предиката (после глагольного предиката в настоящем историческом времени *ловят* и безглагольного предложения с директивной синтаксемой *в окошко* — глагольный предикат в прошедшем времени), и наречие *спокойно*, и взаимодействие ритмической структуры с синтаксической.

В примере (5) предикация с глаголом *полетел* вписывается в открываемый наречием *вдруг* ряд предикаций с глаголами совершенного вида прошедшего времени, передающими высокую динамику действия. Среди этих глаголов есть глаголы конкретного физического действия с суффиксом *-ну-* (*спорхнуть, клюнуть*), приставкой *вз-/вс-/с-* (*спорхнуть, встрепенуться, взвиться*), некоторые из них уже в словарном толковании содержат сему быстроты, внезапности, например, *встрепенуться* — «внезапно вздрогнуть, оживиться, прийти в движение» [Ожегов, 2019, с. 170]. Эта цепочка стремительных и целенаправленных перемещений аранжируется директивными синтаксемами (*со спицы, к колеснице, на темя, в темя*) при минимальности других компонентов предложения (кроме указания на наблюдателя), что усиливает напряжение момента и подчеркивает решительность действий петушка. Никакой особенной динамикой по сравнению с другими членами ряда предикатов, обозначающих действия петушка, глагол *полететь* не обладает. Но он не просто включается в общий контекст. Между начальной точкой движения петушка (*полетел*) и конечной (*сел*) время повествования сжимается как бы в точку, до одного союза *и*. Вот только что петушок был на спице, и уже он на темени у Додона. Этим создается эффект не просто быстроты, но волшебства перемещения *в глазах у всей столицы*.

В следующем примере из поэмы «Руслан и Людмила» глагол *лететь*, обозначающий действие птицы, выполняет функцию усиления динамики действия совместно с другими глаголами на фоне менее динамич-

ного контекста. Пушкин, создавая шутивную параллель к похищению Людмилы Черномором, описывает сцену нападения коршуна на курицу, похищаемую буквально из-под крыла петуха. Эта сцена занимает целую строфу, в центре которой — само похищение:

(6) ...*Над ними хитрыми кругами
Цыплят селенья старый вор,
Прияв губительные меры,
Носился, плавал коршун серый
И пал как молния на двор.
Взвился, летит. В когтях ужасных
Во тьму расселин безопасных
Уносит бедную злодей («Руслан и Людмила»).*

Здесь глагол *лететь* участвует в текстовой последовательности, образованной рядом предикатов, обозначающих движение коршуна в поле зрения наблюдателя (позиция наблюдателя эксплицирована выше, в начале предложения, которое одновременно является началом строфы: *С порога хижины моей Так видел я...*). Коршун *носился, плавал, пал, взвился, летит, уносит*. Сначала Пушкин в четырех строчках показывает неторопливое движение коршуна, высматривающего добычу: время повествования замедляется за счет длины предложения [Кожевникова, 1976; Сидорова, 2000] и использования предикатов несовершенного вида прошедшего времени. *Носиться*, в отличие от *нести*, обозначает «движение, совершающееся в разное время, в разных направлениях» [Ожегов, 2019, с. 637] (эта семантика поддерживается синтаксемой *хитрыми кругами*); *плавать* в этом значении — «плавно двигаться» [Там же, с. 793]. Кроме того, в этой части предложения происходит выход из перцептивного времени (из репродуктивного регистра, сообщающего о наблюдении, в информативный, сообщающий о знании, мнении, оценках), что также создает эффект замедления: ...*Цыплят селенья старый вор, Прияв губительные меры...*

На фоне медленного кружения коршуна контрастом резко ощущается переход к двум предикатам совершенного вида прошедшего времени, обозначающим быстрое движение вниз и сразу вверх: *пал* и *взвился*. Первый из них завершает предложение, занимающее 12 строк и в первых 11 строках содержащее шесть предикатов несовершенного вида прошедшего времени, описывающих сначала позицию наблюдателя, затем любовную сценку, происходящую между петухом и курицей, затем — кружение над ними коршуна. Динамика перехода усиливает-

ся сравнением *как молния*, которое вносит эффект внезапности и резкости, усиливая восприятие нападения как опасного, убийственного и придавая движению характер стремительного удара. Второй предикат — *взвился* — участвует в синтаксической конструкции совершенно другого рода: это нераспространенное предложение с элиминированным именем субъекта, состоящее только из двух глаголов, причем в пределах предложения происходит резкая смена грамматических характеристик: с прошедшего времени глагола совершенного вида на настоящее время несовершенного вида (настоящее историческое) — *летит*. Таким образом, после растянутой во времени описательной картины три шага повествования — *пал, взвился, летит* — проходят перед нашими глазами в мгновение ока. Далее мы провожаем взглядом хищника, уносящего свою жертву, при этом в пределах предложения сменяются ракурсы: с крупного и четкого плана *когтей ужасных* на как бы наплывом кинокамеры даже не показанную, а намеченную *тьму расселин безопасных*.

Это предложение является замечательной демонстрацией того, как в пушкинском повествовании, в соответствии с цитированным выше высказыванием Виноградова «формы эмоциональных характеристик и описаний сжимаются до предела и, включаясь в движение повествования, ускоряют и напрягают действие». Эти эмоциональные характеристики, точнее, эмоционально-оценочные контрасты: *ужасных — безопасных, бедная — злодей*, действительно, не замедляют действие, а ускоряют и напрягают его, что подчеркивается и ритмической организацией стиха.

Далее следует еще один эмоционально-оценочный контраст — уносящегося коршуна и оцепеневшего петуха, а завершается строфа, как и начиналась, перцептивной позицией наблюдателя, только теперь уже на месте наблюдателя — петух, а в поле его зрения — пустота:

(7) *Напрасно, горестью своей
И хладным страхом пораженный,
Зовет любовницу петух...
Он видит лишь летучий пух,
Летучим ветром занесенный.*

2. Глаголы *лететь* — *летать* и их приставочные дериваты в сопряжении с личными субъектами, не обладающими природной способностью к полету

В отличие от птиц и насекомых, люди, лошади и подобные субъекты не обладают природной способностью к полету. Однако глаголы *лететь* — *летать* и их приставочные дериваты метафорически употребляются и по отношению к ним. При этом остается ключевой структура движения — стремительная, резкая, направленная. «Для семантической области, связанной с летанием, основной акцент делается на том, что субъект ситуации продолжительное время находится в воздухе, поэтому этот смысл ассоциируется либо (прототипически) с быстрым и однонаправленным движением, либо (в отдельных специальных случаях) с хаотичным беспорядочным движением (*порхать*). Но все же в основном глаголы типа 'лететь' метафорически используются (в том числе и в русском языке) для обозначения быстрого направленного движения любого типа: ср. частотные контексты типа *лететь как стрела*, *лететь сломя голову*, *часы летят* и т.п.» [Плунгян, Рахилина, 2007, с. 741].

Использование указанных глаголов в переносном значении мы часто встречаем в сюжетных произведениях Пушкина. Такая метафорическая проекция сама по себе придает характеристике движения особую экспрессию, интенсивность, динамичность, чему может способствовать и лексико-грамматический контекст.

Среди субъектов, которым приписывается полет в переносном смысле, особое место занимает лошадь, которая, разумеется, в пушкинское время выступает как эталон высокой скорости. Но лошадь — это еще индикатор эмоционального напряжения, возбуждения, опасности. Она обладает внутренней сферой, реагируя на изменения в окружающем мире и выражая эту реакцию через движение: *Почуя мертвого, храпят И бьются кони, пеной белой Стальные мочат удила, И полетели как стрела* («Евгений Онегин»).

Здесь между глаголом восприятия *почуя*, который дает старт эмоциональному напряжению, и глаголом *полетели*, с которого начинается стремительное движение (оба они — совершенного вида), — три глагола несовершенного вида настоящего времени: *храпят*, *бьются*, *мочат пеной удила*. Они как бы продлевают эмоциональное напряжение; действие не двигается дальше, к следующему шагу, а застывает в атмосфере тревоги и страха, после чего *полетели* воспринимается не как обозначение целенаправленного сознательного действия, а как движение неконтролируемое, продолжение паники, как бы прорвавшейся в это движение, нашедшей в нем новое выражение. В результате динамика действия получает особую интенсивность, насыщенную тревогой и ощущением неотвратимости происходящего.

Динамика движения лошади, выражаемая «полетным» глаголом, может быть разнообразной — от стремительного бега, как в предыдущем примере, до моментального рывка:

(8) *Поднялся вихорь, степь дрогнула,
Взвилася пыль; с ресниц, с усов,
С бровей слетела стая сов;
Проснулись рощи молчаливы,
Чихнуло эхо — конь ретивый
Заржал, запрыгал, отлетел,
Едва сам витязь усидел,
И вслед раздался голос шумный:
«Куда ты, витязь неразумный?...»* («Руслан и Людмила»).

В этом фрагменте ощутима динамика не только внешняя (динамика действия), но и динамика «субъектных плоскостей», о которой пишет В.В. Виноградов. Руслан пощекотал голову, она чихнула, и эффект от этого охватывает весь окружающий мир — живое и неживое. Сначала следует ряд перфективных предикатов. В силу линейности языка они образуют последовательность, но эта последовательность должна в художественном мире «Руслана и Людмилы» восприниматься как одновременность. Вихрь, степь, пыль, совы, рощи, эхо — все внезапно приходит в движение. Все эти изменения, которыми наполняется окружающий мир, одновременно обрушиваются на Руслана. После тире перфективные предикаты, как бы собирающие время в точку и при этом расширяющие пространство, сменяются аористивными: *заржал, запрыгал, отлетел*. Эти объединенные энергичной ритмической структурой глаголы, в отличие от предыдущих, называют последовательные действия одного субъекта — коня. Действие вновь начинает развиваться, Руслан выходит из оцепенения, сменяет позицию ошеломленного наблюдателя на позицию акциональную: витязь *едва усидел*, т.е. предпринял усилия, чтобы удержаться в седле. Дальше уже начинается контакт двух субъектных сфер — Руслана и головы.

Лететь может не только конь, но и человек на коне или во влекомой конем карете, бричке, кибитке. При этом функция глагола с полетной семантикой редко ограничивается только обозначением быстроты перемещения, как правило, этот глагол дает доступ к внутренней сфере персонажа.

Весьма показателен следующий пример из «Руслана и Людмилы», в котором стремительно несутся два всадника, только один *как буря*,

мчится, с воинственными намерениями, а второй — без оглядки летит, трусливо спасаясь бегством:

(9) *В то время доблестный Фарлаф,
Все утро сладко продремав,
Укрывшись от лучей полдневных,
У ручейка, наедине,
Для подкрепленья сил душевных,
Обедал в мирной тишине.
Как вдруг он видит: кто-то в поле,
Как буря, мчится на коне;
И, времени не тратя боле,
Фарлаф, покинув свой обед,
Копье, кольчугу, шлем, перчатки,
Вскочил в седло и без оглядки
Летит — а тот за ним вослед («Руслан и Людмила»).*

Здесь мы встречаем практически ту же сюжетную ситуацию, что и в сцене похищения курицы: переход от безмятежности (статика) к критической ситуации (динамика), но здесь другой субъект движения и мотивация у него другая (коршун нападает, Фарлаф спасается). Поэтому тот же репертуар средств усиления динамики действия, лексических и грамматических, работает на другую задачу. Строфа, аналогично сцене с коршуном и курицей, начинается с длинного предложения с основным предикатом несовершенного вида прошедшего времени (*обедал*), с большим количеством второстепенных членов и двумя деепричастными оборотами — все происходит очень спокойно и нединамично, *в мирной тишине*. При этом субъект контролирует ситуацию: он реализует свои планы. В следующем предложении вводится позиция наблюдателя (Фарлафа), который видит неведомую, но грозную, по его мнению, опасность и в панике бежит. Но, вопреки ожиданиям, усиление динамики действия не приводит здесь к сокращению длины предложения и упрощению его структуры. Картинка неясно различимого мчащегося врага, суматошные сборы Фарлафа (точнее, их отсутствие) и его побег — все это собрано в одно разветвленное предложение. Возникает некоторое противоречие между синтаксической структурой, не предназначенной для выражения высокой динамики действия, и ее лексическим наполнением: *как вдруг, как буря, мчится, времени не тратя боле, вскочил, без оглядки, летит*.

Значит ли это, что в данном случае Пушкину не удалось выдержать «принцип стремительного повествовательного движения и смены коротких синтагм»? Мы полагаем, что такое построение связано с особым характером персонажа, который выступает здесь в качестве диктумного и модусного субъекта. Фарлаф нелеп в своей трусости, как только может быть нелеп трусливый богатырь, поэтому даже торопится он нелепо: вроде бы бросает все, но мы ощущаем, что собирается он все равно недостаточно быстро. Если его соперник весь как будто собран в стрелу, движется со вполне определенным вектором, если коршун в своем движении четко нацелен на жертву, то Фарлаф мечется. У него «через запятую», в одном сочинительном ряду, *обед* и *копье, кольчуга, шлем, перчатки*. И летит он не к цели, а уносится от потенциального обидчика. В общем, как он ни хочет ускориться, как ни подталкивает его вперед лексика, у него не получается — не дает синтаксическая конструкция. В этом свете очень симптоматичен и отрыв *без оглядки*, зависшего на конце строфы, от *летит*, соединенного тире с предикативной единицей, выражающей настоящую, целеустремленную динамику — динамику преследователя.

3. Глаголы *лететь* — *летать* и их приставочные дериваты с личными именами вне ситуации перемещения на лошади

Глаголы движения у Пушкина не только фиксируют перемещение, но и формируют поле напряженности и целеустремленности. В случаях, когда они соотносятся с человеком, «полет» приобретает экспрессивное значение, выражает порыв, стремление или утрату контроля и превращается в отражение внутреннего состояния субъекта. Основные причины, побуждающие героев Пушкина *лететь*, — это (11) беспокойство, нетерпение, гонящее субъекта на поиски кого-то или чего-то (в этом случае перед нами быстрое движение **к**); (12) страх, вызывающий желание как можно скорее спрятаться, скрыться, избежать нежелательной или опасной встречи (быстрое движение **от**); (13, 14) радость, надежда, восторженное ожидание, счастливое предвкушение момента, который субъект стремится приблизить (быстрое движение **к**); (15, 16) приближение или появление в поле зрения врага, навстречу которому *летит* субъект (быстрое движение **к**).

(11) *В ней сердце дрогнуло. «Руслан!
Руслан!.. он точно!» И стрелюю
К супругу пленница летит,
В слезах, трепеща, говорит:*

«Ты здесь... ты ранен... что с тобою?» («Руслан и Людмила»).

(12) *Вдруг топот!.. кровь ее застыла.*

Вот ближе! скачут... и на двор

Евгений! «Ах!» — и легче тени

Татьяна прыг в другие сени,

С крыльца на двор, и прямо в сад,

***Летит, летит;** взглянуть назад*

Не смеет; мигом обежала

Куртины, мостики, лужок,

Аллею к озеру, лесок,

Кусты сирен переломала,

*По цветникам **летя** к ручью.*

И, задыхаясь, на скамью

Упала... («Евгений Онегин»).

В сцене из романа «Евгений Онегин» динамика движения приобретает личный и психологически насыщенный характер, передавая волнение Татьяны. Это волнение внутри и стремительное перемещение снаружи возникают эмоционально-динамическим контрастом на фоне спокойной и неторопливой сцены домашнего чаепития в предыдущей строфе (XXXVII), из которой в следующую, динамическую (XXXVIII) «переносятся» две строки. Они связаны со строфой XXXVII не только тематически, но и грамматически — предикатами несовершенного вида прошедшего времени. После развернутой репродуктивно-описательной сцены, наполненной перцептивными и другими признаками (в XXXVII строфе 10 прилагательных, а объем и осязательность пространству придают признаки разных сенсорных модальностей — *блистая, шипел самовар, нагревая чайник; легкий пар клубился* и т.п.), перед нами возникает совершенно другой тип организации текста.

Это открывающийся наречием *вдруг* репродуктивно-повествовательный блок, в котором собраны всевозможные средства усиления динамики действия: безглагольные предложения разных типов; глагольное междометие *прыг*, задающее резкий начальный импульс сцены; акциональные предикаты прошедшего времени совершенного вида, содержащие сему интенсивности; директивные синтаксемы; наречия *мигом* и *прямо*; динамизирующие ресурсы русской пунктуации; «рассогласование» стихового членения с синтаксическим. М.И. Шапир, говоря об «экспрессивно-семантическом ореоле» переносов синтаксической конструкции на следующую строку, особенно в кульминационных местах романа «Евгений Онегин», особо выделяет этот фрагмент: «В мо-

мент наивысшего напряжения пушкинский ритм достигает глубокой метафоричности, создавая иллюзию одышки; читатель вместе с Татьяной принужден перевести дух после безостановочного продвижения по длинной цепи сказуемых и дополнений, звенья которой нередко разорваны стихоразделами... Сказуемое *упала* от субъекта действия (*Татьяна*) отстоит на 9 строк; помимо переноса, оно выделено обратным порядком слов: <...> *на скамью // Упала...*» [Шапир, 2003, с. 53].

Во взаимодействии с перечисленными средствами в описании бегства Татьяны повторение глагола *летит* и деепричастие *летя* передают непрерывное и стремительное движение, выражающее растерянность и тревожный порыв героини. Бегство как полет становится художественным приемом, который совмещает физическое действие с душевным потрясением.

Отмечая особую роль глаголов движения в повести «Метель», В. В. Виноградов писал: «Основной формой изображения метели являются глаголы движения, являющиеся грамматическими центрами коротких, сжатых предложений. К ним присоединяются такие же лаконические фразы, регистрирующие ход времени. В сочетании с глагольными обозначениями состояния, эмоций и дум Владимира глаголы движения становятся сложными образами, выражающими не только объективное течение событий, но и переживание их героем» [Виноградов, 1941, с. 458]. В сцене бегства Татьяны «глагольные обозначения состояния, эмоций и дум» почти отсутствуют (исключение составляют *кровь ее застыла* в самом начале строфы, еще до начала движения, и *взглянуть назад не смеет* после повторяющихся *летит*). Глаголы движения оформляют одновременно и телесный, и эмоциональный план, задавая напряженный ритм и усиливая драматическую экспрессию эпизода. Визуальная насыщенность эпизода создается за счет быстрой смены объектов, мимо которых, не замечая их, *летит* Татьяна. Эта одновременность движения и чувства подчеркивает, что героиня не просто бежит, а стремительно приносится сквозь пространство, ведомая внутренним импульсом. Здесь нет никакой внешней препятствующей Татьяне или подстегивающей ее силы, нет метели, с которой борется героиня, буря происходит у нее в душе и находит внешнее выражение в быстром перемещении.

(13) *Свистя зовет коня лихого;
Веселый конь летит и ржет;
Наши витязь карлу чуть живого
В котомку за седло кладет,*

*А сам, боясь мгновенья траты,
Спешит на верх горы крутой,
Достиг, и с радостной душой
Летит в волшебные палаты* («Руслан и Людмила»).

(14) *Дверь отворилась. Ольга к ней,
Авроры северной алей,
И легче ласточки, влетает;
«Ну, — говорит, — скажи ж ты мне,
Кого ты видела во сне?»* («Евгений Онегин»).

В примере (13) конь летит, обрадовавшись встрече с живым хозяином (Русланом, победившим Черномора), а Руслан летит, предвкушая встречу с Людмилой. В примере (14) предикат в настоящем времени *влетает*, сообщающий о появлении Ольги в комнате только что очнувшейся после тяжелого сна Татьяны, не только создает эффект живого, непосредственного, энергичного действия, придавая движению героини особую поэтическую окраску. Динамика и настроение этой сцены контрастируют с мрачным завершающим эпизодом сна, в котором оцепеневшая, не способная ни пошевелиться, ни вздохнуть Татьяна наблюдает за убийством Онегиным Ленского. Сравнение *«легче ласточки»* усиливает ощущение изящного и стремительного движения, а настоящее время глагола делает сцену максимально актуализированной, приближая ее к моменту восприятия. Глагол полета в данном случае не обозначает просто быстрого перемещения в пространстве, а передает эмоциональную легкость, беззаботность и оживленность персонажа.

(15) *Во граде трубы загремели,
Бойцы сомкнулись, полетели
Навстречу рати удалой* («Руслан и Людмила»).

(16) *Счастливым пользуюсь мгновеньем,
К объятой голове смущеньем,
Как ястреб, богатырь летит
С поднятой, грозною десницей
И в щекую тяжелой рукавицей
С размаха голову разит* («Руслан и Людмила»).

Разные эмоциональные стимулы могут и совмещаться:

(17) *Меж тем, Наиной осененный,
С Людмилой, тихо усыпленной,
Стремится к Киеву Фарлаф:
Летит, надежды, страха полный («Руслан и Людмила»).*

Есть, пожалуй, только один герой у Пушкина, относительно которого употребление глагола полета для обозначения перемещения не требует дополнительной модусной мотивировки, «летание» воспринимается как его имманентное, характерное свойство. Это Онегин, который летит всюду, по самым разным поводам — в театр ли, на похороны ли, не испытывая никаких сильных эмоций:

(18) *Почетный гражданин кулис,
Онегин **полетел** к театру* («Евгений Онегин»).

(19) *Вот наш герой подъехал к сениям;
Швейцара мимо он стрелой
Взлетел по мраморным ступеням,*

*Расправил волоса рукой,
Вошел* («Евгений Онегин»).

(20) *Но, **прилетев** в деревню дяди,
Его нашел уж на столе,
Как дань готовую земле* («Евгений Онегин»).

Возможно, это признак того, что «рано чувства в нем остыли». Быстрота полета (точнее, перелетания с одного места на другое) есть, живости чувств нет.

Объем статьи позволяет нам только упомянуть две специальные сферы, к движению в которых Пушкин применяет глаголы полета, — это конница (21, 22) и танец (23). Обе они для детального рассмотрения требуют лингвокультурного комментария.

(21) *Уж на коня не вскочит он,
Одрых, в изгнанье сиротея,
И казаки на клич Палея
Не **налетят** со всех сторон!* («Полтава»).

(22) *Волнуясь, конница **летит**;
Пехота движется за нею*

*И тяжелой твердостью своею
Ее стремление крепит («Полтава»).*

(23) *Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет («Евгений Онегин»).*

4. Глаголы *лететь* — *летать* и их приставочные дериваты с предметными именами

Если в предикативных конструкциях с именами людей и животных глаголы полета связаны с волевым импульсом субъекта, то в случаях с предметами они передают движение, вызванное внешней силой, — ветром, выстрелом, броском, течением или иным воздействием. В таких контекстах семантика *лететь* и *летать* смещается в сторону фиксации скорости и характера перемещения, лишённого самостоятельной инициативы. В то же время подобный перенос значения позволяет поэтизировать даже механическое или случайное движение, наделяя его динамикой, сравнимой с движением живого:

(24) *Ей царевна говорит:
— На ж, лови! — и хлеб летит.
Старушонка хлеб поймала;
«Благодарствую, — сказала, —
Бог тебя благослови;
Вот за то тебе, лови!»
И к царевне наливное,
Молодое, золотое,
Прямо яблочко летит... («Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»).*

В этом фрагменте глагол *летит* дважды используется для обозначения стремительного перемещения предмета — сначала хлеба, затем яблока. Императив «лови!», произнесенный перед действием, функционирует как речевой импульс, инициирующий движение: слово и действие здесь синхронизированы, что усиливает впечатление динамичности и внезапности, а также требует от адресата быстрой реакции.

Использование глагола *летит* в настоящем времени создает, с одной стороны, образ действия быстрого, почти мгновенного (у царевны нет времени задуматься, прежде чем поймать яблочко), с другой — ощущение некоторого стоп-кадра (время повествования как бы застывает на время перечисления признаков яблочка), на время которого трагическое развитие событий еще не предрешено.

Заключение

1. Наше исследование функционирования глаголов *лететь* — *летать* и их приставочных дериватов в сюжетных поэтических произведениях А.С. Пушкина позволяет распространить на эти тексты синтактико-стилистические характеристики, которые В.В. Виноградов дал сюжетной прозе Пушкина, в частности заключения об особой динамизирующей роли глаголов и объединении диктумного и модусного планов в глаголах движения, сообщающих о перемещениях персонажей.

2. Особый динамизм пушкинского повествования обнаруживает в резкой смене сцен статичных, неторопливых, со спокойным и/или замедленным развертыванием событий сценами, в которых динамика действия резко увеличивается. Поскольку и те, и другие сцены принадлежат репродуктивному регистру, важную роль в управлении динамикой действия играют модусные позиции — наблюдателя и перемещающегося персонажа.

3. Для управления динамикой действия Пушкин использует богатый арсенал лексико-грамматических средств, объединенных в синтаксисе повествования, который взаимодействует со стиховым членением и ритмикой. Усиление и ослабление динамики действия никогда не ограничиваются одной предикативной единицей, а должны рассматриваться в более широком контексте. Динамика действия формируется не только за счет семантики и грамматических свойств самого глагола, но и благодаря его лексико-грамматическому окружению в пределах предложения и более широкому контексту, в котором он выступает в текстовой последовательности.

4. Участие глаголов с семантикой полета в динамизации действия зависит от того, с каким типом субъекта они сопрягаются в предложении. С субъектами, для которых полет является естественным способом перемещения (включая волшебные), эти глаголы сами по себе не обозначают перемещение с большой скоростью. С личными и предметными субъектами, относительно которых эти глаголы выступают в переносном значении, *лететь* — *летать* и их приставочные дериваты способны сами по себе реализовывать идею быстрого перемещения, выступа-

ют как синонимы *нестись*, *мчаться*. Однако эта семантика всегда поддерживается другими лексико-грамматическими средствами, усиливающими динамику действия.

5. В то же время глаголы полета выполняют важную модусную функцию, связывая внутреннее состояние субъекта с его внешним проявлением через быстрое движение к какому-либо объекту или от него.

Библиографический список

- Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. 620 с.
- Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998. 524 с.
- Золотова Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. М.: Наука, 1973. 349 с.
- Кожевникова К. Формирование содержания и синтаксиса художественного текста // Синтаксис и стилистика: сб. статей. М.: Наука, 1976. 316 с.
- Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000. 1536 с.
- Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М: Мир и Образование, 2019. 1376 с.
- Плунгян В.А., Рахилина Е.В. К типологии глаголов «летать» и «прыгать» // Глаголы движения в воде: лексическая типология. М.: Индрик, 2007. 752 с.
- Сидорова М.Ю. Грамматика художественного текста. М: Центр М, 2000. 416 с.
- Шапир М.И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский) // Вопросы языкознания. 2003. № 3. С. 31-78.

References

- Vinogradov V.V. Pushkin's Style, Moscow, 1941. 620 pp. (In Russian).
- Zolotova G.A., Onipenko N.K., Sidorova M.Yu. Communicative Grammar of the Russian Language, Moscow, 2004, 544 p. (In Russian).
- Zolotova G.A. An Essay on the Functional Syntax of the Russian Language, Moscow, 1973, 349 p. (In Russian).
- Kozhevnikova K. Formation of the Content and Syntax of a Literary Text. *Sintaksis i stilistika* = Syntax and Stylistics, Moscow, 1976, 316 p. (In Russian).
- Kuznetsov S.A. The Great Explanatory Dictionary of the Russian Language, St. Petersburg, 2000, 1536 p. (In Russian).

Ozhegov S.I. Explanatory Dictionary of the Russian Language, Moscow, 2019, 1376 p. (In Russian).

Plungian V.A., Rakhilina E.V. On the Typology of the Verbs 'to fly' and 'to jump'. *Glagoly dvizheniya v vode: leksicheskaya tipologiya* = Verbs of movement in water: lexical typology, Moscow, 2007, 752 p. (In Russian).

Sidorova M.Yu. Grammar of the Literary Text, Moscow, 2000, 416 p. (In Russian).

Shapir M.I. Three Reforms of Russian Poetic Syntax (Lomonosov - Pushkin - Joseph Brodsky). *Voprosy Yazykoznaniiya* = Questions of Linguistics, 2003, no. 3, pp. 31-78. (In Russian).

«ЭПОХА В ЛАЗУРНЫХ ТОНАХ»: К ПРОБЛЕМЕ ЦВЕТОВЫХ ПРЕДПОЧТЕНИЙ И УПОТРЕБЛЕНИЙ В ЯЗЫКЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Е.А. Косых

Ключевые слова: лазурный, валентность, колоризм, корпус, лексическое значение, сочетаемость прилагательного

Keywords: azure, valence, colorism, body, lexical meaning, adjective compatibility

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-08](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-08)

Введение

Цвет и его обозначения — одно из изученных, но продолжающих развиваться направлений в лингвистике [Алимпиева, 1982; Бахилина, 1975; Василевич, 2005; Кульпина, 2019], а современные цифровые технологии предлагают новые подходы к описанию привычных объектов и предметов научных исследований и расширяют возможности исследователей, в том числе занимающихся изучением колоризмов, т.е. цветобозначений. Контент Национального корпуса русского языка (далее — НКРЯ) позволяет проследить функционирование лексических единиц языка и установить валентные связи и их динамику на протяжении более чем 200 лет.

По утверждению С.В. Кезиной и М.Н. Перфиловой, для подобной лексики «...особенно важно изучение сочетаемости цветобозначений при анализе исторической динамики цветолексем» [Кезина, 2017, с. 68]. Исследование сочетаемости колоризмов, или, по терминологии С.Д. Кацнельсона, валентности [Кацнельсон, 1987], именно в аспекте динамики определяемых колоризмом слов актуально и в плане лексикографирования цветобозначений, и в плане описания изменений их лексического значения, с которым связывал валентность С.Д. Кацнельсон [Кацнельсон, 1987].

По нашему мнению, любая эпоха может быть представлена набором цветообозначений, регулярно употребляющихся в языке и литературе, что может быть рассмотрено как предпочтение. Наряду с радужными цветами в произведениях поэтов, писателей, публицистов выделяется набор колоризмов, формирующий «предпочтения» и, возможно, «моду» на их употребление в художественной и публицистической речи [Бакланова, 2018; Косых, 2024]. При изучении системы цветообо-

значений русского языка привлекла внимание частотность слова **лазурный** при описании цвета неба, моря, глаз и др. Данные наблюдения позволили предположить, что прилагательное **лазурный** в качестве цветообозначения было одним из употребительных именно в XIX в., одним из частотных метафорических средств, которое активно использовалось в значении '*имеющий цвет лазури; светло-синий*' [Словарь русского языка, 1987–1930], т.е. цвета азурита или лазурита.

Рассматривая прилагательное **лазурный** в системе «эпоха цвета»¹ [Косых, 2024], мы проследили функционирование колоризма с XVIII по XXI в. в основном и поэтическом подкорпусах НКРЯ. Представим данные исследования на материале текстов НКРЯ в период с 1775 по 2025 гг.

В процессе выборки существительных, определяемых прилагательным **лазурный**, учитывался атрибутив в значении '*светло-синий, ярко-голубой, небесный*' [Большой академический словарь..., 2007]. Если слово входило в состав сложного цветообозначения (например, *«лазурно-сизо-бирюзовы... круги: Г.Р. Державин, 1795»*, *«лазурно-алой феи: К.Д. Бальмонт, 1905»*, *«во дворце лазурно-хризопразовом: И.В. Чиннов, 1981»*, *«лазурно-изумрудное сиянье: И.Л. Лиснянская, 1995»*), то его сочетаемость не входила в статистику исследования. В статье учитывались все падежные и родовые формы имени прилагательного, его полная или краткая форма, выполнявшая функцию определения, а также сочетания, в которых прилагательное передает оттенки или насыщенность лазурного (*светло-, ясно-, тёмно-, прозрачно-лазурный*).

Методы и материалы исследования

Основными методами выступают общенаучные, обусловленные описанием, методы лексико-семантического анализа и наблюдения за структурно-семантическими и функциональными особенностями прилагательного **лазурный**, выявленными в словарных источниках, специальной литературе, а также материалах Национального корпуса русского языка (НКРЯ). В качестве объекта исследования выступило прилагательное **лазурный**. Методом сплошной выборки и путем статистического подсчета употребления слова были определены валентные связи прилагательного и выявлен круг определяемых суще-

¹ Сочетание «эпоха цвета» понимается нами в значении активного и регулярного употребления не только конкретного цвета в живописи, графике и т.д., но и его обозначения в языке, публицистике, литературе.

ствительных в зависимости от периода и подкорпуса НКРЯ (по данным на август 2025 г.).

Результаты исследования

Прилагательное *лазурный* в текстах основного корпуса НКРЯ

В период с 1793 по 2020 г. в основном корпусе содержится 656 текстов, в которых зафиксировано 1040 примеров употребления прилагательного *лазурный*.

Прилагательное лазурный в XVIII в., по данным Словаря русского языка, функционировало наряду с прилагательным *лазоревый*, через отсылку к которому и приводится значение исследуемого колоризма [Словарь русского языка XVIII в.]. Семантика обоих цветообозначений связана с представлением о *светло-синем* цвете. Прилагательное *лазурный* в примерах указанного словаря представлено и в огласовке «лазорный»: «Играет Фебов луч лазорных вод в красть: Костров, Соч. 83»).

В период с 1793 по 1800 г. в качестве цветообозначения данное прилагательное употреблено только один раз Н.М. Карамзиным в «Письмах русского путешественника»: «Мне хотелось бы остановить, удержатъ его на лазурном своде, чтобы долее быть в прелестном Трианоне: Н.М. Карамзин. 1793». В 1795 г. отмечены еще два контекста с прилагательным *лазурный*, в которых оно выступает как относительное в исходной семантике «относящийся к *ляпис-лазури*», «состоящий из *азурита (лазурита)*»: «Возьми столченаго въ порошокъ лазурнаго камня, разведи водою и вытирай картину...»; «Бываетъ оно... въ лазурномъ и кристаллизованныхъ камняхъ...»: В.А. Левшин. Всеобщее и полное домоводство. Ч. I, 1795». В данный период прилагательное только начинает выполнять функцию колоризма. При этом природный цвет камня предопределяет будущие валентные связи с тематическими группами слов, обозначающих прежде всего похожие по цветовой окраске природные предметы или объекты и явления.

Прилагательное лазурный в XIX в. в словарных источниках представлено слабо: оно либо отсутствует [Словарь русского языка XIX в.], либо приводится через слово *лазоревый, лазурь* [В.И. Даль, 2006].

С 1801 по 1899 г. *лазурный* (и *лазурен*) как цветообозначение зафиксировано в 210 текстах с 55 существительными (данные приводятся по количеству употреблений — от максимального к минимальному, форма дается в именительном падеже; отдельно учитывались формы единственного или множественного числа определяемых имен существительных): *небо* — 26; *море* — 14, *свод* — 10, *высота* — 7, *глаза, очи, залив, цвет* — по 4, *вода, высь, даль, небеса, поле* (щита, герба), *про-*

странство — по 3; *гладь, крылами, купол (неба), океан, река, скатерть, стена, царство* — по 2. Остальные имена существительные в сочетании с *лазурным* встретились один раз: *бездна, блеск, взгляд, воздух, волна, высота, глубина, глубь, грот, дорога, жилки, книга, коронка, ложе, небосклон, облака, огонь, озеро, оттенок, переливы, перья, поверхность, полоса, полоска, равнина (вод), свет, сиянье, стезя, степь, тишина (тишиной), фон, царство, шатер (небес), эфир*.

Основная часть сочетаний «*лазурный + имя сущ.*», помимо разнообразных форм синтагмы «лазурное небо», — это метафорические сочетания, ассоциативно отсылающие к словообразу «небо»: *лазурный свод* (10 употреблений), *лазурный купол* (2), *лазурная высота* (7 раз) / *высь* (3 раза) / *вышина* (1), *небеса* (3): «...*белые чайки, словно серебряные платочки, реют бесстрашно над ужасной пучиной и исчезают в лазурной выси*: М.П. Старицкий. Молодость Мазепы. «Московский листок», 1898»; «...*высокие деревья казались чуть ли не собственной нашей бородой, опускающиеся в лазурную глубь небесного океана*»: А. А. Фет. Мои воспоминания. Ч. I, 1862–1889». Обозначение *лазурным* цвета неба (небес) встретилось 29 раз: *лазурны небеса, на лазурном небосклоне* и др.: «...*под необъятным лазурным небом безоблачного июньского дня, Влас со своею находкой за пазухою как бы исчезали, не замечались...*»: К. К. Случевский. Идол, 1898»; «*Иногда это весеннее небо было светло, лазурно...*»: Л.А. Авилова. Мотыкин предел, 1896».

Вторым по частотности в сочетании с колоризмом *лазурный* выступает существительное *море* — 14 примеров: «*Над ними было постоянно голубое, ясное небо, а вокруг тихое, лазурное море*: Н.П. Вагнер. Сказки Кота-Мурлыки, 1872»; «*Подошвы горь и скаль омываются лазурнымь неподвижнымь моремь*: Картины Айвазовского въ Θεοδοσίи. «Москвитянинь», 1850». Определение прилагательным *лазурный* неба и моря (воды) как двух зеркальных пространств характерно и для художественной литературы, и для языка в целом. Сочетания с указанными именами наиболее регулярны на протяжении всех изучаемых периодов.

В течение столетия прилагательное увеличило количество валентных связей со словами тематической группы «природные объекты и явления»; начинают формироваться варианты валентных связей с именами тематических групп «артефакты», «внешность человека»; активно развивается способность прилагательного определять абстрактные понятия. В XIX в. прилагательное «расширяет» функциональное пространство, начинает постепенно включаться в сочетания, которые приобретают значение имен собственных. Например, в 1878 г. И.С. Тургенев пишет стихотворение в прозе «*Лазурное царство*»: к данному поэ-

тониму в XX в. будут апеллировать другие писатели и поэты. Но активно процесс онимизации и субстантивации колоризма будет развиваться уже в следующем столетии. Как отмечено в Словаре русского языка, составленном Вторым отделением Императорской Академии Наук, в начале XX в. прилагательное имело значение 'цвета лазури, светло-синий, темно-голубой, лазоревый' [Словарь русского языка, 1897–1930]. В приводимом источнике о прилагательном сообщается, что оно «свойственно поэзии, преимущественно стихотворной» [Там же, с. 119].

С 1900 по 1999 гг. в XX в. лазурный встречается в 350 текстах в сочетании со следующими именами существительными (151 единица): *небо* — 44; *море* — 43; *берег* — 14; *цвет* — 11; *грот*, *даль* — по 9; *воды*, *гладь*, *глаза*, *озеро* — 7; *царство* — 6; по 5 сочетаний прилагательного *лазурный* со словами: *бухта*, *вода*, *волна*, *высота*, *высь*, *небеса*; 4 — со словом *глазок*, *день*; по 3 — с существительными: *берега*, *воздух*, *вышина*, *краска*, *крылья*, *огонь*, *океан*, *очи*, *побережье*, *пролёт*, *простор*, *свод*, *утро*; по 2 — со словами: *воды*, *взор*, *грёзы*, *гусары*, *звезды*, *край*, *луч*, *отлив*, *поле*, *поле (герба)*, *полоска*, *пятно*, *река*, *синева*, *сиянье*, *струя*, *тень*, *фон*, *ширь*: «Было тихо. Лазурное небо точно плакало вдали: Андрей Белый. Кубок метелей, 1907»; «...Море было лазурное и ласковое: Е.Н. Чириков. Зверь из бездны. Поэма страшных лет, 1926»; «Лазурное пятно, летевшее на усадьбу, разорвало, разогнало все тучи...: А.Н. Толстой. Детство Никиты, 1919–1922»; «На дубовых дверях золотой лев сотрясал правую лапою меч, а левою вонзал связку стрел в лазурное поле герба: Л.П. Гроссман. Записки Д'Аршиака, 1931».

С именами существительными (99 единиц) прилагательное *лазурный* зафиксировано по одному разу: *алмаз*, *атлас*, *берега*, *бесконечность*, *вечер*, *времена*, *временепрепровождение*, *всадники*, *вывеска*, *глубь*, *гора*, *горизонты*, *город*, *град*, *громада*, *далёко*, *деревья*, *детскость*, *дно*, *дым*, *дымка*, *жимолость*, *заросли*, *зелень*, *змей*, *изгибы*, *иней*, *капля*, *квадратик*, *клочок (неба)*, *кобальт*, *ковры*, *колокол*, *комбинация (красок)*, *корешок (Есенина — книги)*, *костюм*, *круги*, *крылышки*, *купол (неба)*, *ласка*, *латунь*, *листва*, *лужа*, *лучистость*, *мантия*, *мгла*, *мелодия*, *мечеть*, *музыка*, *небосвод*, *небосклон*, *обложка*, *одеяло*, *одеяние*, *озерцо*, *око*, *отблески*, *отпечаток*, *персик*, *пижама*, *пламя*, *плес*, *поверхность*, *покой*, *полог*, *полотенце*, *полоса(-ы)*, *портьера*, *поток*, *призрак*, *прожилки*, *происхождение*, *пространство*, *простынь*, *пустота*, *пустыни*, *пятнышко*, *свет*, *сентябрь*, *серп*, *сказка*, *снопики*, *спина*, *спячка*, *степь*, *стрела*, *талия*, *твердь*, *тишь*, *туман*, *утёсы*, *фрак*, *хитон*, *хохолок*, *чистота*, *шар*, *шатер (небеса)*, *шеф*, *штаны*, *шитиль*, *эфир*: «Какое-то пятно темнело в толще **лазурного штиля**: Александр Иличевский. Матисс.

«Новый Мир», 2007»; «Его округлые плечи покрылись каплями пота, он вытер их Алиным лазурным полотенцем». Анна Берсенева. Полет над разлукой, 2003–2005».

В отличие от предыдущих эпох, лазурный активно включается в определение имен собственных — гидронимов (4 примера): с существительными *Ковсерь* и *Рона*, (*Средиземное*) *море*, (*Онежское*) *озеро*; используется в составе урбанонимов, в том числе и как субстантив (7 примеров): «Лазурный»/ «Лазурное» (например: «С 1937 г. Суук-Су стал артековским лагерем (лагерь «Лазурный»): В «Артек»? В «Артек»... В «Артек»!!! «Туризм и образование», 15.06.2000»; в прозаических произведениях как номинация «сюжетных» объектов: «Лазурное облако», «Лазурная звезда», «Лазурные горы» (трижды); «Лазурное царство», «Лазурные берега», «Лазурные воды» (дважды); «Лазурное море» (один раз). Например: «Эти люди ... выходят на сцену ... с такой фальшью в напряженном голосе и в способе давать его, что получается не «Лазурное царство», а какая-то санатория»: С.М. Волконский. Мои воспоминания. Т. 2, 1923–1924».

Начиная с 1922 г. появляется и активно к концу XX в. (43 раза) употребляется топоним *Лазурный берег* в значении ‘юго-восточное Средиземноморское побережье Франции’: «Родился он где-то во Франции — не то в Провансе, не то на самом Лазурном берегу, во всяком случае, на юге: А. Ветлугин. Третья Россия, 1922». Однако до середины 50-х гг. случаи употребления топонима единичны.

В XX в. авторы активно используют прилагательное *лазурный* для характеристики бытовых предметов: *хитон*, *фрак*, *талиа*, *одеяло*, *холок*, *костюм*, *портьера*, что свидетельствует о «выходе» данного цветообозначения из сугубо книжной, поэтической стилистики в общепотребительную лексику. Однако возвышенный оттенок в семантике прилагательного, по нашему мнению, сохраняется. Об этом свидетельствуют традиционные сочетания со словами, обозначающими пространство: *небо*, *небеса*, *море*, *озеро*, *океан*, *небосвод*, *небосклон*, *поле*, *побережье*, *ширь*. К регулярным сочетаниям можно отнести и сочетания с существительными *глаза*, *очи*: «...и нет ничего, кроме... благодатного старца, с лазурными очами, сияющими радостей радостью и говорящего нам: „Христос воскрес!“: С.Н. Булгаков. Дневник, 1925»; «Серафический взор прекрасных лазурных глаз, сурово-созерцательный, далекий, и детски-беспомощная застенчивая улыбка: В.Г. Малахиева-Мирович. Маятник жизни моей: дневник русской женщины, 1933».

Таким образом, прилагательное *лазурный*, сохраняя семантику ‘имеющий цвет лазури, светло-синий’ [Словарь современного русского ли-

тературного языка, 1957], в XX в. меняет характер функционирования: с одной стороны, наблюдается «демократизация» по отношению к большому количеству существительных, а с другой — четкое закрепление за определением пространства (*небо и море*), но к концу периода употребление прилагательного *лазурный* в сочетании с указанными существительными резко сокращается. На первый план выходит сочетание *Лазурный Берег*, выступающее как пример формирования на базе колоризма топонима, связанного ассоциативно с цветом номинируемого пространства. В качестве колоризма *лазурный* становится малоупотребительным, вероятно, из-за процессов, описанных ранее [Косых, 2001, 2022; Сивова, 2024, с. 155].

Первая четверть XXI в. (с 2000 по 2025 г.) представлена 210 текстами, в которых отмечены сочетания прилагательного *лазурный* с 68 именами существительными: *море и небо* — 24 и 21 употребление соответственно; по 5 раз со словами: *берег, воды, небеса*; по 4 раза — *гладь, глаза, плитка, цвет*; по 3 употребления — *волна, волны*; по 2 — *вода, глубины, день, купол, озеро, океан, полотенце, пустошь, шали*. Остальные 48 имен существительных представлены единичными сочетаниями с *лазурным*: *бухта, воздух, вышина, закат, изразцы, карнизы, коктейль, колер, колонны, край, лагуна, лезвия (крылья стрекоз), луга небес, небосклон, облака, облачка, озонь, огни, озерцо, озёра, бессмертник, пенал, песня, платок, плафон, пруд, пустота, пятаки (глаза), равнины, речка, свечение, свод, синева, синь, сны, стена, сорочка, течение, украшение, утро, фиалки, фон, фреска (неба), цветы, чаша, шатёр, штиль, щит, ясность*. По данным Большого академического словаря русского языка, прилагательное сохраняет цветное значение ‘*имеющий цвет лазури, светло-синий*’ [Большой академический словарь, 2007, с. 36].

Как и в XX в., в начале нового тысячелетия активно используется топоним *Лазурный Берег* (111 раз) с синонимичным выражением *Лазурное побережье* (7 употреблений). Прилагательное функционирует в составе урбанонимов: *улица Лазурная, Лазурная гавань*; чаще выступает как имя собственное и во вновь появляющихся названиях: «Редиссон-Лазурная» (2), лагерь «Лазурный» (4), гипоним (кличка жеребца) *Лазурный* (2), БАТМ «Лазурный», жилой комплекс «Лазурный блюз», бухта *Лазурная*, пансионат «Лазурный берег». Последний пример доказывает, что топоним *Лазурный Берег* в современном русском языке переживает процесс деонимизации или ономимизации, т.е. становится коллокацией *лазурный берег*, со значением ‘место хорошей жизни, достатка, возможности (богатого) отдыха’. Хотя в словарных источниках такое значение пока не представлено.

Возможно, ономизация и субстантивация способствовали снижению функции цветообозначения и употребительности прилагательного *лазурный* в значении оттенка группы синего цвета к началу XXI в.

Прилагательное *лазурный* в поэтических текстах НКРЯ

С 1775 г. по 2009 г. зафиксировано 1007 употреблений прилагательного *лазурный*.

Конкорданс для колоризма *лазурный* XVIII в. (с 1776 по 1799 г.) включает 19 примеров в сочетании с 10 именами существительными: *свод* — 7; *высоты, своды* — по 2; *горизонт, моря, небеса, огни, свет, тучи, цвет* — по одному разу. Например: «В голубом лазурном своде / Ярко блеск луны сиял...»: В.В. Попугаев. Сон, прервавшийся в минуту благополучия: «В голубом лазурном своде...», 1799»; «Но солнце, но сии небес лазурны своды...»: М.Н. Муравьев. Зрение: «О превосходное души орудье, Око...», 1776–1785»; «Лазурны тучи, краезлаты...»: Г.Р. Державин. Любителю художеств: «Сойди, любезная Эрата!..», 1791».

Для поэзии XVIII в. важно отметить различие в употреблении прилагательного *лазурный* со словом *свод*: как самостоятельное сочетание и как коллокацию с обязательным «конкретизатором» слова *свод* («лазурный свод *эфира*», «небес лазурны своды»). В этот же период впервые отмечено сочетание с именем собственным *Геликон*: «Но ежели наложен долг / Мне от судеб и вышины трона, / Чтоб не лучистый милый Бог / С высот лазурна Геликона / Меня внушал...»: Г.Р. Державин. Храповицкому: «Товарищ давний, вновь сосед...», 06.1793–08.1793».

Тематические группы слов, определяемых прилагательным *лазурный*, соотносятся с уже указанными нами для основного корпуса НКРЯ.

Оформившиеся в XVIII в. сочетания колоризма *лазурный* продолжают употребляться в XIX в.: укрепляется метафоризм прилагательного, появляются близкие к лексико-семантическому варианту ‘*цвета лазури*’ оттеночные значения: ‘*сине-зелёный*’, ‘*светло-синий*’, ‘*голубой*’, ‘*небесно-голубой*’, ‘*бирюзовый*’. Об этом свидетельствует конкорданс НКРЯ. В данный период прилагательное *лазурный* выступает как определение для 136 имен существительных, в том числе и имен собственных: *Капреля* (1 употребление) и *Рона* (2). Как и в основном корпусе, частотными по количеству сочетаний с исследуемым колоризмом явились: *свод* — 38, *очи* — 22, *небеса и небо* — по 19, *вышина* — 15, *море* — 14, *волна* — 13, *глаза* — 12, *высота* — 10, *день и ночь* — по 9, *даль* — 8, *воды, небосклон, утро* — по 6, *равнины, свет* — по 5; *блеск, взор, небосвод, огонь, поле, пространство, стезя* — по 4; *залив, око, протор, пустыня, чаща, шатер* — по 3 употребления; *бездны, высь, глу-*

бина, грезы, дорога, краса, крыла, крыло, мгла, мир, пламя, пруд, пучина, река, степь, страна, страны, трава, тьма, царство, цвет, эмаль — по 2. Например: «Главы закрыв лазурными крылами: А.С. Пушкин. Гавриилиада: «Воистину еврейки молодой...», 1821»; «Пред нею открыты лазурные бездны: В.Г. Бенедиктов. Туча: «Темна и громадна, грозна и могуча...», 1843»; «Но вот, потупив взор лазурный...: Д.С. Мережковский. Легенда из Т. Тассо: «Стальными латами одет...», 11.1882».

82 имени существительных, представляющих тематические группы «явления природы», «время/периоды», «флора», «природные объекты», «артефакты» и др., зафиксированы в сочетании с прилагательным **лазурный** по одному разу: алтарь, безбрежность, вал, весна, вечер, взгляд, владыка, воздух, гладкость, глазки, глубь, головка, грации, грот, завеса, зеркало, зерцало, зрачки, иней, край, края, крыла, кристалл, конь, лента, листки, листочки, луч, луны, молния, нега, необъятность, ночка, облак, образ, озера, океан, отдаленье, парча, пелена, переливы, плен, покров, полет, полоса, полусвет, поляны, пояс (воды), прибой, уют, путь, рябь, сапфир, сарафан, светляк, селенья, сень, серебро, сиянье, скатерть, сны, сон, сонм, стенки, сумрак, твердь, тени, ткань, туман, тюрьма, фиалки, фимиа, хитон, холмы, хрусталь, царица (рек), царь, цианы, эдем, эхо, юг, ясность. Например: «Лазурный горизонт над нами...: Г.П. Каменев. Желание спокойствия: «Ручей, по камешкам бегущий...», 1800»; «Вдруг дева с криком веселья воспрянула, / Лазурный облак под ней, растлавишись, / Заискрился...: А.А. Дельвиг. Видение: «В священной роще я видел прелестную...», 1819–1820».

Очевидно, что во всех сочетаниях прилагательное выступает либо в прямом номинативном значении, обозначая цвет предмета, либо в метафорически-переносном, обусловленном схожестью цвета или традицией обозначения **лазурным** описываемого предмета. Но всегда сохраняется поэтически возвышенное значение прилагательного, отсылающее к стихии неба или небес, моря или водного пространства вообще, простора, широты, высоты и т.д. Например: «Привольно, широко, красуясь и сияя, / Лазурно-светлая течет / Царица русских рек...: Н.М. Языков. А.Д. Хрипкову: «Тебе и похвала и слава подобает!...», 04.11.1844»; «С ней лазурной полосой / Волны к домику бегут: Н. Ф. Щербина. Свидание: «Долго, трудно ожиданье...», 1843»; «Лазурное небо, лазурный кристалл, / Капрю лазурную Дий даровал...: Л.А. Мей. Кесарь Тиверий: «Лазурное небо, лазурный кристалл...». Камеи, 3, 1861».

В период с 1830-х гг. лазурный при сохранении атрибутивной функции выступает и в форме сравнительной степени, хотя так же, как и в прозаических текстах, это единичные случаи: «Лазурней тихий

небосклон...: К.Ф. Рылеев. Наливайко: «Едва возникнувший из праха...», 1825». Возможно, происхождение колоризма из относительного прилагательного «мешает» образованию новой формы, хотя и не препятствует этому. Категория качественности уже развита у прилагательного: возможно, семантика слова *‘чисто-голубой, небесный’* представляется предельной степенью выражения качества, а появление у относительного прилагательного формы сравнительной степени, пусть и в единичных случаях, свидетельствует о его функционировании как качественного именно в значении колоризма.

Переход из XIX в. к XX в. благодаря литературным традициям можно назвать плавным. В текстах начала нового столетия, особенно первой четверти XX в., наблюдается увеличение валентных связей с прилагательным. Забегая вперед, подчеркнем, что этот период, вероятно, явился «лебединой песней» прилагательного *лазурный*, так как через 100 лет, уже в веке XXI, за первую четверть в поэтических произведениях, по данным НКРЯ, колоризм встретится всего 15 раз с 12 существительными.

В период с 1900 по 1999 гг. в 604 текстах прилагательное *лазурный* выступило цветообозначением к 321 имени существительному в 415 словосочетаниях, из них 18 — имена собственные: *Альциона, Арно, Вега, Венеция, Двина, Ифрит, Лазурный Берег, Марна, Москва-река, Нерейды (дважды), Ницца, Океан, Падуя, Парфенолея, Растрелли, Светлояр, Силоам, Чатыр-Даг*, например: «*И нету ни Канн, / ни Лазурного Берега*»: Р.И. Рождественский. Марк Шагал: «Он стар / и похож на свое одиночество...», 1986»; «*Так лучистая Звезда Скитаний, / Моя лазурная Вега*» (Д.Л. Андреев. «Так лучистая Звезда Скитаний...». Устье жизни, 11, 1950»); «*Теперь фонтан его поет / В лугах лазурной Альционы...*»: (Б.А. Садовской. Издателью: «Я стихотворству, ты изданью...». Самовар, 1, 1914».

Частотность имен нарицательных в сочетаниях с прилагательным *лазурный*: со словом *вода* — 21, *небо* — 15 употреблений, *день* — 12; *высь, даль, море* — по 10, *вышина, мгла* — 9; *дым, взор* — 8; *высоты, глаза, сон* — 7; *дали* — 6; *блеск, кровь, небеса, поле, розы, стезя, цветы, чаша* — 5; *атлас, воздух, путь, твердь, утро* — 4; по 3 раза (19 слов): *вóды, волны, высота, глубина, жизнь, крыла, лужи, луч, месяц, небосвод, огонь, око, омофор, пламя, свод, страны, тишь, туман, фимиам*; по 2 раза (46 слов): *ангел, ангелы, бездна, Бог, бухты, волна, вымысел, газ, гений, гладь, глаз, глазки, дни, долины, звезда, лоно, лучи, мир, мозг, ночь, огни, озера, озеро, океан, очи, перо, плащ, простор, пространства, пустыня, сирень, сияние, слава, стена, стопы, страна, струи, тропы, ту-*

маны, тюрьма, урна, фон, холод, храм, цвет, цветок; по одному случаю употребления (235 слов): базальт, бархат, бассейн, безмятежность, берег, беспечность, благостыня, брег, букетик, буквы, бусы, бухточка, валы, василечек, век, весна, взгляд, виденье, виолончель, вихрь, внезапность, волосок, врата, вселенная, всплеск, выси, взоры, гавань, гимн, глазок, глубь, глыбы, глянец, гора, горизонт, городок, грот, губы, далени, дно, доли, дуга, думы, дыханье, эпитрахиль, жена, жизненность, загадки, залив, замок, затишь, звезды, звуки, зелени, земли, зеркало, зимородок, зной, зурна, зурны, круг, камень, клубы, ковчег, кончик, косы, край, края, краска, кресла, кругозор, крутизна, крылья, кряж, кубок, купол, лампы, леденец, лен, лента, лень, линии, локоть, лук, лужица, льдины, мантии, мглистость, мгновенья, мелодия, мель, метель, мечеть, миры, могила, молитва, моря, мотылек, мотыльки, музыка, муть, муха, нагромождение, небосклон, нега, незабудки, неподвижность, ниши, окно, окна, петли, петлицы, пещеры, поля, полоса, полог, полоска, просторы, странство, пути, обитель, обрез, одежда, ожидания, осененье, основанье, остров, пальто, пар, паруса, пелерина, перстень, перышко, песни, пестун, планета, пленности, плотица, повязка, подземелий, поднебесье, покой, покрывала, полночь, половина, полукруг, потоки, потолок, поцелуй, пределы, причал, пропасть, просветы, пруды, пряжа, птичка, пучина, пыль, радость, рань, реки, ртуть, рябь, ряса, стены, стенки, хребет, хребты, час, шар, ширь, щит, сани, сапфир, свалка, свет, сёла, серафим, сестра, синева, скалы, скарабей, сливы, слова, смерть, сновиденья, соборность, совершенство, сны, спирт, стадо, стекло, стих, стихиш, столб, стремнины, строй, струи, ступени, стяг, судьба, сумерки, сфера, счастье, тайны, тело, тень, тесемки, ткань, тоска, трель, туманность, тяжесть, угар, ужас, уют, фея, фонтан, форель, хитон, хлеб, хоромы, чертог, чертоги, черточка, чешуи, чулки, шатры, шёлк, ширма, шкатулка, щель, эра, эфиры, яйцо. Например: «Маленький лазурный скарабей...»: Л.А. Алексеева. Скарабей, 1959»; «Гремит лазурная сирень...»: В.Л. Корвин-Пиотровский. «Безумец, ересью прельщенный...», 1920–1966»; «Замок лазурный из лунной мелодии: И.В. Чиннов. «Было б неплохо поехать в Отрадное...», 1967».

Поэтические тексты XX в. демонстрируют не только максимальное количество употреблений прилагательного **лазурный**, но и разнообразие тематических групп, с единицами которых устанавливаются валентные связи. При этом отмечается изменение состава частотных существительных. Колоризм **лазурный** выступает в прямом значении со словами *вода, небо, высь, море, вышина*; в метафорическом — с существительными *мгла, дым, взор, стезя, путь, твердь, утро* и др. По-

являются сочетания с существительными, которые обозначают отвлеченные понятия, не обладающие цветом: *беспечность, думы, лень, мелодия, молитва, предел, поцелуй* и др. Но в поэтических текстах реализуется и «антитеза» такому значению, когда поэтизм *лазурный* выступает колористическим определением бытовых предметов и понятий: *зеркало, краска, кресло, пряжа, тесемки, чулки*, — в том числе имеющих негативно-сниженную окраску: *стадо, муха, муть, свалка* и др.

Подобная «демократизация» исходно поэтически-возвышенного колоризма, вероятно, предопределила снижение его частотности в качестве цветообозначения на стыке тысячелетий (см.: [Масевич, 2019, с. 35]).

XXI в. — с 2000 по 2009 г. — пока демонстрирует слабую функциональную нагрузку колоризма в поэзии, но его активное употребление в общеязыковом плане. Последний исследуемый период отмечен активным использованием номинатива *лазурный* в составе топонимов, урбанонимов, что свидетельствует о расширении синтагматических функций, но утрате колористической семантики или ее затемнении.

Значение прилагательного из конкретно-цветового не просто переходит в метафорически-абстрактное, а размывается (сочетания типа «*лазурный мозг*», «*лазурные сани*», «*лазурная свалка*» и др.). Новое тысячелетие как будто «забыло» о таком колоризме, поскольку данные НКРЯ представляют прилагательное только до 2009 года: «...ангел, как щенок, молоко лакал / из *лазурной миски*: Б.Ш. Кенжеев. «У двери порог. На дворе пророк...», 2003–2005»; «...Где *лазурная ветрянка* / Метит щеки и бедро: М.М. Степанова. «У меня синяк простейший...», Сияняк, 1, 2005».

Заключение

Прилагательное *лазурный* на протяжении XVIII–XXI вв. активно использовалось в качестве цветообозначения для описания разнообразных явлений и предметов действительности в прозаических и поэтических текстах. Но как «цвет эпохи» прилагательное можно представить только для поэтических текстов первой четверти XX в. В поэзии на протяжении более двухсот лет данное цветообозначение регулярно выступает в качестве определения для существительных *взор, день, небосклон, свод*, по отношению к последнему существительному наибольшая частотность наблюдается в XIX в.; XX в. демонстрирует увеличение количества валентных связей с существительными, из которых только часть совпадает с конкордансом XIX в.

О снижении валентной активности прилагательного в качестве колоризма в начале XXI в. свидетельствуют и данные Частотного словаря современного русского языка, в котором *лазурный* отсутствует [Ляшевская, Шаров, 2009].

Возможно, колоризм переживает процесс архаизации, ухода на периферию языка или смену стилистической закреплённости. Возможно, объём его лексического значения претерпевает изменение, что отражается и на валентности слова. Дальнейшее исследование предполагает выявление лексико-семантических групп слов, определявших валентности прилагательного *лазурный*.

Эпоха лазурного завершилась. Современные предпочтения в узусе и художественной литературе связаны с другими колоризмами группы синего цвета.

Библиографический список

Алимпиева Р.В. Становление лексико-семантических групп цветowych прилагательных в русском языке первой половины XIX в. // Вопросы семантики. 1982. № 2. С. 49–60.

Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. М.: Наука, 1975. 288 с.

Большой академический словарь русского языка. Т. 9: Л–Медь. Т. 9. М., СПб.: «Наука», 2007. 658 с.

Василевич А.П. Цвет и название цвета в русском языке. М.: «Ленанд», 2022. 216 с.

Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. М.: РИПОЛ классик, 2006. Т. 2. И–О. 784 с.

Кацнельсон С.Д. К понятию типов валентности // Вопросы языкознания. 1987. № 3. С. 20–32.

Кезина С.В., Перфилова М.Н. Динамика валентности цветообозначений в истории русского языка // Российский гуманитарный журнал. 2017. № 1. Электронный ресурс <https://cyberleninka.ru/article/n/dinamika-valentnosti-tsvetoooboznacheniy-v-istorii-russkogo-yazyka>

Косых Е.А. Система цветообозначений в русском языке (к созданию и публикации «Русской энциклопедии цвета») // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. Гуманитарные науки. Барнаул. 2001. Вып. 2. С. 28–34.

Косых Е.А. Структурно-семантические особенности современных цветообозначений // Ученые записки российского общества цвета / под ред. Ю. А. Грибер. Смоленск: Смоленский государственный университет, 2022. Т. 3. С. 23–30.

Косых Е.А. Цвет эпохи — эпоха цвета: к проблеме предпочтений и обозначений в русском языке // Первый Евразийский конгресс лингвистов. Москва, 9–13 декабря 2024: Тезисы докладов / под общ. ред. А. А. Кибрика, Ю.В. Мазуровой, М.К. Раскладкиной. М.: Институт языкознания РАН, 2025. 1318 с. С. 1170–1172.

Кульпина В.Г. Лингвистическая цветология: от истории к современности цветовых концептосфер. М.: МАКС Пресс, 2019. 288 с.

Ляшевская О.Н., Шаров С.А. Частотный словарь современного русского языка (на материалах Национального корпуса русского языка). М.: Азбуковник, 2009. Электронный ресурс <http://dict.ruslang.ru/freq.php>

Мартынова Е.М. Свето- и цветономинативе лицитарного аспекта существования человека // Вестник Череповецкого государственного университета. 2020. № 3 (96). С. 93–104. <https://www.doi.org/10.23859/1994-0637-2020-3-96-8>

Масевич А.Ц., Захаров В.П. Частотное поведение прилагательных цвета в русских поэтических текстах // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2019. Т. 17. № 1. С. 21–48. <https://www.doi.org/10.25205/1818-7935-2019-17-1-21-48>

Словарь современного русского литературного языка. Т. 6. Л–М / ред. Э.И. Коротаева, Л.В. Омельянович-Павленко. М. ; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. 459 с.

Словарь русского языка XVIII века / АН СССР Ин-т рус. яз.; гл. ред.: Ю.С. Сорокин. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1984–1991. Вып. 1–6; СПб. Наука. С.-Петербург. отд-ние, 1992. Вып. 7.

Словарь русского языка XIX века. СПб.: ИЛИ РАН, 2023–2025. Электронный ресурс <https://xix.iling.spb.ru>

Словарь русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии Наук / ред. акад. А.А. Шахматов. Изд. 6. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1897–1930. Т. 5. Вып. 1: Л–Легкий. 1915. VI с., 320 стб.

References

Alimpieva R.V. Formation of lexical and semantic groups of color adjectives in the Russian language of the first half of the XIXth century. *Voprosy semantiki* = Questions of semantics, 1982, no. 2, pp. 49–60. (In Russian).

Bakhilina N.B. The history of color names in Russia, Moscow, 1975, 288 p. (In Russian).

The Great Academic Dictionary of the Russian language, vol. 9: L–Med, Moscow, St. Petersburg, 2007, 658 p. (In Russian).

Dal' V.I. Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language, in 4 vols, Moscow, 2006, vol. 2: I–O, 784 p. (In Russian).

Kacznel'son S.D. Towards the concept of valence types. *Voprosy yazykoznaniiya* = Questions of linguistics, 1987, no. 3, pp. 20–32. (In Russian).

Kezina S.V., Perfilova M.N. The Dynamics of Color Designations in the History of the Russian Language. *Russian Humanitarian Journal* = Russian Humanitarian Journal, 2017, no1. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/dinamika-valentnosti-t8> (In Russian).

Kosykh E.A. The color of the era is the era of color: on the problem of preferences and designations in the Russian language, Moscow, 2025, pp. 1170–1172. (In Russian).

Kosykh E.A. The system of color designations in the Russian language: (towards the creation and publication of the Russian Encyclopedia of Color). *Vestnik Barnaul'skogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* = Bulletin of the Barnaul State Pedagogical University. Humanities, Barnaul, 2001, iss. 2, pp. 28–34. (In Russian).

Kosykh E.A. Structural and Semantic Features of Modern Color Designations. *Ucheny'e zapiski irossijskogo obshhestva czveta* = Scientific Notes of the Russian Society of Color, Smolensk, 2022, vol. 3, pp. 23–30. (In Russian).

Kul'pina V.G. Linguistic Colorology: From History to the Present of Color Concept Domains, Moscow, 2019, 288 p. (In Russian).

Lyashevskaya O.N., Sharov S.A. Frequency Dictionary of the Modern Russian Language (based on the National Corpus of the Russian Language), Moscow, 2009. Retrieved from: <http://dict.ruslang.ru/freq.php?> (In Russian).

Marty'nova E.M. Light and color nominations of the felicitous aspect of human existence. *Vestnik Cherepoveczkogo gosudarstvennogo universiteta* = Bulletin of Cherepovets State University, 2020, no 3(96), pp. 93–104. <https://www.doi.org/10.23859/1994-0637-2020-3-96-8> (In Russian).

Masevich A.Cz., Zakharov V.P. Frequency behavior of color adjectives in Russian poetic texts. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta*. = Bulletin of Novosibirsk State University, Linguistics and Intercultural Communication, 2019, vol. 17, no 1, pp. 21–48. <https://www.doi.org/10.25205/1818-7935-2019-17-1-21-48> (In Russian).

Dictionary of the Russian language of the XVIII century. USSR Academy of Sciences, ed. by Yu. S. Sorokin, Leningrad, 1984–1991, iss. 1–6, St. Petersburg, iss. 7. (In Russian).

Dictionary of the Russian language compiled by the Second Department of the Imperial Academy of Sciences, ed. academician A.A. Shakhmatov,

St. Petersburg, 1897–1930, vol. 5, iss. 1: L–Light, 1915, VI pp., 320 stb. (In Russian).

Dictionary of modern Russian literary language, Vol. 6: L–M, Moscow; Leningrad, 1957, 459 p. (In Russian).

Dictionary of the Russian Language of the 19th Century, St. Petersburg, 2023–2025. Retrieved from: <https://xix.iling.spb.ru> (In Russian).

Vasilevich A.P. Color and name of the color in Russian, Moscow, 2022, 216 p. (In Russian).

ТЕКСТ КУЛИНАРНОЙ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ПРОГРАММЫ КАК ПОЛИКОДОВЫЙ И ПОЛИМОДАЛЬНЫЙ

У.В. Ромазанова

Ключевые слова: кулинарная телевизионная программа, поликодовый текст, полимодальный текст

Keywords: culinary television program, polycode text, polymodal text

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-09](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-09)

Введение

Актуальность исследования обусловлена активным научным интересом лингвистов к семиотически неоднородным текстам. Особенно широкий интерес к таким текстам отмечается в медиалингвистике, поскольку медиатексты, как правило, создаются на основе нескольких семиотических кодов. В русле медиалингвистических исследований не менее актуальным является изучение взаимодействия дискурсов различных видов (в том числе профессиональных) с самим медиадискурсом.

В фокусе настоящего исследования кулинарный телевизионный дискурс (медиапространство обширно, было решено ограничиться рассмотрением телевизионной разновидности медиадискурса) и его текстовая реализация, которая, по мнению Э.Г. Шестаковой, входит в число лидеров медийного пространства [Шестакова, 2017, с. 420]. Пристальное внимание к digitalfood (еде, которая демонстрируется СМИ) в западном мире отмечает Мишель Филлипов: «Contemporary research in digital food studies now encompasses a diversity of topics and approaches» [Phillipov, 2023, p. 2].

Цель статьи — описание текста кулинарной телевизионной программы как поликодового и полимодального. Для достижения цели необходимо обосновать выбор терминов *поликодовый* и *полимодальный*; проанализировать средства выражения различных семиотических кодов и способы их восприятия; определить, какие функции они выполняют. Новизна исследования заключается в определении функциональной нагрузки компонентов текста, принадлежащих разным семиотическим системам, но составляющих в совокупности единое целое. Новым является и материал, который ранее не привлекался для по-

добных исследований, — тексты кулинарных телевизионных программ «Битва шефов» и «Кондитер. Дети».

История вопроса

Г.В. Ейгер и В.Л. Юхт случаи сочетания языкового кода с кодом иной семиотической системы (изображением, музыкой и т.п.) именуют **поликодовыми текстами** [Ейгер, Юхт, 1974, с. 107]. Ю.А. Сорокин и Е.Ф. Тарасов вводят еще один термин — **креолизованный текст**, под которым понимают текст, состоящий из двух негомогенных частей — вербальной и невербальной [Сорокин, Тарасов, 1990, с. 180]. До сих пор терминологическая традиция не установилась. Е.Е. Анисимова, А.А. Бернацкая [2000], М.Б. Ворошилова [2013] поддерживают термин «креолизованный текст», который «предстает сложным текстовым образованием, в котором вербальные и иконические элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова, 2003, с. 17]. Многие исследователи отмечают важность классификации Е.Е. Анисимовой (тексты с нулевой, частичной и полной креолизацией) и используют этот критерий для разграничения поликодового и креолизованного текстов, говоря о том, что первый термин удачен для обозначения типа текста, а второй — вида. Выделение степеней креолизации, которые как будто ставят под сомнение целостность текста и его связность, представляется сомнительным. Предполагается, что с большим успехом можно говорить о функциях элементов разных семиотических кодов в когерентном текстовом целом. Примечательно наблюдение А.Г. Сониной о страдательной форме термина креолизованный, указывающей на наличие исходного текста, подверженно-го процессу «креолизации», хотя такого текста нет [Сонин, 2006, с. 20]. Того же мнение придерживается В.Е. Чернявская: «...в случае взаимодействия вербальных и невербальных компонентов в тексте речь идет о „смешении“ совсем другого рода, и использование здесь слова „креолизованный“ не добавляет однозначности» [Чернявская, 2009, с. 88].

При взгляде на общий массив исследовательских работ XXI в. термин «креолизованный текст» является частотным. Но исследования последнего десятилетия демонстрируют сужение этого понятия. Несмотря на то что невербальная часть не ограничивается изображением, многие исследователи [Вашунина, 2009, 2020; Чигаев, 2010; Колтышева, 2014] сосредоточиваются на соотношении слова и изображения, выносят изобразительный компонент в дефиницию такого вида тек-

ста. Т.Л. Добросклонская рассматривает негомогенные тексты и, включая их в медиатексты, подчеркивает некоторые их свойства — комбинированность, так как текст основан на единстве вербальных и медийных средств, а также нелинейность, поскольку текст одновременно развивается в вербальном, медийном и гипертекстуальном пространствах [Добросклонская, 2016, с. 15].

В зарубежной лингвистике используется термин «**мультимодальный текст**». По словам Ч. Форсвилла, «“multimodality” is still very much in the process of inventing itself» [Forceville, 2021, p. 680], однако общие закономерности таковы, что в качестве модусов чаще всего рассматриваются spoken language; written language; visuals; music; sound; taste; smell; touch; bodily behavior (gestures, postures, facial expressions, and (manner of) movement) [Forceville, 2021, p. 678-679], что в отечественной традиции рассматривается как семиотические коды.

В отечественной лингвистике к термину «мультимодальный текст» сложился иной подход, на равных с ним используется термин «**полимодальный текст**». А.Г. Сонин называет тексты, «воспринимаемые благодаря одновременной работе двух или нескольких перцептивных (сенсорных) модальностей» [Сонин, 2006, с. 22], полимодальными. А.А. Кибрик, говоря о мультимодальности, тоже предлагает опираться на понимание, «принятое в психологии, нейрофизиологии и информатике: модальность — это тип внешнего стимула, воспринимаемого одним из чувств человека, в первую очередь зрением и слухом» [Кибрик, 2010, с. 135]. Это же понимание предлагает Е.Д. Некрасова, рассматривая модальность в качестве «принадлежности к определенной сенсорной системе» и связывая полимодальный текст «с актуализацией нескольких перцептивных каналов» [Некрасова, 2014, с. 45]. Ряд исследователей рассматривает полимодальный текст с тех же позиций, что и поликодовый, и определяет эти наименования как синонимичные [Волоскович, 2011; Блинова, 2019; Филатова, 2022]. Некоторые исследователи остаются на позиции производства текста, не рассматривая позицию его восприятия, и отказывают тексту в возможности быть полимодальным [Никишин, Галяшина 2020].

Однако если смотреть на текст с двух позиций: порождения и восприятия, то утверждение Е.Д. Некрасовой кажется логичным: «...поликодовый текст (соединяющий в себе вербальный и визуальный код) может быть и мономодальным, если он воспринимается исключительно при помощи зрительного анализатора» [Некрасова, 2014, с. 45]. Этот же процесс работает и в обратную сторону: «Поликодовое сообщение становится мультимодальным при одновременном задействи-

вании нескольких чувственных анализаторов реципиента» [Ахренова, Зарипов, 2023, с. 440].

Автор данной статьи рассматривает текст кулинарной телевизионной программы с двух позиций — порождения и восприятия — и использует термины «поликодовый текст», поскольку в тексте найдены знаки пяти различных семиотических кодов, и «полимодальный текст», поскольку при восприятии текста задействованы пять перцептивных каналов, три из которых — опосредованно, через эффект синестезии.

Материал исследования

В данной статье для анализа привлечены программы «Битва шефов»¹ (сезон 1, выпуски 1-4) и «Кондитер. Дети»² (сезон 1, выпуски 1-4), транслируемые на канале «Пятница!». Оба проекта относятся к соревновательным кулинарным реалити-шоу в классификации М.В. Задориной [Задорина, 2023, с. 88], т.е. ход программы представлен последовательным прохождением соревновательных испытаний участниками программы с целью победы и получения главного денежного приза.

Анализ материала и результаты

С точки зрения производства текста в обеих программах задействуются вербальный, аудиальный, визуальный, кинесический и тактильный коды.

Вербальный код представлен преимущественно устной речью. Ведущие (шеф-повара, звездный гость) общаются друг с другом, с участниками, участники — с ведущими и друг с другом, секундант обращается к участникам («Битва шефов»). И ведущие, и участники общаются также напрямую со зрителем во время вставок-интервью. В обеих программах анонс, правила, справочная информация озвучиваются закадровым голосом. Письменная речь выражена прежде всего названием программы (логотип присутствует как на экране, так и в студии), а также названием канала (обе программы транслируются на канале «Пятница!»). На кителях поваров написаны их имена и фамилии. На экране появляются данные участников (имя, возраст, город), надписи, позволяющие идентифицировать команду, члены которой показаны на экране (*команда Константина Ивлева / Рената Агзамова*); названия

¹ Канал «Пятница!», программа «Битва шефов», 1 сезон. <https://chiefbattle.friday.ru/videos/s1#seasons>

² Канал «Пятница!», программа «Кондитер. Дети», 1 сезон. <https://konditerkid.friday.ru/videos/s1#seasons>

ингредиентов для блюд («Битва шефов»); условия для торта от звездного заказчика, причем они дублируются и на меловой доске в студии («Кондитер. Дети»). В качестве декорации в студии на программе «Кондитер. Дети» используется указатель направлений с выдуманными названиями городов в тематике программы: *Сахаратов*, *Сироповск*, *Нугаевск*. На емкостях для ингредиентов ручкой подписано, что является содержимым («Кондитер. Дети»). На некоторых изделиях можно увидеть надписи в качестве декора.

Аудиальный код представлен просодией как неотъемлемой составляющей устной речи. Все участники программы меняют силу голоса, его высоту, темп речи, ставят необходимое логическое ударение, активно пользуются приемами интонирования и паузации, благодаря чему передается «эмоциональность, экспрессивность, образность речи» [Нестерова, 2024, с. 262]. Также можно услышать смех, крики, восклицания, плач. Отдельный звуковой пласт связан с процессом дегустации — столовые приборы, которыми пользуются шеф-повара, при ударе друг о друга издают звон, лязг или стук; иногда процесс говорения сопровождается пережевыванием пищи, это создает определенный звуковой эффект. Еще один звуковой пласт имеет отношение к процессу приготовления блюд: звуки работы кухонных механических приборов (миксера, блендера), звуки кипения, бурления, жарения, звуки нарезания (нож стучит о разделочную доску) и т.п. Если блюдо не понравилось, шефы, попробовав или даже не попробовав, могут выбросить блюдо вместе с посудой в мусорное ведро, от чего слышен звук падения предмета. Музыкальный фон перманентно сопровождает происходящее на экране.

Визуальный код представлен движущимся изображением, которое снимается в специальной студии, имеющей определенный дизайн и оборудованной кухонным инвентарем. Студия программы «Битва шефов» декорирована деревянными панелями, есть части, выложенные лиловыми плитками, на которых просматривается изображение красных овощей или фруктов. Студия программы «Кондитер. Дети» оформлена довольно ярко, в розовых тонах; некоторые части представляют собой как бы рыночные прилавки под козырьком; также есть плиточная панель, на которой просматривается изображение покрытого глазурью и посыпкой доната; часть студии, которую занимают ведущие, составляет стенка с большим количеством полок, на которых стоят кондитерские изделия в банках и коробках. Обе студии имеют пространство кухни, в котором расположены столы, полки с продуктами, плиты и духовые шкафы, холодильники и др. В программе «Битва шефов» есть

отдельное место в студии, из которого шефы наблюдают за участниками через монитор, а также могут посмотреть сверху на кухни. В этой же программе перед началом каждого этапа продукты эстетично выложены на отдельном, центральном столе. Шефы одеты в кители, участникам раздают оранжевые фартуки с названием программы («Кондитер. Дети») или однотонные, оранжевые — команда Рената Агзамова, фиолетовые — команда Константина Ивлева («Битва шефов»). В остальном — все участники одеты в повседневную одежду. Блюда всегда демонстрируются крупным планом, ярко, с разных сторон, в разрезе. Процесс дегустации также часто представлен через крупный план. Процесс приготовления блюда дается как индивидуально (отдельно показаны действия каждого участника), так и коллективно (например, сверху показаны несколько участников или участники одной команды), а также панорамно (показаны две кухни и обе команды).

Кинесический код выражен взмахами рук, широким их раскрытием, аплодисментами, рукопожатиями, объятиями и другими жестами, мимикой, передающей различный спектр эмоций и переживания всех участников программы.

Тактильный код выражен действиями, которые участники программы совершают своими руками. Руки выступают самым главным инструментом приготовления пищи. Взаимодействие всех участников программы с продуктами питания, с готовыми блюдами передает не только фактическую информацию, но и оценочные смыслы.

С точки зрения восприятия текста адресату доступны прежде всего визуальный и аудиальный каналы. Воспринимаемые двумя перцептивными каналами компоненты текста выполняют различные функции.

Основной перцептивный канал — **визуальный**. Адресат видит ведущих и участников программы, составляет представление о них на основе внешнего вида, манеры движений, знакомится с ними, прочитав надписи: имена ведущих на их кителях; имя, возраст, город на всплывающем изображении при представлении участника. Зрительно адресат может воспринять и ход программы: установочное собрание — участники стоят, слушают ведущего или секунданта, начало этапа — удар секунданта в гонг («Битва шефов»), активные действия участников, окончание этапа — участники прекращают любые действия, поднимают вверх руки. Надписи на экране, внешний вид участников, их последовательные действия реализуют информационную функцию.

Адресат прекрасно видит мимику, жесты, позы всех участников программы. Ведущие, приветствуя друг друга, «дают пять», проявляют дружелюбие. Зрителю понятны реакции на комментарии (улыбка, кивки

головой — согласие, движение бровей вверх или их сдвиг к переносице — несогласие, удивление). Участники, попадая в команду к определенному шеф-повару, часто жмут ему руку, иногда видно, что это действие происходит с силой, на лице при этом читается выражение благодарности, радости («Битва шефов»). Юные участники при прохождении в финал подбегают к ведущим и с благодарностью обнимают их («Кондитер. Дети»). Хотя зритель не может почувствовать прикосновения, он способен воспроизвести их по тактильной памяти. Эти знаки реализуют эмоционально-экспрессивную функцию.

Зритель погружается в атмосферу кухни, глядя на людей в специальной одежде (фартуках, кителях), готовящих в хорошо оборудованном для этого пространстве. Он видит, как участники берут различные продукты, его зрению доступно их количество и качество (свежие или несвежие, много или мало), как работают с этими продуктами с помощью различной кухонной техники или посуды. Можно увидеть пар, исходящий от кастрюли, в которой что-то варится, подгоревшие части на готовом изделии, которое жарилось или выпекалось. Адресат видит готовые блюда: цвет, форму, размер, текстуру.

Ивлев (переворачивает тарелку, но блюдо не выливается): «*А прикольный суп. Слушай, а можно хлеба? Может, намазать, этот х... суп? Его как надо есть? Агзамов: Разрезать* («Битва шефов»). *Агзамов: Правильное дно, красивое, запечённое. Агзамов: Карина, а сейчас уже несемешно! Мне хочется зафиксировать одну большую проблему, которую видит уже зритель... А Вы не видите до сих пор... Обратите внимание на нижний бисквит. Нижний бисквит сырой, непечённый* («Кондитер. Дети»). Процесс дегустации демонстрируется крупным планом: зритель заглядывает в рот дегустатору. В кадре оказываются столовые приборы, четко видно, как ими делят блюдо на кусочки, как на них остаются отдельные фрагменты — соус, другие частички. Все эти знаки в совокупности реализуют синестетическую функцию. Так зритель виртуально оказывается на кухне: он как бы слышит запах, ощущает температуру, текстуру блюда (является ли кусок твердым, мягким, рассыпчатым, плотным и т.п., легко ли жуется), будто сам прикасается руками или столовым прибором.

Через **аудиальный** канал адресат знакомится с ведущими, участниками, правилами соревнования, ходом программы, т.е. звучащая речь реализует информационную функцию. Информация, которая должна быть акцентирована, подчеркивается логическим ударением, паузой, сменой силы и тона голоса.

Закадровый голос: «Царь гастрономии / Константин Ивлев и король тортов / Ренат Агзамов. Агзамов (с торжественной интонацией): Добро пожаловать / в наш кулинарный / мир-р-р-р! В этой студии собрались крутые профессионалы и уникальные самоучки. Секундант (высоким голосом, растягивая гласный звук): Время / пошло-о-о-о-о-о! Участник: Меня зовут Лев, я непрофессиональный повар».

Закадровый голос: «В следующем конкурсе шефы / бросают вызов друг другу, Агзамов / будет готовить птицу, а Ивлев / станет кондитером» («Битва шефов»). Агзамов: И сегодня соревноваться за звание главного / юного / кондитера страны будут тинейджеры. Агзамов (громко, четко): Потому что с нами солидный / знаток / дегустации / бренд-шеф / Роман Степаненко. Участница: Меня зовут Виктория / мне четырнадцать лет / я занимаюсь танцами и моделингом. Закадровый голос: ... юным участникам предстоит повторить сладкие шедевры Рената Агзамова» («Кондитер. Дети»).

Ведущие неформально общаются друг с другом и звездным гостем, могут шутить друг над другом или даже обзывать. Как шеф-повара они дают профессиональные комментарии, задают уточняющие вопросы и высказывают оценки.

Ивлев (Агзамову с ехидством): «А ты что / можно подумать, понял что-то / смокер / сом — тебе что, это разве знакомо? Агзамов: Яичный белок / на девяносто пять процентов состоит / Вода. Коллега, Вы должны это знать. Теперь внимание: наша задача — эту воду убрать, либо / за-вя-зать внутри безе. Ивлев: Сначала / делается непосредственно сам салат / а потом уже / когда у тебя всё уложили, всё готово / уже обжаривается курица / для того чтобы она не стала сухой («Битва шефов»). Агзамов: Итак / единственный человек в мире, который может проглотить / торт / целиком, — Вашурина / Ольга Анакондовна. Приветствую, коллега! Нина Тарасова: Торт простой / по вкусам / но он / для меня / идеально сбалансированный / несладкий / в меру питательный / воздушный прекрасный бисквит / клубника / не вот этого серенького цвета / она прям яркая / хорошая / молодец, вытянул её, потому что клубника — непостоянный продукт. Я говорю тебе „да“! Агзамов: А какое соотношение молока и сахара в выпечке» («Кондитер. Дети»)?

Участники при общении с ведущими соблюдают некоторую статусную дистанцию, при общении друг с другом дистанция отсутствует.

Участник: «Здравствуйте / уважаемые шефы! Участник: Договорились / я выбираю Вас! Участница: Я утру / этим соплякам нос! Участник: Какой, *би, секрет? Участник: Простите, конечно / но этот раунд за мной. Участник: Ну / то, что ты разделал / это ещё ничего не зна-

чит («Битва шефов»). Участница: *Мы все / мягко говоря / обалдели!* («Кондитер. Дети»). Элементы нестрогой формы общения нужны для расположения к себе адресата, а также для выполнения развлекательной функции.

Эмоционально-экспрессивную функцию выполняют различные звуковые репрезентанты эмоций: смех, крики, хлопки, возгласы, хлюпанье носом во время плача и т.п. Этот фон позволяет составить представление об атмосфере, которая складывается на программе, о том, что ощущают ведущие и участники. Поскольку программа соревновательная, шефы могут пытаться поднять дух своих «бойцов» с помощью усиления и повышения тона голоса.

Агзамов (громким голосом с вызовом): *«Михаил / Участник* (спокойным голосом): *Да. Агзамов: Громче! Участник* (более громким голосом): *Да, шеф. Агзамов* (кричит): *Громче! Участник* (очень громким голосом, покраснев от напряжения): *Да, шеф! Агзамов* (кричит): *Ты готов? Участник* (кричит): *Да! Ивлев* (Агзамову с недоумением в голосе): *Да он у тебя обкакается сейчас!».*

Участники при представлении блюда перечисляют его ингредиенты, шефы-ведущие задают уточняющие вопросы, дают свою оценку. Участник: *«Это / говядина / тушёная с белыми грибами / с гречей / которая была приготовлена / в отваре / из красного / корня. Участник: Я готовлю стейк в кунжутной обсыпке / и на кунжутном масле. Участник: Это тартар из тунца / с гуакамоле. Ивлев: Скажи мне, пожалуйста, зачем ты сюда добавил ягду? Участник: Очень нравится, как малина играет с тунцом («Битва шефов»). Участник: Это / торт с маками / обтянут мастикой // Внутри он / банан-карамель, банановая карамель / ... Банановый бисквит это-о / я добавил / пюре, банановое / растительное масло-о и / яйца-а / всё это взбил / потом это-о / добавил муку / с / корицей / с / сахаром. Участник: Внутри очень нежный вкусный / сливочный бисквит / (поёт) также там очень вкусный / клубничный мусс / и (верхняя нота) / клубничное конфи / (говорит) и, конечно же, крем-чиз» («Кондитер. Дети»).*

Вкус описываемого готового изделия зрителю недоступен, однако названия ингредиентов, объяснение выбора вкусового решения могут вызвать воспоминания о вкусе и даже запахе (например, вкус и запах клубники, бананов, карамели и др.). Агзамов: *«Мне блюдо не понравилось. Меня один запах выворачивает / Вызывает какой-то рвотный рефлекс («Битва шефов»). Агзамов: Да, запах хороший! Участница: Шоколад («Кондитер. Дети»).* Прикоснуться к блюду зритель тоже не может, звучащая речь дополняет представления о текстуре блюда, осно-

ванные на визуальном восприятии. *Агзамов: Ой / как мягко режется! А вот бисквитик / так себе, конечно, выглядит / серенький какой-то / какой-то серый / злаковый хлеб. Ольга Вашурина: Для меня бисквит / плотноват / можно было его сделать нежнее*». Звучащая речь реализует синестетическую функцию.

Звуковая палитра кухни тоже создает эффект синестезии. Звуки кухонных электрических приборов, инструментов, готовящейся еды погружают адресата в процесс приготовления блюда. Адресат может по памяти воспроизвести запахи, которые сейчас присутствуют на кухне.

Закадровый голос: «Участники уже вытаскивают свои бисквиты из печей и / судя / по запаху / гари / у кого-то на кухне серьёзные проблемы» («Кондитер. Дети»).

Музыкальный фон реализует регулятивную функцию. Он зависит от показываемых кадров: то быстрая, динамичная, то спокойная музыка. Во время объявления результатов напряжение поддерживается быстрой музыкой, оглашение результата сопровождается торжественной музыкой, разговор о традиционной русской кухне — народной и т.п. Музыкальная реакция на происходящие события мгновенная: участник рассказывает команде соперников, как хорошо у него получается блюдо, на фоне играет музыка, затем участник говорит как бы себе (и зрителю), что на самом деле у него ничего не получается, музыка тут же обрывается как указание на провал и несоответствие сказанного реальному положению дел.

На основе двух каналов, визуального и аудиального, опосредованную реализацию получают осязательный, обонятельный и даже вкусовой каналы, т.е. происходит синестезия. Адресат видит процесс приготовления, текстуру готового блюда, его цвет и форму, он слышит, какие ингредиенты входят в состав, как именно они созданы, слышит отзывы дегустаторов, которые подчеркивают важные вкусовые детали, и получает все необходимые подсказки для того, чтобы достроить общий образ блюда в своей голове, виртуально попробовать его. Как подчеркивают зарубежные исследователи Х. Шлюссель и П. Фрош, еда на экране «seem designed to make viewers feel as if they can touch (and perhaps, even taste and smell) the food in the videos» [Schlussel, Frosh, 2023, p. 990].

Заключение

На основе проведенного анализа можно сделать вывод о том, что текст кулинарной телевизионной программы является поликодовым и полимодальным. Текст организуется совокупностью нескольких ко-

дов: вербального (устная и письменная речь), визуального (динамичное изображение, цвет, свет), аудиального (просодия, неречевые звуки, музыка), кинесического (язык тела: жесты, мимика, движения) и тактильного (прикосновение к продуктам, посуде, блюдам). Текст воспринимается, прежде всего, с помощью зрительного и аудиального каналов, однако тематическая специфика программы позволяет утверждать, что задействуются также тактильный, обонятельный, вкусовой каналы. Несмотря на то что каждый элемент знаковой системы каждого кода выполняет свою функцию, он не воспринимается изолированно: совокупность знаков и кодов создает единое текстовое целое.

Библиографический список

Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М.: Academia, 2003. 128 с.

Ахренова Н.А., Зарипов Р.И. Лингвопрагматические характеристики современного поликодового мультимодального медиатекста в контексте информационно-психологического воздействия // Медиалингвистика. 2023. Т. 10. № 4. С. 428–449.

Бернацкая А.А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние // Речевое общение: специализированный вестник. 2000. Вып. 3 (11). С. 104–110.

Блинова О.А. Обложка журнала как мультимодальный текст // Научный диалог. 2019. № 5. С. 9–24.

Вашунина И.В. Взаимовлияние вербальных и невербальных (иколических) составляющих при восприятии креолизованного текста : автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. М., 2009. 42 с.

Вашунина И.В. Креолизованный текст: Смысловое восприятие : колл. монография / отв. ред. И.В. Вашунина. М.: Институт языкознания РАН, 2020. 206 с.

Волоскович А.М. Иконотекст как разновидность полимодальной гибридизации // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2011. № 611. С. 25–35.

Ворошилова М.Б. Политический креолизованный текст: Ключи к прочтению. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2013. 194 с.

Добросклонская Т.Г. Методы анализа видео-вербальных текстов // Медиалингвистика. 2016. № 2 (12). С. 13–25.

Ейгер Т.В., Юхт В.Л. К построению типологии текстов // Лингвистика текста: материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М. Тореца. Ч. 1. М.: 1974. С. 103–110.

Задорина М.В. Речевой жанр «кулинарный рецепт» в телевизионном дискурсе // Филология и человек. 2023. № 1. С. 85–101.

Кибрик А.А. Мультиmodalная лингвистика // Когнитивные исследования. IV. М.: ИП РАН, 2010. С. 134–152.

Колтышева С.Я. Креолизованный текст как сфера функционирования метафор (на примере шоу-дискурсов России и США) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2014. Т. 11. № 1. С. 91–96.

Некрасова Е.Д. К вопросу о восприятии полиmodalных текстов // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 378. С. 45–48.

Нестерова Н.Г. Просодическая и кинетическая интенсивность телевизионной интеллектуальной викторины как проявление речевой моды // Славянский мир и национальная речевая культура в современной коммуникации: сб. науч. ст.: в 2 ч. Ч. 1. 2024. С. 260–265.

Никишин В.Д., Галяшина Е.И. Юрико-лингвистический подход к исследованию поликодовых текстов криминогенной коммуникации в цифровой среде в целях обеспечения информационной (мировоззренческой) безопасности // Актуальные проблемы российского права. 2020. Т. 15. № 6 (115). С. 179–193.

Сонин А.Г. Моделирование механизмов понимания поликодовых текстов : дис. ... д-ра. филол. наук. М., 2006. 323 с.

Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М., 1990. С. 180–186.

Филатова А.Г. Мультиmodalные аспекты лингвокреативности в политическом плакате (на материале немецкого языка) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. № 3. С. 893–898.

Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М.: Либроком, 2009. 248 с.

Чигаев Д.П. Способы креолизации современного рекламного текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 24 с.

Шестакова Э. О природе и структуре медиатекста кулинарного шоу // Стылістыка: мова, маўленне і тэкс : зборнік навуковых прац IV Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі. Мінск: Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Іздательство "Адукацыя і выхаванне"», 2017. С. 418–430.

Forceville Ch. Multimodality // The Routledge Handbook of Cognitive Linguistics. Abingdon; New York: Routledge, 2021. Pp. 678–687.

Phillipov M. Digital food TV. The cultural place of food in a digital era / M. Phillipov. London; New York: Routledge, 2023. 124 p.

Schlüssel H., Frosh P. The taste of video: Facebook videos as multi-sensory experiences // *Convergence*. 2023. № 29 (4). Pp. 980–996.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Канал «Пятница!», программа «Битва шефов», 1 сезон. Электронный ресурс <https://chiefbattle.friday.ru/videos/s1#seasons>

Канал «Пятница!», программа «Кондитер. Дети», 1 сезон. Электронный ресурс <https://konditerkid.friday.ru/videos/s1#seasons>

References

Anisimova E.E. Text linguistics and intercultural communication (based on creolized texts), Moscow, 2003, 128 p. (In Russian).

Akhrenova N.A., Zaripov R.I. Lingvopragmatic characteristics of a modern polycode multimodal media text in the context of information and psychological impact. *Medialingvistika = Medialinguistics*, 2023, vol. 10, no. 4, pp.428–449. (In Russian).

Bernatskaya A.A. On the problem of text “creolization”: history and current State. *Rechevoe obshchenie: spetsializirovannyi vestnik = Speech Communication: Specialized Bulletin*, 2000, iss. 3(11), pp. 104–110. (In Russian).

Blinova O.A. Magazine cover as a multimodal text. *Nauchnyy dialog = Scientific Dialogue*, 2019, no. 5, pp. 9–24. (In Russian).

Chernyavskaya V.E. Text linguistics: polycode, intertextuality, interdiscursivity. A textbook, Moscow, 2009, 248 p. (In Russian).

Chigaev D.P. Creolization methods of modern advertising text: Abstract of Philol. Cand. Diss., Moscow, 2010. (In Russian).

Dobrosklonskaya T.G. Methods of video-verbal text analysis. *Medialingvistika = Medialinguistics*, 2016, no. 2(12), pp. 13–25. (In Russian).

Eyger T.V., Yukht V.L. On the construction of a text typology. *Lingvistika teksta = Text linguistics: Proceedings of the scientific conference at the M. Thorez Moscow state pedagogical institute of foreign languages*, pt. 1, Moscow, 1974, pp. 103–110. (In Russian).

Filatova A.G. Multimodal aspects of linguocreativity in political posters (based on the german language). *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki = Philological sciences. Theoretical and practical issues*, 2022, vol. 15, no. 3, pp. 893–898. (In Russian).

Forceville Ch. Multimodality. *The Routledge Handbook of Cognitive Linguistics*, Abingdon; New York, 2021, pp. 678–687.

Kibrik A.A. Multimodal Linguistics. *Kognitivnye issledovaniya = Cognitive studies*, IV, Moscow, 2010, pp. 134–152. (In Russian).

Koltysheva S.Ya. Creolized text as a sphere of metaphor functioning (based on the example of show discourses in Russia and the USA). *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* = Bulletin of South Ural state university, ser. Linguistics, 2014, vol. 11, no. 1, pp. 91–96. (In Russian).

Nekrasova E.D. On the perception of polymodal texts. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* = Bulletin of Tomsk state university, 2014, no. 378, pp. 45–48. (In Russian).

Nesterova N.G. Prosodic and kinetic intensity of a television intellectual quiz as a manifestation of speech fashion. *Slavyanskiy mir i natsional'naya rechevaya kul'tura v sovremennoy kommunikatsii* = The slavic world and national speech culture in modern communication: coll. of scientific articles, pt. 1, 2024, pp. 260–265. (In Russian).

Nikishin V.D., Galyashina E.I. A legal and linguistic approach to the study of polycode texts of criminogenic communication in the digital environment in order to ensure information (ideological) security. *Aktual'nye problemy rossiyskogo prava* = Actual problems of Russian law, 2020, vol. 15, no. 6(115), pp. 179–193. (In Russian).

Phillipov M. Digital food TV. The cultural place of food in a digital era, London; New York, 2023, 124 p.

Schlussel H., Frosh P. The taste of video: Facebook videos as multi-sensory experiences. *Convergence*, 2023, no. 29 (4), pp. 980–996.

Shestakova E. On the nature and structure of the media text of a culinary show. *Stylistyka: mova, mawlenne i tjekest* = Stylistics: language, speech and text: collection of scientific papers of the IV International Scientific and Practical Conference, Minsk, 2017, pp. 418–430. (In Russian).

Sonin A.G. Modeling the mechanisms of understanding polycode texts. Thesis of Doc. Philol. Diss., Moscow, 2006. (In Russian).

Sorokin Yu.A., Tarasov E.F. Creolized texts and their communicative function. *Optimizatsiya rechevogo vozdeystviya* = Optimization of speech impact, Moscow, 1990, pp. 180–186. (In Russian).

Vashunina I.V. Interinfluence of verbal and nonverbal (iconic) components in the perception of a creolized text. Abstract of a Philol. Doc. Diss., Moscow, 2009. (In Russian).

Vashunina I.V. Creolized text: semantic perception. Collective monograph, Moscow, 2020, 206 p. (In Russian).

Voloskovich A.M. Iconotext as a type of polymodal hybridization. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* = Bulletin of the Moscow state linguistic university, 2011, no. 611, pp. 25–35. (In Russian)

Voroshilova M.B. Political creolized text: Keys to reading, Yekaterinburg, 2013, 194 p. (In Russian).

Zadorina M.V. The speech genre "culinary recipe" in television discourse. *Filologiya i chelovek* = Philology&Human, 2023, no. 1, pp. 85–101. (In Russian).

List of Sources

«Friday!» channel, «Battle of the Chefs» show, season 1. Retrieved from: <https://chiefbattle.friday.ru/videos/s1#seasons>. (In Russian).

«Friday!» channel, «Confectioner. Kids» show, season 1. Retrieved from: <https://konditerkid.friday.ru/videos/s1#seasons>. (In Russian).

ОБРАЗНОСТЬ В КОНЦЕПТОСФЕРЕ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ МОНОГРАФИИ С. ПИНКЕРА «THE LANGUAGE INSTINCT: HOW THE MIND CREATES LANGUAGE»)

С.Г. Филиппова

Ключевые слова: образность, концепт, концептосфера, научно-популярный текст, когнитивный образ, перцептивный образ

Keywords: imagery, concept, conceptosphere, popular science text, cognitive image, perceptive image

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-10](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-10)

Введение

Несмотря на то что образность традиционно связывается со словесным искусством, лингвисты не ограничивают изучение этого явления только художественным текстом. В широком лингвистическом смысле образность трактуется как способность слов вызывать в сознании изображения (образы) — «pictures brought into the mind by words» [Щирова, 2006, с. 39]. В таком понимании образность является неотъемлемой характеристикой речевой деятельности вообще и проявляется в любом типе текста.

В настоящей статье под образами имеются в виду реализованные в тексте смыслы, входящие в структуру авторского концепта в качестве его ассоциативно-образного слоя. Как тип мышления образность неразрывно связана с мышлением логическим и всегда сопровождает языковую деятельность человека в виде образного отклика, выступающего и как реакция на любое языковое действие, и как побуждение к этому действию [Гаспаров, 1996, с. 200]. С образным откликом следует связать используемое в коммуникативной стилистике понятие ассоциативного поля — совокупности ассоциативных представлений, которые определяют референтные связи соответствующей реалии, выраженные через ассоциаты [Болотнова, 1992, с. 14].

В лингвокультурологических исследованиях ассоциативно-образный компонент (слой) включается в структуру концепта [Карасик, 2004]. Под концептом понимается идеальная сущность, ментальная единица сознания человека, обращенная к отражаемому человеком миру. Структура реализованного в тексте концепта представляется в виде слоисто-полевого образования, состоящего из ядерной, при-

ядерной и периферийной зон и понятийного, ценностно-оценочного и образно-ассоциативного слоев [Филиппова, 2008, с. 10]. Образно-ассоциативный слой концепта автора, который является объектом данного исследования, составляет область пересечения с другими концептами, формируя импликационные связи в сознании. Активизацию образно-ассоциативных связей концепта в сознании человека можно описать как когнитивный механизм образного отклика.

Отмечается, что функционирование концепта как мыслительной единицы обеспечивается тем, что образный компонент концепта кодирует содержащуюся в нем рациональную информацию. В мыслительном процессе человек оперирует образами, которые несут и «прикрепленные» к ним рациональные знания [Попова, Стернин, 2010, с. 108]. Следовательно, концептуализация мира, в том числе в области генерирования научного знания, не обходится без участия образности. Лингвисты используют такие понятия, как «научный концепт», «художественный концепт» и т.п. Так, Е.Д. Макаренко определяет научный концепт как «максимально когнитивно сконцентрированное образование, генеральную совокупность различных терминологических информационных систем, которые представляют стратификационное членение научной сферы знаний, реализующих в процессе научной коммуникации ряд основных функций, таких как когнитивно-гносеологическая, коммуникативно-прагматическая, деривационно-метаязыковая и другие» [Макаренко, 2015, с. 143]. Представленное определение относится в первую очередь к специализированным научным концептам-понятиям (например, «денотат» в лингвистике), которые являются предельными абстракциями. Структура таких ментальных единиц также включает в себя образно-ассоциативный компонент, однако он редко реализуется в текстах в силу отсутствия такой необходимости или сложности. Научная же коммуникация оперирует не только узкоспециализированными понятиями, особенно тогда, когда эта коммуникация выходит за рамки специализированной сферы. Реализация научного концепта, в частности в научно-популярном тексте, требует иного вербального разворачивания этого концепта: поле концепта расширяется, образно-ассоциативный слой концепта выдвигается и по своей стратегической функции как минимум не уступает понятийному компоненту.

В основе настоящего исследования лежит гипотеза о том, что образность не сближает научно-популярный текст с художественным в процессе интердискурсивности, как это представлено, в частности, в диссертационном исследовании Д.А. Кожанова [Кожанов, 2024], а является спецификой реализации научного концепта в данном гибридном типе

текста. Если в научно-академическом тексте образность минимизирована, поскольку в ее реализации нет необходимости, в художественном — она максимально выдвинута на первый план, поскольку понятийный компонент концепта чаще всего не важен и может не вербализоваться прямыми номинантами, в научно-популярном — понятийный компонент дополняется образным в более или менее равной степени для нейтрализации абстрактности и сложности понимания научного знания.

Для описания образно-ассоциативного компонента авторского концепта представляется необходимым моделирование текстовой концептосферы. Под концептосферой понимается модель реализованного в тексте фрагмента картины мира, характеризующаяся статичностью и упорядоченностью и обладающая, подобно концепту, слоистополевой структурой. Ядро концептосферы научно-популярной монографии, как правило, представлено одним научным концептом, и, таким образом, моделирование концептосферы можно приравнять к моделированию этого концепта. Отличие концептосферы и концепта в этом случае лишь формальное; концептосфера есть зафиксированный в тексте фрагмент картины мира с определенным количеством концептуальных связей, концепт — единица авторской картины мира, содержательная часть которого отражена в текстовой концептосфере. Как часть концептосферы, или концепта, образность обладает своей собственной структурой и иерархией.

Методы и материалы исследования

В ходе исследования использовались описательный и статистический методы, контекстуальный анализ, классификация, семантико-когнитивный анализ и метод моделирования.

В работе используется классификация образов З. Д. Поповой и И. А. Стернина, которые различают: 1) перцептивные образы (зрительные, тактильные, звуковые, вкусовые, обонятельные), 2) когнитивные образы, формируемые метафорическим осмыслением соответствующего предмета или явления, который позволяет отсылать абстрактный концепт к материальному миру [Попова, Стернин, 2010, с. 108]. Когнитивный образ в настоящем исследовании соответствует понятию когнитивной (или концептуальной) метафоры, которая, как известно, относится к области мышления, а не языка, признается повсеместным явлением любого типа текста [Jeffries, McIntyre, 2010, p. 138] и может быть выражена метафорой, сравнением, аналогией.

В качестве материала исследования использован текст научно-популярной монографии «The Language Instinct: How the Mind Creates Language» американского когнитивного психолога и психолингвиста Стивена Пинкера (Steven Pinker), написанной в 1994 г. В монографии поддерживается концепция универсальной грамматики, предложенная В. ф. Гумбольдтом в 1930-е гг. и развернутая Ноамом Хомским в концепцию генеративной грамматики, в частности, идею о внутреннем языковом устройстве, которым обладает человек. С. Пинкер разделяет мнение о том, что данная человеческая способность есть результат эволюционной адаптации человека как биологического вида.

Выбор материала обусловлен тем, что монография получила большую известность и переведена на многие языки, но не подвергалась подробному лингвистическому анализу текста. Более того, концепция, изложенная в книге, соответствует современным биокогнитивным представлениям в лингвистике. Еще одним основанием для выбора материала стала неопределенность статуса жанра научно-популярной монографии в научной литературе, несмотря на то что жанр монографии определен ГОСТ как «научное или научно-популярное издание, содержащее полное и всестороннее исследование одной проблемы или темы и принадлежащее одному или нескольким авторам» [ГОСТ 7.0.60-2020, с. 10]. Отметим, что сегодня наблюдается повышенный интерес лингвистики к научно-популярному тексту, однако в основном исследования сосредоточены на его медиажанрах. Научно-популярная монография как жанр литературы, т.е. опубликованное произведение, характеризующиеся долговременной культурной значимостью и идеологией, на наш взгляд, несправедливо обделена вниманием лингвистов.

В процессе моделирования и анализа ассоциативно-образного компонента концептосферы монографии было выявлено и проанализировано около 60 образов в контекстах, соположенных с основным языковым номинантом концепта *LANGUAGE INSTINCT*. Иерархия образных смыслов в работе моделируется, исходя из принципов выдвижения, следующим образом: в ядерную зону включаются образы, вербализованные в сильных позициях подзаголовков; в приядерную зону — образы, вербализованные повторяющимися текстовыми элементами; в ближайшую периферию — единичные образы, не участвующие в выдвижении. Все остальные образы, не вошедшие в выборку, можно отнести к дальнейшей периферии, но они в статье не рассматриваются.

Результаты исследования

Концептосфера научно-популярного текста

Термин «концептосфера» не имеет однозначной трактовки и связывается с: 1) национальной культурой, 2) национальной картиной мира, 3) индивидуально-авторской картиной мира, 4) когнитивной базой национального языка, 5) концептуальным пространством текста. В настоящей статье понятие концептосферы связывается с иерархической системой смыслов, реализованных в тексте.

Понятие концептосферы было предложено Д.С. Лихачевым как совокупность словарных смыслов, которые скрывают за собой концепты; всех потенций, открываемых в словарном запасе отдельного человека, как и национального языка в целом во всем многообразии их возможностей передавать смыслы. Концептосфера национального языка тем богаче, пишет Лихачев, чем богаче вся культура нации [Лихачев, 1993]. По мнению Л.Г. Бабенко, предметом исследования может быть как концептосфера национального языка в целом, так и концептосфера отдельных фрагментов языковой картины мира, в том числе это может быть концептосфера литературного направления и литературного текста [Бабенко, 2010, с. 181]. Е.А. Огнева предлагает считать реализованную в тексте концептосферу иерархической двухуровневой системой, включающей смысловой уровень концептов и формальный уровень фреймов. Иерархия концептов определяется ученым частотностью использования их языковых репрезентантов [Огнева, 2009].

Анализируя отличие концептосферы от картины мира, ученые считают, что понятие картины мира шире, поскольку концептосфера не исчерпывает картины мира, которая «предполагает помимо системы ментальных единиц-опор еще и динамические механизмы познания, когнитивные стереотипы восприятия и др.» [Попова, Стернин, 2010, с. 61]. Более того, являясь частью картины мира человека, концептосфера позволяет судить о том, какие концепты в определенной временной континуум представляются наиболее важными [Кадачиева, Алиева, 2015]. Исследователи упоминают и особенности семантики слова «сфера», предполагающие формальную замкнутость и завершенность, что релевантно по отношению к тексту — объекту действительности, имеющему формальные границы [Александрович, 2009]. Таким образом, к характеристикам понятия концептосферы можно отнести следующие: 1) модель, 2) упорядоченность и иерархичность, 3) фиксированность во времени и пространстве, 4) фрагмент картины мира.

Специфику строения и содержания концептосферы можно связывать со стилем, типом, жанром текста. Особый интерес при этом может представлять собой концептосфера гибридного текста, к которому относится научно-популярный текст.

В теории функциональной стилистики научно-популярный стиль справедливо относят к научному подстилю на основании того, что в таком тексте доминируют научная предметная область и научность использования языка [Костомаров, 2005, с. 16]. Тем не менее принадлежность научно-популярного стиля научному иногда ставится под сомнение в силу специфики первого. К этой специфике относятся следующие характеристики: 1) неструктурированное в соответствии с фазами исследования («проблема — идея, гипотеза, аргументация, вывод») освещение готовых научных результатов; 2) избыточность информации через дополнительные детали, развернутые объяснения, аналогии, повторы, отступления; 3) опора на жизненный опыт среднего читателя через иллюстрации, примеры, случаи из жизни с акцентом на практическое применение, полезность; 4) минимизация научной терминологии и использование разговорных языковых средств как стратегия нейтрализации академического стиля; 5) выразительность, эмотивность и образность как стратегии убеждения [Чернявская, 2007, с. 43–45; Стилистический энциклопедический словарь, 2021, с. 237–241].

К основным двум направленностям научно-популярного текста, таким образом, относятся вступающие в противоречие научное содержание и массовый адресат. Решение этого противоречия есть главная коммуникативная задача автора, языковая личность которого проявляется в способах и средствах такого решения. Поэтому при моделировании концептосферы научно-популярного текста речь может идти не просто о научном концепте, а об авторском научном концепте. При этом специфика концептосферы в таком тексте отражает коммуникативную задачу автора сделать научные знания доступными для понимания. Важнейшая стратегия реализации данной задачи — включение в описание абстрактных понятий его конкретных ассоциаций в виде вербализованных образов.

Образность в концептосфере монографии С. Пинкера «The Language Instinct: How the Mind Creates Language»

Основной прямой номинант научного концепта, составляющего ядро концептосферы монографии С. Пинкера, — выражение, вынесенное в сильную позицию заглавия книги, — *Language Instinct*. То, что данное выражение является номинантом научного концепта, под-

тверждается его использованием в научном дискурсе. Так, например, статья А. С. Саакян, в названии которой используются близкие по значению выражения *Language Instinct* и *Grammar Gene*, посвящена научным открытиям начала XXI в. в области глоттогенеза, проливающим свет на языковой инстинкт как врожденную способность человека [Saakyan, 2009].

Понятийный слой анализируемого концепта достаточно развернут в монографии и включает аргументы, имеющие интертекстуальный характер, что присуще в целом научному тексту, но, в отличие от научно-академического текста, содержание понятия здесь упрощено, связанный с ним терминологический аппарат минимизирован, высокий уровень абстрактности в описании нейтрализован. При этом образность нацелена на то, чтобы составить противовес конкретного абстрактному, но, в отличие от художественного текста, образность также упрощена и тяготеет к однозначности. Для иллюстрации такой специфики в рамках данного исследования разработана модель понятийного компонента ядерного концепта *LANGUAGE INSTINCT*.

Содержание реализованного понятийного слоя концепта *LANGUAGE INSTINCT* включает в себя следующие смыслы.

1. Понятие инстинкта с позиций дарвинизма: обусловленный природой стереотип поведения, характерный для определенного биологического вида. Автор неоднократно ссылается на Дарвина и приписывает ему происхождение (хотя и описательно) термина: *The conception of language as a kind of instinct was first articulated in 1871 by Darwin himself; It certainly is not a true instinct, for every language has to be learned. It differs, however, widely from all ordinary arts, for man has an instinctive tendency to speak*¹ (Steven Pinker. 1994. P. 20). Специфика инстинкта языка в отличие от иных инстинктов также подчеркивается автором и является важным компонентом понятия: человек не использует язык исключительно на уровне бессознательного, но способен обучаться и доводить эту способность до совершенства.

2. Интертекстуальные научные смыслы «инстинктивная тенденция в человеке», «внутренний инстинкт», «неограниченное использование языка человека», связывающие понятие инстинкта языка с концепциями Дарвина, Хомского и Гумбольдта: (1) (Darwin) *man has an instinctive tendency to speak* (p. 20); (2) (Noam Chomsky) *human intelligence may*

¹ Здесь и далее ссылки на источник цитирования даны по изданию: Pinker Steven. *The Language Instinct: How the Mind Create Language*, New York, 1994, 494 p.

depend on our having more innate instincts, not fewer (p. 242), (3) (Wilhelm Von Humboldt) *makes infinite use of finite media* (p. 84).

3. Связанные с природой инстинкта характеристики: «сложное», «специальное», «бессознательное», «спонтанное», «с внутренней логикой», «биологическое», «от рождения», выраженные в авторском объяснении: “*Language is a complex, specialized skill, which develops in the child spontaneously, without conscious effort or formal instruction, is deployed without awareness of its underlying logic, is qualitatively the same in every individual; a biological adaptation to communicate information; part of our biological birthright*” (p. 18). Обращает на себя внимание повтор ЛЕ *biological* и трансформация интертекстуального смысла (отклонение от предложенной Дарвиным интерпретации), выражающие смысл «обучение языку не требуется», который подчеркивает биокогнитивную концепцию.

4. Схожие понятия или понятия одной тематической области: *psychological faculty, mental organ, neural system, language organ, grammar gene*.

5. Характеристики-ассоциаты, выраженные в прямых значениях подзаголовков, которые могут быть представлены в качестве отдельных концептов: *Mentalese², how language works, language maven, mind design*. В рамках принятого в данной работе принципа моделирования иерархии смыслов данные концепты входят в приядерную зону концептосферы.

Опишем результаты моделирования образной составляющей концептосферы и проанализируем соотношение образности с перечисленными выше понятийными компонентами. В результате выборки и классификации анализируемых образов выявлено, что в тексте представлены оба класса образов в следующем соотношении: 63% — когнитивные, 47% — перцептивные. Среди перцептивных образов преобладают визуальные: 41% — визуальные, 30% — слуховые, 26% — кинетические, 3% — тактильные. Данное распределение приблизительное, поскольку когнитивный и перцептивный характер могут пересекаться в одном образе. Часто метафору или сравнение можно трактовать и как, например, визуальный образ.

К ядерным образам, выраженным в сильных позициях подзаголовков, относятся *An Instinct to Acquire an Art, Chatterbox, Sounds of Silence*.

² Идея ментализа (гипотетического языка мышления) была впервые предложена философом и ученым в области когнитивных наук Джерри Фодором в книге «Язык мысли» [Fodor, 1975].

Chatterbox и *Sounds of Silence* — когнитивные образы с включением слуховых образных компонентов. Метафоры дополняют концепт *LANGUAGE INSTINCT* смыслами болтовни, легкости, непроизвольности говорения (*Chatterbox*) и фонологической способности человека слышать больше, чем на самом деле произносится, домысливать то, что не уловило ухо (*Sounds of Silence*). Слуховой характер образов достигается звукоподражанием в случае с *Chatterbox* и аллитерацией в случае с *Sounds of Silence*. Обращает на себя внимание стертость этих ключевых метафор и их семантическая и прагматическая направленность — они имплицитивно выражают природное в человеке и в качестве подзаголовков выполняют интригующую функцию (особенно в случае оксюморона *Sounds of Silence*).

An Instinct to Acquire an Art — заимствованная у Дарвина метафора (когнитивный образ), ссылка на которую с непрямым указанием источника включена в текст и дополнена объяснением автора: "... *language is an art, like brewing or baking; but writing would have been a better simile, as we see in the babble of our young children; while no child has an instinctive tendency to brew, bake, or write. Darwin concluded that language ability is "an instinctive tendency to acquire an art," a design that is not peculiar to humans but seen in other species such as song-learning birds, an organ with "that perfection of structure and co-adaptation which justly excites our admiration"* (р. 20). Важность этого когнитивного образа, дополняющего понимание языкового инстинкта с позиций Дарвина, состоит в выражении положительной оценки по отношению к этой способности через ЛЕ *art, perfection, admiration*. Языковой инстинкт в концепции Дарвина, которую поддерживает Пинкер, не принижает человека, доводя его до животного (например, певчей птицы), а, напротив, выделяет человеческий вид как совершенный, высший. В образности отражена и ценностная компонента авторского концепта.

Организованные по принципу выдвижения повторяющиеся образы формирует приядерную зону концептосферы.

Так, когнитивно-визуальный образ дерева (*tree*) — образ ментальных грамматических структур, в котором выражаются такие характеристики, как нелинейность и сетевой характер синтаксических конструкций. Вербальный компонент образа дополняется многократными графическими изображениями, т.е. создаваемый образ одновременно носит и когнитивный (метафора), и визуальный характер: "*The difference between the artificial combinatorial system we see in word-chain devices and the natural one we see in the human brain is summed up in a line from the Joyce Kilmer poem: "Only God can make a tree." A sentence is not a chain but*

a tree” (p. 97). Для усиления результата визуализации и, как следствие, объяснительной стратегии автора образ дерева в приведенном фрагменте противопоставлен образу цепи. Более того, здесь также наблюдается включение ценностной характеристики через стихотворную цитату: языковой инстинкт не является примитивизацией человека, а наоборот, это сверхсложный механизм, организация которого доступна лишь Богу. В этой идее, как представляется, выражена ценность природы вообще и человеческой в частности.

При помощи повторяющихся ЛЕ *jabber* и *babble* как импликаций чего-то непроизвольного и естественного формируется слуховой образ болтовни, с которым ассоциируется языковой инстинкт как живая речь. Более того, эти звукоподражательные лексемы приобретают положительные оценочные коннотации через описания языка, ассоциатами которого они выступают. Так, в “*a medium that could express abstract concepts, invisible entities, and complex trains of reasoning*” имплицировано авторское восхищение сложностью человеческого языка и легкостью его освоения человеком: 1) *That “jabbering” was language — an unfamiliar language, one of eight hundred different ones that would be discovered among the isolated highlanders right up through the 1960s* (p. 26).; 2) *As in every other case, the language spoken by Leahy’s hosts turned out to be no mere jabber but a medium that could express abstract concepts, invisible entities, and complex trains of reasoning* (p. 26); 3) *I will have to fill in an argument that leads from the jabbering of modern peoples to the putative genes for grammar* (p. 32); 4) *man has an instinctive tendency to speak, as we see in the babble of our young children* (p. 20).

Когнитивные образы, которые условно назовем биологическими, могут быть объединены в семантическое поле, сформированное группой аналогий. Так, паук, плетущий паутину, — повторяющийся образ, передающий смыслы простоты, скорости и природной красоты. Фонетические приемы (аллитерация, паронимия, рифма) придают этому образу выразительность и формируют слуховые и кинетическиеращения: “*spiders spin spider webs because they have spider brains, which give them the urge to spin and the competence to succeed. Although there are differences between webs and words, I will encourage you to see language in this way, for it helps to make sense of the phenomena we will explore*” (p. 18). Отметим, что, несмотря на то что паук вызывает не очень приятные ощущения, он наглядно изображает совершенство работы мозга как явления природы (*spider brain*). Поэтический язык, сопровождающий вербализацию образа, способствует нейтрализации отрицательных коннотаций *spider*.

Визуальные образы животных и их поведения привлечены для объяснения смысла не просто инстинкта, а инстинкта, относящегося к определенному биологическому виду. Например, перечисление разных видов и характерного для них инстинктивного поведения используется в комбинации с когнитивным образом *bleed through*, имплицитно биологическую, а не, например, социальную природу таких явлений: *“the animals were trained to insert poker chips in little juke boxes and vending machines for a food reward. Though the training schedules were the same for the various animals, their species-specific instincts bled through. The chickens spontaneously pecked at the chips, the pigs tossed and rooted them with their snouts, and the raccoons rubbed and washed them”* (p. 338). Уникальность вида характеризуется визуальным образом хобота слона, который функционирует и как когнитивный образ (аналогия) для иллюстрации возможности отклонений в теории эволюции Дарвина, к числу которых следует причислить и человеческий язык: *“But, in fact, if human language is unique in the modern animal kingdom, as it appears to be, the implications for a Darwinian account of its evolution would be as follows: none. A language instinct unique to modern humans poses no more of a paradox than a trunk unique to modern elephants”* (p. 342).

Когнитивный образ ментального «механизма» человека, основанный на аналогиях с продуктами высоких технологий, инженерии, компьютеризации, формируют иной образный ракурс в реализации концепта. В монографии затрагивается проблема локации и характеристики того органа (гена), который отвечает за работу языкового инстинкта. Образ высокотехнологичного контейнера дополняет понятийные характеристики концепта, выраженные ЛЕ *organ, system: a paradigm of engineering excellence — a technology; complicated machinery hidden behind the panels; one of nature’s engineering marvels; a mind of adapted computational modules; computational design of Universal Grammar*. Развернутые описания работы мозга, в который должен «встроиться» грамматический ген, включают в себя ряд метафор (*couched, clothed, wire, equipped, store, silent medium of the brain*), олицетворений (*suffer, carry on, be on the lookout*) и метафорический эпитет (*silent*): (1) *“Or are our thoughts couched in some silent medium of the brain — a language of thought, or “mentalese” — and merely clothed in words whenever we need to communicate them to a listener?”* (p. 56); (2) *“If language is an instinct, it should have an identifiable seat in the brain, and perhaps even a special set of genes that help wire it into place. Disrupt these genes or neurons, and language should suffer while the other parts of intelligence carry on”* (p. 45); (3) *“That brain is equipped with a universal grammar and is always on the lookout for*

examples in ambient speech of various kinds of rules" (p. 317). Очевидно, что развернутый «механический» образ нацелен не только на объяснение сложного явления, но и на убеждение читателя в правдоподобности представленной концепции.

Приведем примеры некоторых образов ближайшей периферии концептосферы.

Так, визуальный образ человека, кусающего собаку, а не наоборот, ассоциируется с информативной нагруженностью речи. Дополненный метафорой *language conveys news* образ используется для «изображения» предикативных отношений в структуре речи: "*Journalists say that when a dog bites a man that is not news, but when a man bites a dog that is news. This is the essence of the language instinct: language conveys news. The streams of words called "sentences" are not just memory prods, reminding you of man and man's best friend and letting you fill in the rest; they tell you who in fact did what to whom*" (p. 83).

Для демонстрации естественной способности человека улавливать речь используется когнитивный и визуальный образ информационного бутылочного горлышка, с которым сравнивается человеческое ухо: "*But to take advantage of the medium of sound, speech has to overcome the problem that the ear is a narrow informational bottleneck*" (p. 161).

Еще ряд подобных «физиологических» образов, иллюстрирующих фонетическую сторону живой речи, включают в себя когнитивный образ (*river of breath*), слуховые образы (*hisses and hums*), тактильный образ (*soft flesh of the mouth and throat*). Они выразительно противопоставляются образу «мертвого» механического звука кнопочного телефона (*The audible signals people can produce are not a series of crisp beeps like on a touch-tone phone. Speech is a river of breath, bent into hisses and hums by the soft flesh of the mouth and throat*) (p. 161).

Образы используются для иллюстрации универсальной грамматики, которая, по мнению автора, не позволяет языкам перерождаться и отдаляться друг от друга в процессе их развития. Автор использует когнитивные и одновременно кинетические образы: перепрыгивание через неровности в нашем сознании, выраженные метафорами *hop among the grooves* и *trigger a cascade of other changes* и сравнением эффекта изменения одного языка с падающим домино: "*That is why, although grammars change quickly through history, they do not degenerate, for reanalysis is an inexhaustible source of new complexity. Nor must they progressively differentiate, for grammars can hop among the grooves made available by the universal grammar in everyone's mind. Moreover, one change in a language can cause an imbalance that can trigger a cascade of other changes elsewhere, like*

falling dominoes” (р. 244). Приведенный фрагмент иллюстрирует не только типичную, на наш взгляд, образность научно-популярного текста, которая дополняет абстрактное научное описание конкретными, преимущественно визуальными, деталями, но и гармонично «встраивается» в научную логику изложения с типичными для нее средствами когезии.

Заключение

Целенаправленная стратегия автора донести научное знание до массового читателя отличает научно-популярный текст от научно-академического. Одной из характерных черт этой стратегии следует считать нейтрализацию абстрактности изложения и объяснения научных концепций при помощи включения конкретных иллюстраций и деталей. С когнитивной точки зрения такие иллюстрации и детали есть образы, которые всегда сопровождают мыслительный процесс.

Образность, которая характеризует научно-популярный текст, не представляется «вторжением» художественного дискурса в научный, поскольку научно-популярная образность, в отличие от художественной, стремится к стертости и однозначности. Следует отметить, что ни один анализируемый в рамках исследования образ не отличается оригинальностью, поскольку задача образности в научно-популярном тексте — стать противовесом абстрактности, а не добавить к нему амбивалентности, которая присуща образу художественному.

Образность в научно-популярном тексте представляется результатом развертывания концепта в процессе его вербализации, в которое включается не только понятийный слой концепта, но и не уступающий ему по объему ассоциативно-образный слой. Как следствие, насыщенность изложения образами делает научно-популярную монографию достаточно объемным изданием. То, что отличает научно-популярную монографию от иных научно-популярных жанров, — это значимость авторского начала, которое проявляется в творческом характере выбора средств вербализации смыслов, среди которых важнейшими являются образы.

Соотношение концептуальных компонентов (слоев) и выявление содержания образного компонента авторского концепта может быть исследовано на основе моделирования концептосферы научно-популярной монографии. Концептосфера представляется статичной фиксацией фрагмента картины мира автора в тексте и, подобно концепту, имеет слоисто-полевую структуру. Ассоциативно-образный слой концептосферы имеет свою иерархию, и его моделирование основано на принципах выдвижения: образы, включенные в сильные позиции

как ядерные элементы; повторяющиеся образы как приядерные элементы; единичные образы, соположенные с номинантом ядерного концепта как элементы ближайшей периферии; оставшиеся образы как элементы дальнейшей периферии.

В концептосфере монографии Стивена Пинкера ядерным концептом является ЯЗЫКОВОЙ ИНСТИНКТ, номинант которого представлен ключевым выражением *Language Instinct*, вынесенным в сильную позицию заглавия монографии. Понятийный слой концепта включает в себя смыслы, связанные с концепцией языка как природной способности человека.

Образный слой концепта представлен следующими образами и смыслами:

1. Ядерную зону составляют образы языка как особого вида искусства, естественной способности использования языка как «болтушки», которая доступна с раннего детского возраста, а также способности прогнозировать смыслы в речи еще до того, как они вербализуются, как «звуки тишины». Все эти образы подчеркивают природную сущность человека как биологического вида, акцент ставится на фонологической стороне естественного языка. Данные образы относятся к когнитивным (метафоры) и слуховым, что характеризует авторскую стратегию изложения как попытку вывести на первый план не внутренние механизмы языка, а его внешние проявления, которые конкретны и всем доступны на слух. В вербализации образов используются фонетические и семантические стилистические приемы: аллитерация, ритм, паронимия, оксюморон.

2. В приядерной зоне образного компонента выделяются две семантические области. Первая — «биологические» иллюстрации инстинктивного поведения: паук, плетущий паутину, как образ подсознательного сложного и результативного действия; хобот слона как образ специфичности природы определенного биологического вида, к которым относится и человек; инстинктивные поведения животных — образы с аналогичным смыслом. Все эти образы преимущественно визуальные и кинетические перцептивные образы, но могут рассматриваться и как когнитивные, поскольку служат аналогиями для объяснения абстрактного понятия.

Вторая семантическая область — образ высокотехнологичного механизма-контейнера грамматического гена, отвечающего за работу языкового инстинкта. Данный когнитивный образ (развернутая метафора с использованием элементов олицетворения) используется для иллюстрации и конкретизации работы языкового инстинкта как функции мозга человека. Обе семантические области гармонично связаны

друг с другом, хотя условно можно считать, что «биологическая» сфера дополняет компонент *Instinct* в номинации ядерного концепта, в то время как «механическая» — компонент *Language*, и такое диалектическое единство двух аспектов нацелено на то, чтобы стимулировать критический анализ, необходимый для понимания сложного явления языкового инстинкта со стороны неподготовленного читателя.

К приядерной зоне также относится когнитивно-визуальный образ дерева, используемый для иллюстрации работы синтаксических связей естественного языка. Данный образ, достаточно стертый для лингвиста, но более оригинальный для непрофессионального читателя, становится опорой для формирования понятийного компонента концепта. Деталь противопоставления дерева цепи также направлена на формирование представлений о дереве как структуре, а не как об объекте живой природы. С этой же целью в текст включаются схематические графические изображения разветвленности дерева.

3. Образы ближайшей периферии также не отличаются оригинальностью. Конкретика реки, выдыхаемого воздуха, падающего домино, бутылочного горлышка, кусающего собаку человека служит тому, что образы легко представить читателю, исходя из обыденного жизненного опыта. Большинство когнитивных образов одновременно перцептивные — визуальные, слуховые, кинетические. Эти образы не ограничиваются только одним аспектом реализации концепта, они разнообразны по смысловому наполнению: плавное звукопроизводство в процессе речи, основанная на единстве универсальной грамматики взаимосвязь языков, способность улавливать звуковую сторону речи, несмотря на несовершенство органов восприятия, способность к улавливанию темы и ремы в живой речи.

К описанию модели образной составляющей концептосферы добавим то, что образность не самодостаточна и не изолирована от других компонентов — понятийного и оценочного. В результате анализа образности в монографии Пинкера были выявлены смыслы, которые составляют ценностный аспект авторской картины мира. Так, для автора языковой инстинкт представляет собой нечто совершенное, от Бога, способность, не приравнивающую человека к животному, а, наоборот, поднимающую его над другими биологическим видами.

Библиографический список

Александрович Н.В. Концептосфера художественного произведения и средства ее объективации в переводе (на материале романа Ф.С. Фи-

цджеральда «Великий Гэтсби» и его переводов на русский язык) : монография. М.: Флинта, 2009. 184 с.

Бабенко Л.Г. Концепт и концептосфера в аспекте моделирования // Модели в современной науке: единство и многообразие : сб. науч. тр. Калининград, 2010. Электронный ресурс <https://elibrary.ru/item.asp?id=27307150>

Болотнова Н.С. Художественный текст в коммуникативном аспекте: комплексный анализ единиц лексического уровня : автореф. дис. ... док. филол. наук. СПб., 1992. 40 с.

Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое лит. обозрение, 1996. 351 с.

ГОСТ Р 7.0.60–2020. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Издания. Основные виды. Термины и определения. Введ. 2021–03–01. М.: Стандартинформ, 2020. 34 с.

Кадачиева Х.М., Алиева Д.С. Концептосфера как способ структурирования когнитивного пространства // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 6–1 (48). С. 64–66. Электронный ресурс <https://elibrary.ru/item.asp?id=23384118>.

Кожанов Д.А. Интердискурсивные взаимодействия в англоязычном тексте: когнитивный, семиотический и коммуникативный аспекты : дис. ... док. филол. наук. Барнаул, 2024. 389 с.

Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004. 390 с.

Костомаров В.Г. Наш язык в действии: Очерки современной русской стилистики. М.: Гардарики, 2005. 287 с.

Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия РАН. Серия: Литературы и языка. М., 1993. Т. 52. № 1. С. 3–9.

Макаренко Е.Д. Концепт как знак языка науки // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 3 (45). С. 143–145. Электронный ресурс <https://elibrary.ru/item.asp?id=22969545>

Огнева Е.А. Когнитивно-сопоставительное моделирование концептосферы художественного текста (на материале перевода русской прозы на французский и английский языки) : автореф. дис. ... док. филол. наук. Белгород, 2009. 42 с.

Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток–Запад, 2010. 314 с.

Саакян А.С. Language instinct. Grammar gene — does It exist? // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2009. № 2. Электронный ресурс <https://cyberleninka.ru/article/n/language-instinct-grammar-gene-does-it-exist>

Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под редакцией М.Н. Кожинной ; 5-е изд. М.: Флинта, 2021. Электронный ресурс <https://e.lanbook.com/book/277871>

Филиппова С.Г. Интертекстуальность как средство объективации картины мира автора : автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. 23 с.

Чернявская В.Е. Интерпретация научного текста. Изд. 4-е. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 128 с.

Щирова И.А. How to analyze fiction. СПб.: Борей Арт, 2006. 190 с.

Fodor Jerry A. The language of thought. New York: Crowell Collection, 1975. 232 p.

Jeffries L., McIntyre D. Stylistics. Cambridge University Press, 2010. 342 p.

Источник

Pinker Steven. The Language Instinct: How the Mind Create Language. New York: Harper-Collins Publishers Inc., 1994. 494 p.

References

Aleksandrovich N.V. Conceptosphere of a literary work and means of its objectification in translation (based on F.S. Fitzgerald's novel "The Great Gatsby" and its Russian translations), Moscow, 2009, 184 p. (In Russian).

Babenko L.G. The concept and the conceptosphere in the aspect of modeling. *Modeli v sovremennoy nauke: yedinstvo i mnogoobraziye* = Models in Contemporary Science: Unity and Diversity: coll of articles, Kaliningrad, 2010. Retrieved from: <https://elibrary.ru/item.asp?id=27307150> (In Russian).

Bolotnova N.S. The literary text in the communicative aspect: a complex analysis of lexical-level units. Abstract of Doct. Philol. Diss, St. Petersburg, 1992, 40 p. (In Russian).

Gasparov B.M. Language, Memory, Image. Linguistics of linguistic existence, Moscow, 1996, 351 p. (In Russian).

GOST R 7.0.60–2020. System of standards on information, librarianship and publishing. Publications. Main types. Terms and definitions. Introduced 2021–03–01, Moscow, 2020. 34 p. (In Russian).

Kadachiyeva K.M., Aliyeva D.S. The Sphere of Concepts as a Means of Structuring Cognitive Space. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki* = Philology. Theory & Practice, 2015, no. 6–1. Retrieved from <https://elibrary.ru/item.asp?id=23384118> (In Russian).

Kozhanov D.A. Interdiscursive interactions in an English-language text: cognitive, semiotic and communicative aspects. Thesis of Doct. Philol. Diss. Barnaul, 2024. (In Russian).

Karasik V.I. *Language Circle: Personality, Concepts, Discourse*, Moscow, 2004, 390 p. (In Russian).

Kostomarov V.G. *Our Language in Action: Essays on Contemporary Russian Stylistics*, Moscow, 2005, 287 p. (In Russian).

Likhachev D.S. The conceptosphere of the Russian Language. *Izvestiya RAN = The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language*, 1993, no. 1, vol. 52, pp. 3–9. (In Russian).

Makarenko Y.D. Concept as a Sign of a Language of Science. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki = Philology. Theory & Practice*, 2015, no. 3 (45). Retrieved from: <https://elibrary.ru/item.asp?id=22969545> (In Russian).

Ogneva YE.A. Cognitive-comparative modeling of the conceptosphere of a literary text (based on translations of Russian prose into French and English). Abstract of Doct. Philol. Diss. Belgorod, 2009. (In Russian).

Popova Z.D., Sternin I.A. *Cognitive Linguistics*, Moscow, 2010, 314 p. (In Russian).

Saakyan A.S. Language instinct. Grammar gene — does It exist? *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta = Bulletin of the Moscow City Pedagogical University*, 2009, no. 2. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/language-instinct-grammar-gene-does-it-exist> (In Russian).

Stylistic Encyclopedic Dictionary of the Russian Language. Moscow, 2021. Retrieved from: <https://e.lanbook.com/book/277871>. (In Russian).

Filippova S.G. Intertextuality as a means of objectifying the author's picture of the world. Abstract of Philol. Cand. Diss. St. Petersburg, 2008. 23 p. (In Russian).

Chernyavskaya V.E. *Interpretation of Scientific Text*, Moscow, 2007, 128 p. (In Russian).

Shchirova I.A. *How to analyze fiction*, St. Petersburg, 2006, 190 p.

Fodor Jerry A. *The language of thought*, New York, 1975, 232 p.

Jeffries Lesley, McIntyre Dan. *Stylistics*, Cambridge University Press, 2010, 342 p.

Source

Pinker Steven. *The Language Instinct: How the Mind Create Language*, New York, 1994, 494 p.

ЦИФРОВОЙ МАГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ WITCHТОК

А.Г. Фомин, Б.Л. Яницкий

Ключевые слова: WitchTok, TikTok, магический дискурс, медиалингвистика, мультимодальность, социалингвистика

Keywords: WitchTok, TikTok, magical discourse, media linguistics, multimodality, sociolinguistics

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-11](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-11)

Введение
В последние годы социальные медиа стали площадкой для возрождения интереса к магии, ярким примером чему служит феномен WitchTok — популярное сообщество в TikTok, объединяющее современных практиков магии и неоязычества [Miller, 2022, p. 1]. Миллиарды просмотров видео с хэштегом #WitchTok [Там же, p. 3] и характерные для сообщества инфоповоды, такие как слух о «порче на Луну» [Barnette, 2022, с. 97], свидетельствуют об активной интеграции древних оккультных практик в цифровые коммуникации. Актуальность лингвистического изучения WitchTok обусловлена его комплексной природой: это специфический цифровой дискурс, функционирующий через мультимодальные поликодовые тексты, и социалингвистический феномен с характерной вариативностью языка, влиянием англицизмов и конструированием идентичности. Анализ прагматики перформативных высказываний (заклинаний), речевых актов и когнитивных аспектов отражения картины мира в WitchTok вписывается в ключевые направления современной лингвистики. Таким образом, WitchTok, отражая медиатизацию религии [Renser & Tiidenberg, 2020, p. 1] и трансформацию магического дискурса в цифровую эпоху, представляет собой значимый объект для исследования взаимодействия языка и культуры в глобализированной среде.

Обзор литературы

Исследование магического дискурса в современных цифровых формах — относительно новая область лингвистики, опирающаяся на смежные дисциплины, но изученная фрагментарно. Существуют работы по классическому магическому дискурсу, его суггестивным функ-

циям и проявлениям в традиционных медиа. Параллельно развивается направление «цифровой религии», исследующее онлайн-практики, включая неоязычество. Однако специфические лингвистические особенности магического дискурса в формате коротких видео TikTok — его мультимодальность, прагматика и лексика (включая англицизмы) — требуют дальнейшего изучения, особенно в русскоязычном пространстве. Настоящий обзор систематизирует существующие подходы и обозначает исследовательские лакуны.

Лингвистическое понимание магического дискурса связывает его с речевой деятельностью, направленной на внушение и символическое воздействие. Е.С. Гончарова характеризует его как особый суггестивный тип коммуникации [Гончарова, 2012], что отражается в выборе языковых средств. З.Л. Новоженова, изучая магический дискурс в медиа, отмечает использование особых языковых техник [Новоженова, 2016, с. 95] и стратегий именованья в медиальных магических текстах (например, гороскопах), формирующих картину мира аудитории [Там же, с. 98]. Эти работы важны для понимания адаптации языка магии к различным коммуникативным условиям.

Изучение религиозных и оккультных практик в интернете касается области «цифровой религии». Х. Кэмпбелл рассматривает религиозную практику в новых медиа через призму медиатизации и переосмысления сакрального [Campbell, 2013, p. 3]. Неоязыческие сообщества одними из первых освоили онлайн-коммуникацию, создавая чаты и форумы еще в 1990-е гг. [Grieve, 1995] и формируя специфический онлайн-сленг.

С развитием социальных медиа в 2010-е гг. концепция «медиатизации неоязычества» [Renser & Tiidenberg, 2020, с. 2] описывает трансформацию магики-религиозных коммуникаций. Исследование Б. Ренсер и К. Тийденберг сообществ ведьм в Facebook показало, как соцсеть облегчает организацию групп, стирает границы между оккультными традициями (что отражается в эклектичности терминологии) и используется для легитимации статуса и лидерства через риторические стратегии [Renser & Tiidenberg, 2020, p. 4–6]. Схожие процессы наблюдаются и на других платформах [Fine, 2019, p. 3; Magliocco, 2020, p. 44; Warren, 2020, p. 289].

Феномен WitchTok, ставшего популярным в 2020–2021 гг., пока слабо затронут в академических работах. К. Миллер анализирует его в контексте материальной религиозности и потребления [Miller, 2022, p. 4], отмечая популяризацию скрытого оккультного знания через доступные языковые средства. В отечественной науке К. Денисова связывает цифровые платформы типа WitchTok с переосмыслением духовно-

сти через призму гендерной эмансипации, где язык и символы выступают инструментами идентичности и политической борьбы [Денисова, 2022, с. 99].

Результаты исследования и обсуждение

Дискурсивные и семиотические особенности

Рассматривая WitchTok как тип дискурса, мы фокусируемся на языковых и семиотических средствах, с помощью которых организуется коммуникация, конструируются значения и поддерживается социальное взаимодействие внутри сообщества. С лингвистической точки зрения WitchTok представляет собой специфическую реализацию цифрового институционального дискурса (со своими нормами, ролями, целями) в формате мультимодальной коммуникации [Izotova, 2021, p. 202].

Основной единицей коммуникации выступает короткий видеоролик — поликодовый текст, где вербальные компоненты неразрывно связаны с невербальными [Kress, 2010, p. 28]. Коммуникация носит квазидialogический характер: видео автора инициирует коммуникативный акт, а реакция аудитории (комментарии, лайки, видеответы «duets», «stitches») формирует последующие реплики в асинхронном диалоге. Эта структура поддерживается лингвистическими маркерами интерактивности (прямые обращения к аудитории: использование вопросительных конструкций, *что вы думаете?*, *делитесь опытом в комментариях*) и механизмами платформы, которые визуализируют социальные связи.

Тематическое ядро дискурса (практическая магия, эзотерические знания, идентичность ведьмы) вербализуется через ключевые слова и термины, циркулирующие в сообществе. Важнейшую дискурсивно-маркирующую функцию выполняют хэштеги (#WitchTok, #Tarot, #CrystalTok, #BabyWitch, #ruwitchtok и др.). С точки зрения лингвистики текста и дискурс-анализа хэштеги являются средствами тематической навигации, когезии (связывая разрозненные видео в единое смысловое пространство) и индексации (указывая на принадлежность контента к определенному субдискурсу и сообществу). Сочетание нескольких тегов в одном описании вербально отражает эклектичность и интердискурсивность WitchTok, где лексика и концепты из разных магических и духовных традиций свободно смешиваются, что также находит подтверждение в вербальной составляющей сообщений.

Дискурс WitchTok характеризуется наличием определенных социальных ролей (эксперты, новички, критики), которые часто маркируются лингвистически. Самопрезентация осуществляется через прямые

декларативные высказывания (*я ведьма с 10-летним стажем, практику Таро 5 лет*) или использование специфической терминологии, демонстрирующей уровень компетенции. Статус новичка вербализуется через лексику неуверенности, прямые вопросительные речевые акты, адресованные «опытным» участникам, и использование сленгового термина «baby witch» [Barnette, 2022, p. 98]. Динамика общения с внешними критиками порождает защитные речевые стратегии и дискурсивные маркеры границ (*негатив не приветствуется, только для практикующих*). Язык здесь выступает инструментом не только передачи информации, но и конструирования и поддержания социальной иерархии и групповой идентичности. В целом преобладание поддерживающих и кооперативных речевых актов свидетельствует о функционировании WitchTok как «сообщества практики», где язык используется для социализации, передачи знаний и укрепления внутригрупповых связей, что также проявляется в языке через обилие экспрессивной лексики и форм взаимной поддержки (комментарии вида *ты супер!, держись!, ответы на вопросы новичков*).

Дискурс WitchTok является глубоко мультимодальным: значение создается и интерпретируется через сложный семиозис, включающий взаимодействие знаков различной природы — вербальных, визуальных и аудиальных. Анализ семиотических кодов WitchTok требует рассмотрения не только отдельных знаков, но и процесса их совместного функционирования в рамках короткого видео как единого семиотического текста.

Визуальный ряд играет доминирующую роль. Предметы (кристаллы, свечи, карты Таро, травы, алтарные инструменты) функционируют как символические и иконические знаки, отсылая к устоявшимся в культуре (и внутри сообщества) значениям. Повторяемость этих элементов в тысячах видео формирует узнаваемый визуальный код WitchTok, который участники легко декодируют. Процесс демонстрации ритуала (например, создание «spell jar») представляет собой визуальный нарратив, где последовательность действий и компоновка кадра (эстетика «witchcore») сами по себе несут семиотическую нагрузку, передавая идею порядка, намерения, трансформации. Это не просто показ, а символическое действие, запечатленное визуально. Семиотически происходит конвенционализация визуальных образов: они становятся общепринятыми знаками принадлежности к дискурсу.

Текст в WitchTok существует в нескольких формах: устная речь (закадровая или в кадре), наложенные надписи, описания к видео, комментарии. Накладываемый текст часто выполняет поясняющую или

акцентирующую функцию по отношению к визуальному ряду. Выбор шрифта, цвета, анимации также является семиотическим решением, добавляя коннотативные значения (готический шрифт для «магических» слов, яркие цвета для привлечения внимания). Эмодзи функционируют как идеографические знаки, быстро маркируя тему и создавая нужную атмосферу. Их последовательности могут образовывать своеобразные визуально-семантические цепочки, заменяющие или дополняющие словесное выражение. Использование эмодзи в никнеймах и описаниях профилей становится визуальным маркером идентичности, частью цифрового автопортрета ведьмы. Эта практика соответствует отмеченным Новоженовой стратегиям символического маркирования [Новоженова, 2016, с. 94].

Звук (музыка, речь, эффекты) является неотъемлемой частью семиозиса WitchTok. «Мистическая» фоновая музыка (эмбиент, фолк, песнопения) создает аффективный фон, влияет на интерпретацию визуального ряда и погружает зрителя в атмосферу магии. Синхронизация действий с ритмом музыки усиливает ощущение ритуальности и значимости происходящего. Вербальные заклинания или нарративы, произносимые автором, придают видео перформативный или информативный характер. Важно отметить интермодальные отношения: звук, изображение и текст взаимодополняют и взаимоопределяют друг друга. Например, тревожная музыка в сочетании с изображением перевернутой карты Таро и предупреждающей текстовой подписью создает единое полимодальное сообщение об опасности. Участники сообщества обучаются интерпретировать эти сложные мультимодальные гештальты, где смысл рождается на стыке различных семиотических систем.

Речевые акты и социолингвистические аспекты

Магический дискурс изначально предполагает особое отношение к слову как к действию. В классической речи заклинания нет четкой границы между языком и действительностью: произнесение слов само по себе рассматривается как акт, изменяющий реальность (символическую или физическую). Дж. Л. Остин (1962) назвал такие высказывания перформативами, подчеркивая, что «произнести высказывание — значит совершить действие» [Остин, 1999]. Магические формулы — яркий пример перформативов, где произнесение заклинания равносильно его исполнению. Как отмечается, идея о магической силе слова могла быть одной из причин появления в языке многочисленных перформативных конструкций [Тюпа, 2013, с. 307]. В современном WitchTok прагматический аспект проявляется двойко: с одной стороны, участни-

ки продолжают верить в действенность магического слова (например, проговоренное намерение в ритуале), с другой — сам формат TikTok меняет функции речевых актов, часто придавая им новые цели (коммуникативные, социальные, творческие).

Ведьмы WitchTok при создании контента преследуют несколько типовых коммуникативных целей: информирование / обучение (передача знаний, инструкций); социальная консолидация (привлечение единомышленников, поддержка); самопрезентация (утверждение идентичности, демонстрация компетентности); развлечение / креатив (юмористический, эстетический контент); убеждение / защита (отстаивание ценности магии, ответ скептикам). Каждой интенции соответствуют определенные речевые жанры и акты. Так, для обучения используются директивы (*возьмите зеленую свечу...*) и объяснения; для консолидации — экспрессивы и комиссивы (выражение поддержки). Самопрезентация реализуется через нарративы (рассказы о личном пути) и декларации статуса (*Я — ведьма кельтской традиции*). Развлекательные видео часто используют иронию и пародию, понятные внутри сообщества.

Особый вектор прагматики WitchTok — сохранение ритуальной функции языка даже в новом формате. Многие видео фактически являются публичной демонстрацией ритуала: ведьма выполняет действия и проговаривает формулы. В таких случаях граница между аудиторией и магическим адресатом размыта. С одной стороны, автор обращается к зрителям, поясняет что-то, с другой — в процессе может произносить слова, адресованные потусторонним силам или даже самой вселенной. Эти речевые акты нацелены не на людей, а на результат. Получается, что в одном дискурсивном событии сосуществуют два уровня прагматики: коммуникативный и магический. Интересно то, как аудитория WitchTok обычно принимает такую многослойность: зрители в комментариях пишут, что выполняли ритуал одновременно с автором видео, проговаривая те же слова, т.е. включаясь в *совместный перформативный акт*. Это расширяет границы речевого акта — в цифровом пространстве перформатив может быть коллективным и медиатизированным.

В сообществе существует свой жаргон — термины, понятные посвященным. Помимо упомянутого *baby witch* (новичок), можно отметить: *shadow work* (имеется в виду работа с юнгианской «Тенью»), *closed practice* («закрытая практика» — культурно специфический обряд, запрещенный для чужаков), *grimoire / BoS* («гримуар / Книга Теней» — личный дневник ведьмы) и др. Часто встречаются аббревиатуры и эмодзи-замены (хрустальный шар вместо слова «магия» и т.п.).

Наличие такого жаргона указывает на высокую внутреннюю когезию группы: сленг служит паролем «свой-чужой» и укрепляет чувство общности.

Социокультурные ценности WitchTok значительно влияют на дискурс. Современное ведьмовство тесно сплетено с идеями толерантности, экологизма, уважения к культурному разнообразию. Это отражается в языковых нормах: осуждается использование оскорбительной лексики, цензурируется проявление расизма, сексизма. Это показывает, как дискурс-сообщество самостоятельно регулирует свою лексику и темы в соответствии с идеологией: нежелательные практики получают стигматизирующие ярлыки (*cultural appropriation* — культурная апроприация), а желательные — поощряются и часто сопровождаются хэштегами солидарности (#POCWitch, #WitchesForBLM и т.п.).

Поскольку WitchTok — глобальное явление, английский язык выступает лингва-франка сообщества. Даже русскоязычные участники часто употребляют ключевые термины по-английски, чтобы быть понятными широкой аудитории. Однако внутри англоязычного WitchTok тоже есть разнообразие: звучат различные диалекты и акценты, что обогащает дискурс вариантной лексикой. Например, практикующие друиды из Британии могут использовать специфические кельтские термины, а американские ведьмы — слова из викканского жаргона 1960-х. Тем не менее благодаря формату короткого видео с текстовыми подписями взаимопонимание сохраняется: визуальный канал компенсирует языковые барьеры. Интересно, что благодаря субтитрам некоторые непересекающиеся термины могут получать пояснения или переводы прямо в контенте.

В российском сегменте TikTok также сформировалось активное сообщество ведьм, которое впитало глобальные тренды, но адаптировало их под локальные условия. Одна из примечательных черт — смешение языков. Русские авторы часто используют английские хэштеги наряду с русскими: например, в описании видео можно встретить комбинацию “#witchtok #ruwitchtok #витчток”. Здесь #witchtok — общий тег, #ruwitchtok — пометка «русский WitchTok», а #витчток — транслитерация термина кириллицей. Подобное дублирование облегчает поиск и позволяет охватить обе аудитории (и международную, и локальную). Некоторые авторы стараются давать русские эквиваленты английским терминам, но зачастую английский вариант выглядит предпочтительнее из-за статусности или удобства. Такая ситуация типична для интернета: глобальный дискурс привносит лексику, которая либо заимствуется напрямую, либо калькируется. Можно говорить о своеобраз-

ном билингвизме русского WitchTok. С одной стороны, базовый язык общения — русский, с другой, доля ключевых слов — английские. При этом грамматически они осваиваются: например, хэштег #витчток уже получил русское окончание и используется как существительное мужского рода (*в витчтоке сейчас популярно...*).

Заключение

Рассмотрев феномен WitchTok с различных лингвистических позиций, мы можем сделать ряд выводов. Во-первых, WitchTok выступает примером формирования нового дискурсивного пространства, где традиционный магический дискурс интегрирован в структуру социального медиа. Это пространство характеризуется высокой интерактивностью и мультимодальностью: ведьмы обмениваются знаниями и опытом через короткие видео, объединяя вербальное, визуальное и аудиальное воздействие. Во-вторых, языковой облик WitchTok сочетает архаические элементы (заклинательные формулы, мифологемы) с молодежным интернет-жаргоном и англицизмами. Дискурс сообщества эволюционирует под влиянием внутренних (поколение, ценности группы) и внешних (глобальный английский контент, алгоритмы TikTok) факторов, оставаясь при этом узнаваемым и целостным. В-третьих, WitchTok выполняет важную социальную функцию переосмысления магии в современном мире. На языковом уровне это выражается через прагматические стратегии нормализации оккультного опыта: ведьмы активно используют объяснительную и юмористическую риторику, чтобы представить свои практики как естественную часть жизни, заслуживающую уважения. Дискурс WitchTok, по сути, участвует в процессе *ре-энчанмента* (*re-enchantment*) — возврата к ощущению чудесного в секулярном обществе [Miller, 2022, p. 4]. При этом он отзывается и на вызовы времени: осмысливает вопросы культурной этики, инклюзивности, гендерной идентичности, используя для этого соответствующие языковые средства.

Для лингвистики данный феномен ценен тем, что демонстрирует гибкость и приспособляемость языка к новым форматам и потребностям. Анализ WitchTok подтверждает, что дискурс магии не исчез в эпоху науки и интернета, а трансформировался и обрел новую жизнь на цифровых платформах. Язык по-прежнему выполняет магическую функцию — от суггестивного воздействия образов до перформативного заклинания — но теперь это происходит в обрамлении лайков, хэштегов и алгоритмов. Такая трансдисциплинарная матрица открывает широкое поле для исследований.

В дальнейшем представляется плодотворным более детально изучить отдельные аспекты WitchTok. Например, провести дискурсивный анализ конфликтов (споры ведьм со скептиками, дебаты о «правильном» ведьмовстве) с опорой на методы критического дискурсивного анализа. Интересен гендерный аспект: как язык WitchTok отражает феминистские идеи и меняющиеся гендерные роли (ведьма традиционно женского рода, но сообщество становится более гендерно разнообразным). Также перспективно исследовать перевод и локализацию WitchTok: какие стратегии используют ведьмы при переводе материалов (видео с субтитрами, двуязычные объяснения) и как формируется локальный вариант дискурса (например, уникальные черты русского WitchTok по сравнению с англоязычным).

В заключение стоит отметить, что цифровой магический дискурс WitchTok демонстрирует удивительное сочетание преемственности и новаторства. Сохраняя древние интенции — желание влиять на мир словом и ритуалом, — он облакает их в современные лингвистические формы. Изучение WitchTok позволяет лучше понять, как язык служит мостом между прошлым и будущим, между иррациональным и технологическим, объединяя людей в сообщество на основе общей веры в силу слов и знаков.

Библиографический список

Гончарова Е.С. Магический дискурс как суггестивный тип коммуникации // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2012. № 2 (16). С. 167–170.

Денисова К. Духовное есть политическое: зачем феминизму сверхреальная и мультитемпоральная утопия // ЛОГОС. 2022. Т. 32. № 1. С. 87–102.

Новоженова З.Л. Жанры эзотерического дискурса в массмедийном пространстве // Медиалингвистика. 2016. № 4 (14). С. 90–100.

Остин Дж.Л. Как действовать при помощи слов / пер. с англ. В.П. Руднева. М.: Идея-Пресс, 1999. 135 с.

Тюпа В.И. Перформативные основания лирики: XLII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 11–16 марта 2013 г.: Избранные труды / отв. ред. С.И. Богданов, Ю.В. Меньшикова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2014. С. 306–312.

Barnette J. Hocus-Pocus: WitchTok Education for Baby Witches // TikTok Cultures in the United States. Ed. by T. Boffone. Routledge, 2022. Pp. 97–107.

Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds. Ed. by H. Campbell. New York: Routledge, 2013. 272 p.

Fine J.C. #MagicResistance: Anti-Trump Witchcraft as Register Circulation // *Journal of Linguistic Anthropology*. 2019. Vol. 30. No 1. Pp. 68–85.

Grieve G.P. Imagining a Virtual Religious Community: Neo-Pagans and the Internet // *Chicago Anthropology Exchange*. 1995. Vol. 11. Pp. 98–132.

Izotova N., Polishchuk M., Taranik-Tkachuk K. Discourse analysis and digital technologies: (TikTok, hashtags, Instagram, YouTube): universal and specific aspects in international practice // *Amazonia Investiga*. 2021. Vol. 10. No 44. Pp. 198–206.

Kress G. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London: Routledge, 2010. 212 p.

Magliocco S. Witchcraft as Political Resistance: Magical Responses to the 2016 Presidential Election in the United States // *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*. 2020. Vol. 23. No 4. Pp. 43–68.

Miller C. How Modern Witches Enchant TikTok: Intersections of Digital, Consumer, and Material Culture(s) on #WitchTok // *Religions*. 2022. Vol. 13. No 2. Art. 118.

Renser B., Tiidenberg K. Witches on Facebook: Mediatization of Neo-Paganism // *Social Media + Society*. 2020. Vol. 6. No 3. Pp. 1–11.

Warren Á. Altars for the Morrigan: The Legitimizing Agency of a Goddess in the Networked Flow of Authority of a YouTube Sub-Culture // *Journal of Contemporary Religion*. 2020. Vol. 35. No 2. Pp. 287–305.

References

Austin J.L. *How to Do Things with Words*, Moscow, 1999, 135 p. (In Russian).

Barnette J. *Hocus-Pocus: WitchTok Education for Baby Witches*. TikTok Cultures in the United States, Routledge, 2022, pp. 97–107.

Campbell H. (Ed.). *Digital Religion: Understanding Religious Practice in New Media Worlds*, New York, Routledge, 2013, 272 p.

Denisova K. The spiritual is political: Why feminism needs a superreal and multitemporal utopia. *LOGOS*, 2022, vol. 32, no. 1, pp. 87–102. (In Russian).

Fine J.C. #MagicResistance: Anti-Trump Witchcraft as Register Circulation. *Journal of Linguistic Anthropology*, 2019, vol. 30, no. 1, pp. 68–85.

Goncharova E.S. Magical discourse as a suggestive type of communication. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta* = Science Journal of Volgograd State University. Linguistics, 2012, no. 2 (16), pp. 167–170. (In Russian).

Grieve G.P. Imagining a Virtual Religious Community: Neo-Pagans and the Internet. *Chicago Anthropology Exchange*, 1995, vol. 11, pp. 98–132.

Izotova N., Polishchuk M., Taranik-Tkachuk K. Discourse analysis and digital technologies: (TikTok, hashtags, Instagram, YouTube): universal and specific aspects in international practice. *Amazonia Investiga*, 2021, vol. 10, no. 44, pp. 198–206.

Kress G. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London, Routledge, 2010.

Magliocco S. Witchcraft as Political Resistance: Magical Responses to the 2016 Presidential Election in the United States. *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, 2020, vol. 23, no. 4, pp. 43–68.

Miller C. How Modern Witches Enchant TikTok: *Intersections of Digital, Consumer, and Material Culture(s) on #WitchTok*. *Religions*, 2022, vol. 13, no. 2, art. 118.

Novozhenova Z.L. Genres of esoteric discourse in the mass media space. *Medialingvistika = Media Linguistics*, 2016, no. 4 (14), pp. 90–100. (In Russian).

Renser B., Tiidenberg K. Witches on Facebook: *Mediatization of Neo-Paganism*. *Social Media + Society*, 2020, vol. 6, no. 3, pp. 1–11.

Тыупа В.И. Performative foundations of lyrics. *XLII Mezhdunarodnaya filologicheskaya konferentsiya. Izbrannyye Trudy = XLII International Philological Conference, Selected Works*, St. Petersburg, 2014, pp. 306–312. (In Russian).

Warren Á. Altars for the Morrigan: The Legitimizing Agency of a Goddess in the Networked Flow of Authority of a YouTube Sub-Culture. *Journal of Contemporary Religion*, 2020, vol. 35, no. 2, pp. 287–305.

РЕЦЕПЦИЯ ИНТЕНЦИИ В КОММЕНТАРИЯХ К НОВОСТНЫМ ПОЛИКОДОВЫМ ТЕКСТАМ

Ш.Р. Габитов

Ключевые слова: поликодовость, семиозис, рецепция, интенция, интернет-коммуникация

Keywords: polycodality, semiosis, reception, intention, internet communication

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-12](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-12)

Введение
Современная коммуникация в пространстве интернета может быть представлена как обмен информацией с помощью различных семиотических средств, что в равной степени подразумевает использование языковых и неязыковых ресурсов. В этой связи необходимо подчеркнуть особую важность поликодового семиозиса в виртуальной коммуникации, ключевые особенности которого были выявлены в предыдущих работах по теме [Фомин, Габитов, 2023; 2024; 2025a; 2025б, 2025в]. Данная статья посвящена более подробному рассмотрению взаимодействия автора поликодовых текстов с их реципиентами (читателями, комментаторами), а также восприятию поликодовых текстов в сравнении с монокодовыми. Цель исследования — выявить закономерности когнитивной обработки и интерпретации интенции автора пользователями в комментариях к новостным поликодовым и монокодовым медиатекстам.

Под когнитивной обработкой подразумеваем термин, введенный В.З. Демьянковым: «совокупность ментальных операций, направленных на восприятие, категоризацию, интерпретацию и хранение информации» (цит. по [Кубрякова и др., 1996, с. 63–64]). Отметим, что в данной работе когнитивная обработка рассматривается как реакция пользователя на новостные посты, т.е. представляет собой пользовательские комментарии на цифровых площадках.

Код понимается как конвенциональная система правил, определяющая, как знаки соотносятся со значениями (например, языковой код, иконографический код); динамический механизм, зависящий от контекста (один и тот же знак в разных кодах получает новые смыслы: красный цвет может означать «стоп», «любовь» или «ошибку»). Из этого следует, что кодирование представляет собой процесс преобразова-

ния информации в форму, соответствующую определенному коду, а декодирование — обратный процесс восстановления исходного значения из закодированной информации. Коды упрощают передачу и понимание информации, делая ее более структурированной и систематизированной. В свою очередь, каждая поликодовая единица, состоящая из языкового и неязыкового компонентов, формирует уникальное модально-семантическое пространство [Фомин, Габитов, 2025a]. Семиозис понимается как процесс, где «нечто функционирует в качестве знака» [Семиотика, 1983, с. 39], при этом сегодня, в условиях тотальной цифровизации практически всех сфер нашей жизни, необходимо отметить эволюцию семиозиса в условиях виртуальной коммуникацией посредством популярных мессенджеров, где используются вербальные и невербальные коды. Поликодовый семиозис, таким образом, представляет собой сложный механизм взаимодействия языковых (вербальных) и неязыковых (невербальных) кодов, направленный на реализацию интенции автора [Фомин, Габитов, 2025a].

Методы и материалы исследования

Материал исследования включает комментарии к новостным поликодовым и монокодовым постам на интернет-платформах Telegram и X (бывший Twitter¹) на русском и английском языках соответственно. Всего корпус состоит из 228 комментариев к поликодовым (сочетающим вербальный и невербальный коды) и 243 комментариев к монокодовым (состоящим исключительно из вербального кода) постам. В данном исследовании используются методы дискурсивного и прагматического анализа, элементы когнитивно-лингвистического подхода, ручная категоризация комментариев, а также графосемантический анализ с применением специализированной информационно-аналитической системы «Семограф».

Перед анализом результатов исследования необходимо изложить особенности коммуникации автора и пользователей-комментаторов на интернет-платформах Telegram и X. Telegram-пост обладает рядом дифференцирующих признаков, позволяющих говорить о нем как об относительно устойчивом, но гибком и подвижном жанровом образовании. Во-первых, он характеризуется информативной направленностью, при этом возможна как передача фактической информации, так и выражение оценки, мнения, призыва. Во-вторых, Telegram предоставляет технические средства, способствующие созданию мульт-

¹ Социальная сеть X (бывший Twitter) заблокирована на территории РФ с начала марта 2022 г. Роскомнадзором по решению Генпрокуратуры.

тиmodalных сообщений: встроенные фото и видео, реакции, цитаты, гиперссылки, опросы, шрифтовые акценты (жирный, курсив, зачеркнутый текст), которые позволяют авторам строить поликодовые тексты, т.е. «сложные семиотические единства, где вербальные и невербальные компоненты (аудио- и видеозаписи, эмодзи, GIF, изображения и текстовое оформление) находятся в отношениях «взаимной комплементарности, что позволяет авторам более эффективно реализовывать свои коммуникативные интенции» [Фомин, Габитов, 2025]. Визуальные компоненты в структуре поста могут выполнять функцию иллюстрации, репрезентации эмоций (эмодзи, гифки), создания иронического контекста (мемы), а также задавать модальность интерпретации текста — серьезную, саркастическую, пародийную. Пост в Telegram в качестве поликодового медиатекста является прагматически нагруженным, гибридным жанром цифрового медиадискурса. В нем сочетаются информативная (собственно новостная) и коннотативная (оценочная) составляющие, нередко авторы в Telegram используют и интернет-мемы, что оказывает «заметное влияние не только на процесс непосредственно коммуникации в интернет-пространстве между пользователями, но и на культуру современного общества» [Там же, 2023]. Таким образом, благодаря своим особенностям Telegram-пост, несмотря на заметную конкуренцию в сфере схожих приложений коммуникации, остается эффективным средством лаконичного, визуально насыщенного и интенционально выраженного общения.

Свои отличия и особенности имеет контент платформы X, известной ранее как Twitter. Она представляет собой популярную интернет-площадку для размещения практически любого вида контента в Сети интернет, включая новостной. Данная платформа заметно отличается от Telegram, где преобладают закрытые авторские каналы, возможностью открытого распространения информации и взаимодействия с пользователями, где любые участники могут публично комментировать, пересылать сообщения, а также вступать в диалог друг с другом, что стимулирует большое количество реакций. Структура «твитов» (постов) включает: оригинальный пост, пересланные и/или цитируемые сообщения, секции с ответами, реакциями и ветки дискуссий. В новостном сегменте X (запрещена на территории Российской Федерации) используется как оперативный инструмент медиаиндустрии: сообщения СМИ, государственных структур, политиков, активистов и журналистов структурируются как короткие заголовки, снабженные ссылками, мультимедиа и хэштегами для быстрой дистрибуции и тематической маркировки [Tufekci, 2013]. Особенностью X является также

опция экспорта постов и сообщений на другие платформы, благодаря чему твит преобразуется в циркулирующий медиазнак, который теряет свой изначальный контекст, но приобретает новые смыслы через визуальное и жанровое окружение (например, при вставке твита в мемный пост или историю в другой соцсети) [Zappavigna, 2012].

Одновременно с этим в современных условиях цифровой медиакommunikации пользовательские комментарии как выражаемая реакция аудитории становятся значимым элементом поликодового дискурса, фактически выступают в качестве интерактивного продолжения медиатекста, позволяя пользователю дать оценку новости и ее интерпретацию, трансформировать оригинальную новость и вовлекать новых участников в дискуссию. Среди отечественных исследователей комментарии рассматриваются как единое поликодовое и диалогическое целое с изначальным сообщением [Колокольцева, 2024], с центростремительной и центробежной тенденциями, где первая подразумевает субъективный фактор исходного сообщения [Голев, 2022; Чернышова, Чернышов, 2020], а вторая отражает «различие общественных и индивидуальных интересов и типов личностей, участвующих в обсуждении» [Голев, 2023]. Интернет-комментарий понимается как гибридный жанр интернет-коммуникации, обладающий характеристиками традиционного жанра комментирования и других интернет-жанров [Ким, Рольгайзер, 2024], где пользователи не только активно применяют «инструменты вербальной агрессии» [Мельник, Митякина, 2024] вследствие речевых конфликтов, вызванных определенной конфликтной речевой ситуацией [Чернышова, 2016]. Исследователями в этой связи предлагается модель коммуникативно-речевого взаимодействия интернет-коммуникации, которая включает оригинальный текст-стимул, автора и его взгляд на описываемые события и ориентацию на читательскую аудиторию, с одной стороны, и комментаторов, их коммуникативную деятельность и интерпретацию события — с другой [Чернышова, Чернышов, 2020].

Данные наблюдения находят свое подтверждение и в работах зарубежных исследователей, которые отмечают, что комментарии в условиях цифровой коммуникации выступают в качестве форм публичного спонтанного и мультимодального речевого взаимодействия [Crystal, 2006; Tagg, 2015]. Комментарии являются мультимодальными по своей сути, поскольку сочетают языковые (текст) и неязыковые элементы, такие как GIF, стикеры, элементы интерфейса (кнопки с выбором эмодзи, «отправить» и другие), изображения, аудио- и видеозаписи, голосовые сообщения. Подобные компоненты во многом определяют прагматику всего сообщения, выражая сарказм, оценочное суждение, эмпатию

или отчужденность, что подтверждают исследования, рассматривающие эмодзи и эмодзи как модальные маркеры, усиливающие иллюкутивную и эмоциональную окраску высказывания [Crystal, 2006; Dresner, Herring, 2010; Yus, 2018].

Комментарии как реакции пользователей закономерно классифицируются исследователями по критерию прагматических, семиотических, семантических особенностей. При этом среди них в недостающей мере задействован интерпретативный аспект, в частности, когнитивная обработка интенции автора в контекстах поликодовых сообщений, где зачастую имеет место расщепление смыслов. По этой причине в данном исследовании пользовательские комментарии рассматриваются как когнитивная обработка авторской интенции. Помимо этого, необходимо учитывать специфику обсуждаемых интернет-платформ, например, ограниченный объем постов и комментариев в сети X (запрещена на территории Российской Федерации) может стимулировать краткие и эмоционально насыщенные реакции, в то время как более свободная форма сообщений в Telegram порождает развернутые комментарии, позволяя пользователям более активно комбинировать коды и стратегии когнитивной обработки.

Когнитивная обработка подразумевает несколько вероятных сценариев интерпретации авторского сообщения. В первом случае при корректной интерпретации авторская интенция понятна для пользователя, что демонстрируется в комментариях, подтверждающих позицию автора и способствующих когнитивной конвергенции [Clark, Marshall, 1981]. Подобная реакция выражает согласованность новых данных с уже существующими когнитивными схемами, следовательно, пользователем предпринимается минимальное когнитивное усилие.

Во втором случае у пользователя могут возникнуть сомнения, сообщение будет им переосмыслено, когнитивная обработка требует более ресурсоемкого анализа, сопровождаемого критикой или уточнением исходной интенции. Согласно теории когнитивного диссонанса [Festinger, 1957] и исследованию режимов обработки информации [Kahneman, 2011], такие комментарии появляются, когда ожидания пользователя от сообщения отличаются от того, каким он это сообщение в итоге воспринимает, что вызывает необходимость рефлексии, осмысления и возможной коррекции смысла искомого сообщения.

Третий сценарий подразумевает реакции невербального согласия, когда происходит автоматическая, быстротекущая обработка информации. В таких случаях пользователь применяет минимальные знаки эмоционального или оценочного характера, например стикеры или эмодзи, выражающие поддержку без использования языковых средств. Та-

кие реакции иллюстрируют роль невербальных средств в сокращении когнитивных затрат и усилении иллюкутивной функции комментариев [Crystal, 2006; Dresner, Herring, 2010].

Четвертый сценарий свойственен для поликодовых комментариев, где интерпретации языковых и неязыковых кодов конфликтуют между собой, что порождает двусмысленность или иронию над авторской интенцией. В этой связи применяют различные подходы: эхаическую теорию [Sperber, Wilson, 1986], где при помощи иронии говорящий дистанцируется через повторение чужой речи; претенсивную теорию [Clark, Gerrig, 1984], где ирония описывается как «фальшивое» воспроизведение чужой позиции с имплицитным несогласием говорящего; а также когнитивно-лингвистические и психолингвистические подходы [Attardo, 2000; Gibbs, 2000, 2007], где подразумеваются множественные уровни интерпретации для понимания иронии. В совокупности данные механизмы выражают, как поликодовость формирует многослойный смысл.

В свою очередь, пятый сценарий подразумевает нарушения или неполноту когнитивной обработки, вследствие чего пользователь не воспринимает или предпочитает игнорировать авторскую интенцию. Это выражается в нейтральных или не связанных с оригинальным сообщением ответах, которые отражают фрагментарность или поверхностность перцептивных и интерпретативных процессов [Clark, 1996]. Такие комментарии свидетельствуют о низкой когнитивной вовлеченности и отсутствии адекватной интеграции сообщения.

В настоящем исследовании для систематизации этих многообразных реакций нами предлагается типология, которая учитывает как конфигурацию кодов, так и характер коммуникативного отклика. В ней в качестве главных критериев выступают кодовая конфигурация (вербальная, невербальная или поликодовая) и коммуникативный отклик на предполагаемую интенцию автора. Имеет смысл выделить четыре категории комментариев:

- (1) комментарии поддержки, интерпретирующие интенцию автора как понятную и разделяемую;
- (2) комментарии несогласия, ставящие авторскую интенцию под сомнение или перерабатывающие ее;
- (3) нейтральные комментарии, демонстрирующие непонимание или игнорирование интенции, проявляющееся в оффтопике, нейтральных реакциях или несвязанном контенте;
- (4) иронические комментарии, в которых вербальные и невербальные компоненты вступают в интерпретативный конфликт, отражая двусмысленное или насмешливое понимание интенции.

Таким образом, описанные процессы когнитивной обработки поликодовых сообщений и их отражения в пользовательских комментариях формируют теоретико-методологическую основу для анализа, результаты которого будут приведены в следующем разделе статьи. Данные положения позволят системно операционализировать общие принципы когнитивной обработки и интерпретации медиаконтента с учетом семиотической сложности и платформенной специфики применительно к материалу исследования.

Результаты исследования

В практической части исследования основное внимание уделяется тому, каким образом респонденты соотносят свое восприятие с интенцией автора: подтверждают ее, отвергают, иронизируют или демонстрируют нейтральную позицию.

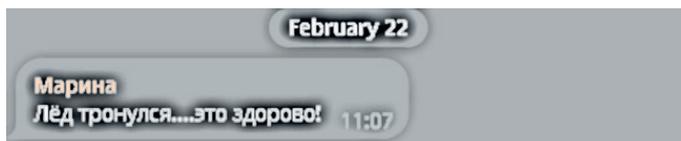


Рис. 1. Поддержка в комментариях

В данной работе под комментариями «поддержки» подразумеваются такие комментарии, при помощи которых пользователь выражает свое комплиментарное отношение к интенции автора, соглашается с оригинальным сообщением или высказывает свое одобрение, что может быть выражено вербально («да», «все верно сказано» «конечно, согласен»), невербально (например, эмодзи в виде сердца, большого пальца и т.д.) или комбинацией языковых и неязыковых средств (например, «Молодец!» и эмодзи в виде улыбающегося смайлика). Пример подобного комментария представлен на рисунке 1. В оригинальном сообщении новостное агенство публикует новость о вводе единовременных выплат для беременных студенток на очной форме обучения. Пользователь с ником Марина позитивно оценивает данное сообщение, выражая надежду на дальнейшее развитие социальных гарантий в этой области («Лёд тронулся... это здорово!»). Одобрение пользователя выражено в данном случае исключительно посредством вербального кода при помощи текста (позитивное отношение выражается при помощи крылатой фразы «лед тронулся» и «это здорово!»).



Рис. 2. Несогласие в комментариях

Комментарии «несогласия» подразумевают негативную реакцию пользователя, отрицание, оспаривание или переосмысление выражаемой в посте интенции. Подобные комментарии включают как критику содержания сообщения напрямую («автор лжет!», «это неправда»), так и косвенно, посредством сарказма, опровержения информации в сообщении или несогласия с предложенной автором интерпретацией новости. Отметим, что несогласие с позицией автора пользователь может выражать не только в форме аргументированной реплики, но и в виде экспрессивной реакции, сопровождающейся вербальной агрессией, ироническими или поликодовыми средствами, включая визуальные маркеры (эмодзи в виде грустных или злых лиц, стикеры и мемы с «фейспалмом» (выражение стыда или негодования)). В ряде случаев подобные комментарии способны вызывать ответную реакцию автора или других комментаторов, вследствие чего другие пользователи присоединяются к полемике, тем самым отражая многоуровневую рецепцию как отдельного поста, так и дискуссии вокруг него.

Пример комментария, где пользователь выражает несогласие с автором, представлен на рисунке 2. Новостное агентство Bloomberg сообщает о позитивном эффекте экономической политики президента Аргентины Милея, пользователь с ником Tomas Parra критически оценивает данное сообщение («*That's just government propaganda. Shame on you*»), с характерными языковыми средствами, выражающими негативное отношение к сказанному (например, «*government propaganda*» и «*Shame on you*»).

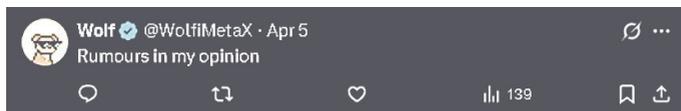


Рис. 3. Нейтральность в комментариях

«Нейтральность» в комментариях выражается отсутствием какой-либо однозначной оценки сообщения, выражения согласия, несо-

гласия или иронии в сторону авторской позиции. Содержание комментария, с другой стороны, все еще остается релевантным обсуждаемой новости, таким образом, пользователь тем не менее участвует в дискурсе: уточняя ту или иную информацию в посте, выражая удивление, нейтрально констатируя описываемые факты («вау», «кто бы мог подумать», «удивительно» и т.д.). Подобные комментарии могут быть направлены на когнитивную поддержку коммуникации, способствуя продолжению обсуждения без ярко выраженной оценочной модальности.

Пример нейтрального комментария представлен на рисунке 3. В своем комментарии к новости о вероятном обрушении рынка США вследствие экономической политики президента Трампа пользователь с ником Wolf не продемонстрировал однозначной позиции («*Rumours in my opinion*»), но выразил свою вовлеченность в тему обсуждаемой новости (рис. 3).

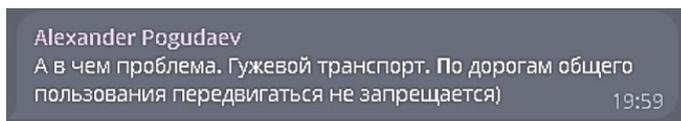


Рис. 4. Ирония в комментариях

В комментариях с «иронией» происходит рецептивное смещение, при котором позиция автора интерпретируется в ироническом или пародийном ключе. Комментатор может быть склонен высмеять посыл или содержание новостного поста, доводить до абсурда или исказить авторскую интенцию, использовать культурные коды и популярные мемы для порождения эффекта интерпретативного расщепления. Подобные комментарии часто сопровождаются средствами художественной выразительности, сарказмом, невербальными визуальными элементами (эмодзи в виде клоуна, кривой усмешки и т.д.), а также в комбинации вербальных и невербальных средств (например, мема в виде картинки и подписи к ней, стикера и пр.).

Ироническое восприятие сообщения представлено на рисунке 4. Пользователь Alexander Pogudaev оставил комментарий под новостью о нарушении собачьими упряжками ПДД («*А в чем проблема. Гужевой транспорт. По дорогам общего пользования передвигаться не запрещается*»), в котором с иронией переосмысляет изначальный посыл автора поста о том, что некоторые собачьи упряжки могут нарушать ПДД вследствие случайного выезда на проезжую часть во время гонки (рис. 4), смещая акцент на сам факт использования гужевого транспорта как такового.

Результаты настоящего исследования были проанализированы при помощи информационно-аналитической системы «Семограф» посредством графосемантического анализа. Применение данной программы было обусловлено целью данной работы, направлено на выявление закономерностей когнитивной обработки и интерпретации авторской интенции в комментариях при взаимодействии с поликодовыми и монокодовыми сообщениями.

Было проанализировано 228 комментариев в поликодовой и 243 комментария в монокодовой группе на русском и английском языках с платформ Telegram и X (запрещена на территории Российской Федерации). Данный объем достаточен для качественной визуализации и выявления семантических закономерностей в комментариях аудитории. Представленная выборка легла в основу полевого и кластерного анализа.

При обработке анализируемых данных выделено четыре основных семантических поля: «комментарии монокодовых постов», «комментарии поликодовых постов», «модальность реакции» и «рецепция интенции». В поле «рецепция интенции» были включены следующие подкатегории: корректная интерпретация, ироническое смещение, расщепление, игнорирование. «Модальность реакции» подразумевает типы реакций пользователей, описанные ранее в данной работе: поддержка, несогласие, нейтралитет, ирония.

При помощи данных полей был построен график свободной структуры с визуализацией в среде SciVi (рис. 5).

Визуализация, представленная на рисунке 5, наглядно демонстрирует связи между семиотическими типами сообщений, их рецепцией и модальностью комментариев к ним. Образованы три кластера: бирюзовый (пять вершин: «комментарии монокодовых постов», «рецепция интенции», «модальность реакции», «игнорирование» и «расщепление»), зеленый (пять вершин: «комментарии поликодовых постов», «корректная интерпретация», «поддержка», «несогласие» и «нейтралитет») и фиолетовый (две вершины: «ироническое смещение» и «ирония»), а также два концептуальных ядра: «рецепция интенции» и «модальность реакции».

В кластере зеленого цвета поля «комментарии поликодовых постов» и «корректная интерпретация» имеют наиболее прочную связь, следовательно, имеет место тенденция корректной интерпретации авторской интенции в комментариях к поликодовым сообщениям.

С другой стороны, в кластере бирюзового цвета демонстрируется высокая активность пользователей, однако поле «комментарии монокодовых постов» имеет наиболее близкую связь с вершиной «игнори-

рование», что наглядно демонстрирует данную стратегию рецепции как основную в комментариях к монокодовым сообщениям.

Фиолетовый кластер с вершинами «ироническое смещение» и «ирония» расположен обособленно, что указывает на применение пользователями иронии независимо от наличия или отсутствия невербального кода в сообщении.

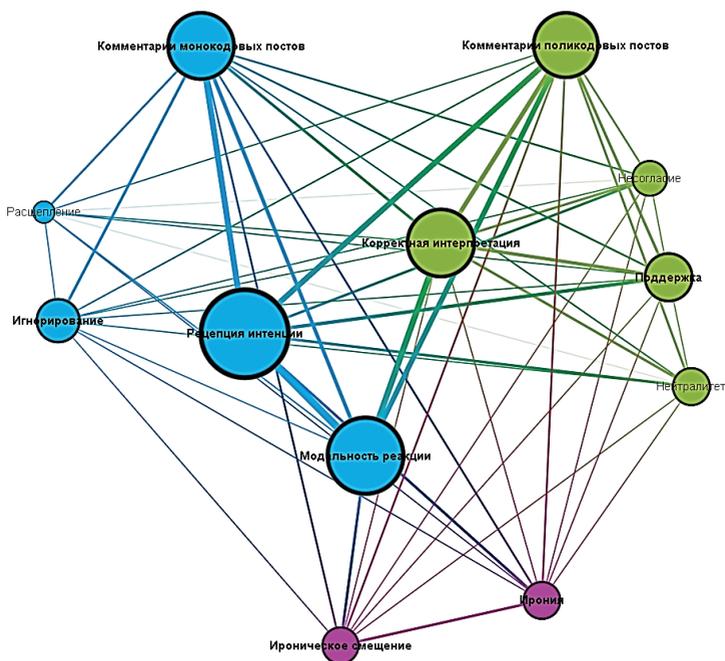


Рис. 5. Визуализация результатов в среде SciVi

Проведенный кластерный анализ позволяет прийти к следующим выводам:

- (1) в случае монокодовых постов комментаторы в большей степени склонны к игнорированию или расщеплению интенции автора;
- (2) пользователи, оставляющие комментарии к поликодовым постам, чаще склонны к корректной интерпретации авторской интенции, с преобладанием модальности поддержки;

(3) ироническое смещение свойственно комментариям как к монокодовым, так и поликодовым сообщениям и коррелирует с модальностью иронии.

Таким образом, результаты полевого и кластерного анализа, выполненного при помощи программ SciVi и «Семограф», позволяют добиться поставленной цели настоящего исследования.

Заключение

В настоящей статье была предпринята попытка комплексного анализа рецепции авторской интенции в комментариях к новостным поликодовым текстам с позиций когнитивной лингвистики и теории поликодового семиозиса. В центре внимания находился процесс когнитивной обработки медиатекста реципиентами и его отражение в пользовательских комментариях, рассматриваемых как реактивные и семиотически нагруженные высказывания.

Проведенный анализ показал, что комментарии к новостным постам в Telegram и X представляют собой важный компонент поликодового медиадискурса, в котором интерпретация авторской интенции осуществляется в условиях взаимодействия вербальных и невербальных кодов, а также с учетом платформенной специфики. Было установлено, что рецепция интенции реализуется в нескольких устойчивых сценариях, включающих поддерживающую, несогласающуюся, нейтральную и ироническую реакции. Эти типы комментариев различаются не только по коммуникативной направленности, но и по глубине когнитивной обработки, степени вовлеченности и используемым семиотическим средствам.

Результаты графосемантического анализа подтвердили, что поликодовость исходного сообщения способствует более вариативной и многослойной интерпретации интенции, в то время как монокодовые тексты чаще приводят к более однородной и предсказуемой рецепции. Визуальные и иные невербальные компоненты поликодовых постов оказывают существенное влияние на модальность комментариев, усиливая эмоциональную, ироническую или оценочную составляющую откликов. При этом комментарии выступают не только как отражение понимания интенции, но и как пространство ее переосмысления, трансформации или символического смещения.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с расширением корпуса анализируемых данных, в том числе за счет привлечения иных цифровых платформ и жанров медиатекста, а также с более детальным изучением языковых и культурных факторов, влияющих на рецепцию

интенции в многоязычной и межкультурной интернет-коммуникации. Представляется также перспективным углубление экспериментального компонента исследования и развитие типологии рецептивных стратегий с учетом динамики сетевых дискуссий и эволюции поликодовых форм.

Библиографический список

Голев Н.Д., Сушкина М.А. О центростремительной тенденции в комментировании новостей в социальных сетях // Виртуальная коммуникация и социальные сети. 2022. Т. 1, № 4 (4). С. 185–190. <https://www.doi.org/10.21603/2782-4799-2022-1-4-185-190>

Голев Н.Д., Сушкина М.А. О центробежной тенденции в комментировании новостей в социальных сетях // Виртуальная коммуникация и социальные сети. 2023. Т. 2, № 1 (5). С. 1–6. <https://www.doi.org/10.21603/2782-4799-2023-2-1-1-6>

Ким Л.Г., Рольгайзер А.А. Комментарий vs интернет-комментарий: к проблеме специфики жанра виртуальной коммуникации // Жанры речи. 2024. Т. 19, № 3 (43). С. 286–294. <https://www.doi.org/10.18500/2311-0740-2024-19-3-43-286-294>

Колокольцева Т.Н. Интернет-комментарий как сетевой жанр: общая характеристика, диалогический потенциал, проблемы классификации // Жанры речи. 2024. Т. 19, № 2. С. 164–173.

Кубрякова Е.С., Арутюнова Н.Д., Булыгина Т.В., Степанов Ю.С. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Филологический факультет МГУ, 1996. 245 с.

Мельник Н.В., Митякина О.В. Делегитимирующий потенциал аксиологической оппозиции «свой — чужой» (на материале англоязычных политических интернет-комментариев) // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. 2024. Т. 23, № 3. С. 172–185. <https://www.doi.org/https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2024.3.14>

Семиотика : сб. ст. / под ред. Ю. Степанова. М.: Радуга, 1983. 640 с.

Фомин А.Г., Габитов Ш.Р. Комбинация вербального и авербального компонентов поликодового сообщения как индикатор его модальности в интернет-коммуникации // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2025. № 3. С. 258–261.

Фомин А.Г., Габитов Ш.Р. Поликодовость как фактор эффективности коммуникации (на материале новостных постов в Telegram) // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. 2025. Вып. 2 (70). С. 19–32. <https://www.doi.org/10.47388/2072-3490/lunn2025-70-2-19-32>.

Фомин А.Г., Габитов Ш.Р. Поликодовый семиозис коммуникации на цифровых социальных площадках // Современная лингвистика: ключ к диалогу: труды и материалы IV Казанского международного лингвистического саммита (Казань, 13–15 декабря 2023 г.): в 3 т. / под общ. ред. И.Э. Ярмакеева, Ф.Х. Тарасовой. Казань: Издательство Казанского университета, 2024. Т. 1. С. 125–128.

Фомин А.Г., Габитов Ш.Р. Мем как вирус интернет-коммуникации // Язык и культура. 2023. № 61. С. 63–85. <https://www.doi.org/10.17223/19996195/61/5>

Фомин А.Г., Габитов Ш.Р. Поликодовый семиозис коммуникации на цифровых социальных площадках // Международный информационно-аналитический журнал «Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык». 2025. № 2 (45). https://www.doi.org/10.51955/2312-1327_2025_2_98

Чернышова Т.В. Модели конфликтного речевого взаимодействия в неофициальном публичном общении (на материале обсуждений в социальных сетях интернет-коммуникации) // *Interaktion von Internet und Stilistik. Internet und Stil.* Tošović Branko, Wonisch Arno (Hg.). Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz Kommission für Stilistik beim Internationalen Slawistenkomitee, 2016. С. 21–33.

Чернышова Т.В., Чернышов Ю.Г. Интерпретирующая деятельность автора и адресата в современных СМИ (на материале онлайн-публикации газеты «Коммерсантъ») // Вестник Томского гос. ун-та. 2020. № 456. С. 60–72. <https://www.doi.org/10.17223/15617793/456/6>

Attardo S. Irony as Relevant Inappropriateness // *Journal of Pragmatics*. 2000. Vol. 32. Pp. 793–826.

Clark H.H., Gerrig R.J. On the Pretense Theory of Irony. *Journal of Experimental Psychology: General*, 1984. Vol. 113. No 1. Pp. 121–130.

Clark H.H., Marshall C.R. Definite Reference and Mutual Knowledge // *Elements of discourse understanding*. A.K. Joshi, B.L. Webber, I.A. Sag. (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1981. Pp. 10–63.

Clark H.H. *Using language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 432 p.

Crystal D. *Language and the Internet*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 292 p.

Dresner E., Herring S.A. Functions of the Nonverbal in CMC: Emoticons and Illocutionary Force // *Communication Theory*. 2010. Vol. 20 (3). Pp. 249–268.

Festinger L.A. *Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford University Press, 1957. 291 p.

Gibbs R.W. Irony in Talk among Friends // *Metaphor and Symbol*. 2000. Vol. 15. No 1–2. Pp. 5–27.

Gibbs R.W. Irony in Language and Thought: A Cognitive Science Reader. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2007. 607 p.

Kahneman D. *Thinking, Fast and Slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011. 499 p.

Sperber D., Wilson D. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell, 1986. 345 p.

Tagg C. *Exploring Digital Communication: Language in Action*. London: Routledge, 2015. 224 p.

Tufekci Z. “Not This One”: Social Movements, the Attention Economy, and Microcelebrity Networked Activism // *American Behavioral Scientist*. 2013. Vol. 57 (7). Pp. 848–870.

Yus F. Multimodality in memes: a cyberpragmatic approach // Garcés-Conejos-Blitvich P., Bou-Franch P. (eds.). *Analyzing Digital Discourse: New Insights and Future Directions*. Cham: Springer, 2018. Pp. 105–131.

Zappavigna M. *Discourse of Twitter and Social Media: How we use language to create affiliation on the web*. London: Continuum / Bloomsbury, 2012. 240 p.

References

Attardo S. Irony as Relevant Inappropriateness. *Journal of Pragmatics*, 2000, vol. 32, pp. 793–826. (In Russian).

Chernyshova T.V. Models of Conflictual Speech Interaction in Informal Public Communication (Based on Discussions on Social Networks of Internet Communication). *Interaktion von Internet und Stilistik. Internet und Stil*, Tošović, Branko, Wonisch, Arno (Hg.), Graz: Institute for Language Studies of the Karl-Franzens-University of Graz Committee for Language Studies and International Language Research Institute, 2016, pp. 21–33. (In Russian).

Chernyshova T.V., Chernyshov Yu.G. Interpretive Activities of the Author and Addressee in Modern Media (Based on the Online Publication of the Kommersant Newspaper). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* = Bulletin of Tomsk State University, 2020, no. 456, pp. 60–72. <https://www.doi.org/10.17223/15617793/456/6> (In Russian).

Clark H.H., Gerrig R.J. On the Pretense Theory of Irony. *Journal of Experimental Psychology: General*, 1984, vol. 113, no. 1, pp. 121–130.

Clark H.H., Marshall C.R. Definite Reference and Mutual Knowledge. *Elements of discourse understanding*. Ed. by A. K. Joshi, B.L. Webber, I.A. Sag. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, pp. 10–63.

Clark H.H. *Using language*. Cambridge University Press, 1996, 432 p.

Crystal D. *Language and the Internet*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 292 p.

Dresner E., Herring S. A. Functions of the Nonverbal in CMC: Emoticons and Illocutionary Force. *Communication Theory*, 2010, vol. 20(3), pp. 249-268.

Festinger L.A. *Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford University Press, 1957, 291 p.

Fomin A.G., Gabitov Sh.R. Multimodality as a Factor of Effective Communication (Based on News Messages on Telegram). *Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta im. N.A. Dobrolyubova* = Bulletin of the Nizhny Novgorod State Linguistic University named after N.A. Dobrolyubov, 2025, no. 2 (70). <https://www.doi.org/10.47388/2072-3490/lunn2025-70-2-19-32> (In Russian).

Fomin A.G., Gabitov Sh.R. Polycode Semiosis of Communication on Digital Social Platforms. *Sovremennaya lingvistika: klyuch k dialogu* = Modern Linguistics: The Key to Dialogue: Proceedings and Materials of the IV Kazan International Linguistic Summit (Kazan, December 13-15, 2023), in 3 vols., Kazan', 2024, vol. 1. (In Russian).

Fomin A.G., Gabitov Sh.R. The combination of verbal and non-verbal components of a polycode message as an indicator of its modality in online communication. *Vestnik Pyatigorskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* = Bulletin of the Pyatigorsk State University, 2025, no 3. (In Russian).

Fomin A.G., Gabitov Sh.R. Meme as a Virus of Internet Communication. *Yazyk i kul'tura* = Language and culture, 2023, no. 61. <https://www.doi.org/10.17223/19996195/61/5>. (In Russian).

Fomin A. G., Gabitov Sh. R. Polycode Semiosis of Communication on Digital Social Platforms. *Mezhdunarodnyy informatsionno-analiticheskiy zhurnal «Crede Experto: transport, obshchestvo, obrazovanie, yazyk»* = International Information and Analytical Journal "Crede Experto: Transport, Society, Education, Language" 2025, no. 2 (45), https://www.doi.org/10.51955/2312-1327_2025_2_98 (In Russian).

Gibbs R.W. *Irony in Talk among Friends. Metaphor and Symbol*, 2000, vol. 15, no. 1-2, pp. 5-27.

Gibbs R.W. *Irony in Language and Thought: A Cognitive Science Reader*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2007, 607 pp.

Golev N.D., Sushkina M.A. Centrifugal Trend in News Comments in Social Networks. *Virtual'naya kommunikatsiya i sotsial'nye seti* = Virtual Communication and Social Networks, 2023, vol. 2, no. 1 (5). <https://www.doi.org/10.21603/2782-4799-2023-2-1-1-6> (In Russian).

Golev N.D., Sushkina M.A. Centripetal Trend in Comments to News in Social Networks. *Virtual'naya kommunikatsiya i sotsial'nye seti* = Virtual Communication and Social Networks, 2022, vol. 1, no. 4 (4). <https://www.doi.org/10.21603/2782-4799-2022-1-4-185-190> (In Russian).

Kahneman D. *Thinking, Fast and Slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011, 499 p.

Kim L.G., Rol'gayzer A.A. Comment vs Internet comment: On the Issue of the Specific Genre Characteristics of Virtual Communication. *Zhanry rechi* = Genres of speech, 2024, vol. 19, no. 43. <https://www.doi.org/10.18500/2311-0740-2024-19-3-43-286-294> (In Russian).

Kolokol'tseva T.N. Internet Comment as a Network Genre: General Characteristics, Dialogical Potential, and Classification Issues *Zhanry rechi* = Genres of speech, 2024, vol. 19, no. 2, 164–173. (In Russian).

Kubryakova E.S., Arutyunova N.D., Bulygina T.V., Stepanov Yu S. *A Short Dictionary of Cognitive Terms*. Moscow, 1996, 245. (In Russian).

Mel'nik N.V., Mityakina O.V. Delegetimising Potential of the “Friend-Foe” Axiological Opposition (Exemplified by English-Language Political Internet Comments). *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta* = Bulletin of the Volgograd State University, ser. 2, 2024, vol. 23, no. 3. <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2024.3.14> (In Russian).

Sperber D., Wilson D. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell, 1986, 345 p.

Semiotics: a collection of articles, Stepanov Yu. (add.), Moscow, 1983, 640 p. (In Russian).

Tagg C. *Exploring Digital Communication: Language in Action*. London: Routledge, 2015, 224 p.

Tufekci Z. “Not This One”: Social Movements, the Attention Economy, and Microcelebrity Networked Activism. *American Behavioral Scientist*, 2013, vol. 57 (7), pp. 848-870.

Yus F. Multimodality in memes: a cyberpragmatic approach. Garcés-Conejos-Blitvich P., Bou-Franch P. (eds.). *Analyzing Digital Discourse: New Insights and Future Directions*. Cham: Springer, 2018, 105-131.

Zappavigna M. *Discourse of Twitter and Social Media: How we use language to create affiliation on the web*, London, 2012, 240 p.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЫСЛИТЕЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ В ГРАММАТИЧЕСКОМ ОФОРМЛЕНИИ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ДИСКУРСА МОРСКОГО ПРАВА

Д.А. Демин, Е.А. Долгина

Ключевые слова: категоризация, абстракция, классификация, индивидуализация, артиклевые формы существительного

Keywords: categorization, abstraction, classification, individualization, article forms of nouns

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-13](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-13)

Введение

Предметом настоящей статьи является когнитивно-дискурсивное исследование особенностей грамматической категоризации, обозначаемой артиклевыми формами существительного, в Международных правилах предупреждения столкновения судов в море [МППСС-72, 2013]¹. Материал представляет собой сборник аутентичных текстов на английском языке и относится к морскому праву как разновидности международного права в составе юридического дискурса [Шефер, Хомутова, 2019, с. 45].

Актуальность и новизна проблематики, предлагаемой в настоящей статье, определяется следующими обстоятельствами. Прежде всего, выбор англоязычного юридического дискурса обусловлен интересом лингвистов к комплексной системе, в которой объединяются разные типы правового знания и обмена им в коммуникации. При этом вполне логично, что основные усилия лингвистов сосредоточены на изучении терминологии в различных областях юриспруденции, которая составляет основу языка для специальных целей. В частности, исследование А.Е. Федотовой с точки зрения типологии, этимологии, семантики и лексикографии показало, что терминология морского права представляет собой самостоятельную систему, отличную от мореходства [Федотова, 2020].

¹ Здесь и далее по тексту источником примеров является следующее издание: МППСС-72 – Международные правила предупреждения столкновения судов в море, 1972. М.: «Моркнига», 2013. 156 с.; в круглых скобках указана страница цитируемого фрагмента.

В отличие от указанных аспектов, грамматика англоязычного правового дискурса остается малоизученной за исключением, по-видимому, синтаксического аспекта [Петрук, 2007]. Между тем в ней отражаются все знания говорящего, которые включают как лексические категории, так и грамматические структуры — морфологические и синтаксические, передающие особенности мышления говорящих на данном языке [Radden, Dirven, 2007].

Методы и материалы исследования

Как известно, основу изложения в любом дискурсе составляет прежде всего взаимодействие имен и глагола. Однако, как отмечает в Грамматике устной и письменной речи (*Grammar of Spoken and Written English*), лексико-грамматический класс существительного является приоритетным, так как его характеризует количественный перевес над остальными знаменательными классами слов в любой из четырех дискурсивных разновидностей (устной, новостной, художественной и научной), и в связи с этим значительно большая информационная нагруженность [Biber et al., 2021, p. 68, 233-234]. Особая роль артикля в оформлении существительного в английском языке, отличающая его от аналогичного явления в других европейских языках, объясняет существование многих теорий и подходов. Среди них заметно выделяются методы, которые были разработаны в русле когнитивного направления. Их общей характеристикой является установление связи между именем существительным и мыслительным процессом, определяющим выбор артикля, а также соответствие этого выбора данной дискурсивной разновидности. При этом в западной лингвистике преобладает теория референции, а основу отечественных разработок составляет категориальный подход.

Теория референции, применительно к артиклевой системе развивающаяся с 70-х гг. XX в. в грамматиках Р. Кверка, С. Гринбаума, Я. Свартовика и позже в грамматиках Д. Байбера и соавторов (1999-2021), представляет большой научный и практический интерес, так как в ней прежде всего различаются обобщающая, или родовая референция (*generic reference*), при которой имя называет весь класс предметов в целом, и уточняющая референция (*specific reference*) при отнесении предмета к конкретной языковой ситуации [Biber et al., 1999, p. 256-267]. Эта дифференциация базируется на противопоставлении встречных мыслительных процессов — обобщения и конкретизации, которые определяют выбор артиклевой формы имени в контексте всего высказывания.

В советском и российском языкознании с 80-х гг. XX в. утвердилось рассмотрение артиклевой системы в качестве грамматического морфологического выражения понятийной (внеязыковой) категории универсалии [Ахманова, 2009, с. 192]. Мнения относительно ее содержания расходятся: широкое распространение получило изучение дейктической категории определенности-неопределенности [Александрова, Комова, 1998, Ахметова, 1982, Тымчук, 2005, Hawkins, 1978]. Согласно другой точке зрения, которая лежит в основе настоящего исследования, функционирование артиклевой системы в английском языке связывается с категорией абстракции-конкретизации, отражая при этом взаимодействие понятийной и языковой категоризации [Долгина, 2010]. С одной стороны, имя называет «отдельно взятую категорию со стоящими за ней многочисленными представителями» [Кубрякова, 1996, с. 42], т.е. бытийную, а с другой — в сочетании с артиклем оно является грамматическим морфологическим средством выражения категории абстракции / конкретизации [Долгина, 2018, с. 36]. Каждая из трех артиклевых форм имени (с определенным, неопределенным и нулевым артиклем) обозначает особый тип представления о предмете мысли и реализует свое категориальное значение под воздействием соответствующей мыслительной операции. Так, структура с нулевым артиклем (его значащим отсутствием) является результатом абстракции и обобщения, которая осуществляется благодаря операции противопоставления; структура с неопределенным артиклем (и его грамматическим опущением во множественном числе) формируется под воздействием процесса классификации, воплощаемого операцией сравнения; структура с определенным артиклем является следствием индивидуализации, которая полностью исключает какое-либо противопоставление или сравнение в результате прямой направленности мысли на предмет. Эти формы приобретают, соответственно, категориальные значения противопоставления, сравнения и дискретизации [Долгина, 2018, с. 131-132]. Данный подход представляет собой развитие и уточнение значений артиклей, сформулированных А.И. Смирницким [Смирницкий, 1959, с. 381-387].

При соотнесении данных положений с теорией референции оказывается, что указанные значения проявляются как при обобщающих, так и конкретизирующих употреблениях артиклевых форм. Поэтому в целях получения полного представления о функционировании существительного в той или иной разновидности текстов целесообразно воспользоваться обоими подходами. Изучение их взаимодействия составляет предмет когнитивно-дискурсивного направления в современном

артиклеведении, результаты которого отмечаются в целом ряде публикаций [Макарова, 2021, с. 140–154; Долгина, Макарова, 2022, с. 143–153; Макарова, 2023, с. 105–118].

Таким образом, при освещении когнитивно-грамматической категоризации морского дискурса в Международных правилах предупреждения столкновения судов важно: во-первых, описать общие особенности грамматического оформления существительных, во-вторых, установить наиболее значимые мыслительные процессы, определяющие решение соответствующей коммуникативной задачи, о которых можно судить по частоте использования категориальных форм имен существительных, в-третьих, выявить бытийные категории, преобладающие в этом виде текстов и, в-четвертых, дать общую характеристику типов референции, участвующих в оформлении высказывания, а также соотношение в нем обобщающей и уточняющей референции, которое обеспечивает прескриптивный характер текста [Viber et al., 1999, p. 260–266].

Результаты исследования

Важнейшей дискурсивной особенностью использования существительных в правилах является строгое разграничение их грамматического оформления в заголовках и самом тексте. Так, в названиях рубрик при исчисляемых существительных в единственном числе артикли всегда опускаются в целях привлечения внимания к содержательным языковым единицам. Напротив, в формулировках правил существительные всегда сохраняют артиклевые формы (за исключением грамматического опущения неопределенного артикля во множественном числе и собственно значащего отсутствия артикля). Это необходимо для обеспечения ясности понимания правила и, таким образом, эффективности его соблюдения: смысл употребления имени в его взаимодействии с другими значимыми элементами складывается как из лексической семантики, так и модифицирующих значений артиклевых форм. Ср.:

Head-On Situation — <...> *When a vessel is in any doubt as to whether such a situation exists she shall assume that it does exist and act accordingly* (с. 34). *Intensity of Lights* — (a) *The minimum luminous intensity of lights shall be calculated by using the formula: $I = 3,43 \times 10^6 \times T \times D^2 \times K-D$; <...>* (с. 104).

В обоих примерах опущение продиктовано стилистическими целями, но в первом случае в тексте восстанавливается неопределенный, т.е. сравнивающий артикль в усилительной форме — с местоимением *such*, чем подчеркивается значимость данной ситуации, а во втором — опре-

деленный артикль, индивидуализирующее назначение которого определяется указанием на детали.

Другая характерная черта правил представляет собой развитие мысли от обобщения к конкретизации, которое также наблюдается при сопоставлении заголовка и последующего текста. Например, после заголовка *Shapes (Знаки)* в соответствующих инструкциях перечисляются разновидности знаков, а после заголовка *Equipment for Sound Signals (Оборудование для подачи звуковых сигналов)* приводятся различные виды технических средств в оснащении судна:

Shapes shall be black and of the following sizes: (i) a ball shall have a diameter of not less than 0.6 metre; (ii) a cone shall have a base diameter of not less than 0.6 metre and a height equal to its diameter; (iii) a cylinder shall have a diameter of at least 0.6 metre and a height of twice its diameter; (iv) a diamond shape shall consist of two cones as defined in (ii) above having a common base (с. 14).

A vessel of 12 metres or more in length shall be provided with a whistle, a vessel of 20 metres or more in length shall be provided with a bell in addition to a whistle, and a vessel of 100 metres or more in length shall, in addition, be provided with a gong <...> (с. 74).

Если в предыдущем иллюстративном материале переход от общего к частному осуществляется лексически, а в грамматическом смысле не выходит за пределы классификации, то в следующем правиле под заголовком *Safe Speed* отражается отношение абстрактного представления о скорости (в оппозиции с небезопасной скоростью) и классифицированного представления о ней на основании сравнения:

Every vessel shall at all times proceed at a safe speed so that she can take proper and effective action to avoid collision and be stopped within a distance appropriate to the prevailing circumstances and conditions (с. 16).

Именная форма с неопределенным артиклем, имеющая более конкретное, количественное значение, и поэтому сужающая выбор, необходима здесь для установления зависимости между безопасной скоростью и определенного расстояния, которое можно с ней пройти. Следовательно, сравниваются показатели скорости и расстояния.

Кроме того, уточнение может развиваться от абстракции к индивидуализации. Так, в заголовке *Signals to Attract Attention* имя *attention* используется с нулевым артиклем в значении противопоставления внимания и его отсутствия, тогда как в тексте правила данное существительное с определенным артиклем приобретает вполне конкретный смысл:

<...> Any light to attract the attention of another vessel shall be such that it cannot be mistaken for any aid to navigation. For the purpose of this Rule

the use of high intensity intermittent or revolving lights, such as strobe lights, shall be avoided (с. 84).

Как следует из приведенного отрывка, анализируемая форма приобретает значение дискретизации в составе катафорической референции, а именно под влиянием ограничивающего определения в постпозиции с использованием предлога *of*, что является наиболее частотным синтаксическим способом выражения индивидуализации [Biber et al., 1999, p. 263–265]. Следующий пример показывает аналогичное соотношение существительного в названии раздела (с. 37) *Distress Signals* и самом правиле:

When a vessel is in distress and requires assistance she shall use or exhibit the signals described in Annex IV to these Regulations (с. 84). Здесь ограничивающее определение представлено причастной формой.

На основании приведенных данных можно сделать вывод о существенном значении процесса индивидуализации в данной разновидности дискурса, а также его выражения в виде катафорической референции, исключающей возможность другого толкования и обеспечивающей таким образом точность изложения. Нередко катафорическая референция представлена целыми последовательностями имен с определенным артиклем с различными предлогами:

The chromaticity of all navigation lights shall conform to the following standards, which lie within the boundaries of the area of the diagram specified for each colour by the International Commission on Illumination (CIE) (с. 100).

В приводимом ниже отрывке используется более сложное в синтаксическом плане выражение этой разновидности индивидуализирующей референции, которая проявляется в собирательном субстантивированном прилагательном *the following* с последующим перечислением после двоеточия:

A vessel which detects by radar alone the presence of another vessel shall determine if a close-quarters situation is developing and / or risk of collision exists. If so, she shall take avoiding action in ample time, provided that when such action consists of an alteration of course, so far as possible the following shall be avoided: (i) an alteration of course to port for a vessel forward of the beam, other than for a vessel being overtaken; (ii) an alteration of course towards a vessel abeam or abaft the beam (с. 42).

Наименее частотным выражением индивидуализации является ситуативно обусловленное использование имен с определенным артиклем (situational reference), которое называет предмет, известность которого определяется в контексте, как например, в следующем утверж-

дении, включающем указание на корпус (плавучего средства) [Biber et al., 1999, p. 264]:

The term «height above the hull» means height above the upper most continuous deck (с. 90).

Анализ употребительности существительных выявил такие основные для данного дискурса бытийные категории, как *vessel* (судно), *action* (действие), *traffic* (движение), *distance* (расстояние), *collision* (столкновение), *speed* (скорость), *look-out* (наблюдение), *situation* (ситуация) и *responsibility* (ответственность / обязанность). Большинство из них фигурирует только в названиях рубрик и в основном дано абстрактными представлениями. Среди них в количественном отношении первое место занимает категория *vessel*, что вполне логично для правил, регулирующих движение плавучих средств, и поэтому она была всесторонне проанализирована.

Во-первых, в разделе *General Definitions* (Общие определения) категория *vessel* (судно) уточняется через сопоставление с категорией *watercraft* (плавучие средства), и обе объединяются в более широкую категорию «средства передвижения по воде»:

(a) *The word «vessel» includes every description of watercraft, including non-displacement craft, WIG (wig-in-ground) craft and seaplanes, used or capable of being used as a means of transportation on water (с. 10).*

Во-вторых, категория, обозначаемая существительным *vessel*, образуется только двумя типами представлений: классифицированными и индивидуализированными, которые выражаются формами с неопределенным артиклем или его опущением во множественном числе (*a vessel / vessels*) и с определенным артиклем, а также определительными местоимениями (*the vessel / every vessel*).

Наибольшей частотностью отмечается форма с неопределенным артиклем, так как значение сравнения оказывается необходимым в тексте правил для выполнения ими информирующей и регулирующей функций. В то же время соответствующие им формы множественного числа с опущением неопределенного артикля встречаются значительно реже [Крапивкина, 2014]. При этом выявлено крайне редкое использование формы *a vessel* без определения, что можно интерпретировать как имплицитное сравнение любого плавучего средства с сухопутным:

Notwithstanding subparagraph (d) (i), a vessel may use an inshore traffic zone when on route to or from a port <...> (с. 32).

Основной корпус употреблений включает формы с определениями, обычно в постпозиции и часто выраженными причастными конструкциями, которые способствуют дальнейшей дифференциации предмета

мысли: точность описания плавучего средства должна соответствовать правовому характеру текста и таким образом способствовать эффективному выполнению правил. Так, плавучие средства классифицируются по 1) размеру, 2) назначению, 3) особенностям конструкции и управления, 4) оснащению, 5) по условиям движения, 6) состоянию. Ср.:

1. *A vessel of no less 20 metres in length <...>. Vessels of no less than 12 metres in length <...>* (с. 26, 82).

2. *<...> (i) a vessel engaged in laying, servicing or picking up a navigation mark, submarine cable or pipeline; (ii) a vessel engaged in dredging, surveying or underwater operations; (iii) a vessel engaged in replenishment or transferring persons, provisions or cargo while underway; (iv) a vessel engaged in the launching or recovery of aircraft; (v) a vessel engaged in mine clearance operations; (vi) a vessel engaged in a towing operation such as severely restricts the towing vessel and her tow in their ability to deviate from their course. a vessel engaged in fishing* (с. 12, 42).

3. *A power-driven vessel shall keep out of the way of (i) a vessel not under command <...> a sailing vessel* (с. 10, 42).

4. *A vessel fishing with trolling lines or other fishing apparatus which do not restrict manoeuvrability <...> Sailing Vessels underway and Vessels under Oars* (с. 10, 58).

5. *<...> if a vessel with the wind on the port side sees a vessel to wind ward and cannot determine with certainty whether the other vessel has the wind on the port or on the starboard side, she shall keep out of the way of the other* (с. 32). *When a pushing vessel and a vessel being pushed ahead are rigidly connected in a composite unit they shall be regarded as a power driven vessel and shall give the signals prescribed in paragraphs (a) or (b) of this Rule* (с. 82).

6. (g) *A vessel at anchor shall at intervals of not more than one-minute ring the bell rapidly for about 5 seconds.* (h) *A vessel aground shall give the bell signal and if required the gong signal prescribed in paragraph (g) <...>* (с. 82).

Примеры показывают, что сравнение, обозначаемое формой имени с неопределенным артиклем (или его опущением во множественном числе) в сочетании с определением, является лексически выраженным, т.е. эксплицитным: в соответствии с каждым из заданных признаков внутри класса «vessel» дифференцируются и именуется подклассы. Таким образом, пользователь знакомится с разнообразием возможных ситуаций и получает возможность выбора. Например, состояние судна (б) в покое может иметь разные причины: оно может стоять на якоре или на мели, что обуславливает надлежащий характер подаваемых им звуковых сигналов для предупреждения приближающихся судов. Экс-

плицитность способствует четкости описания ситуации и исключает возможность неправильного выбора. В этом смысле особая роль отводится соответствующим сравнительным синтаксическим конструкциям, призванным усиливать сравнение: ***A vessel other than a crossing vessel or a vessel joining or leaving a lane shall not normally enter a separation zone or cross a separation lane <...>*** (с. 30).

Усиление запрещающего характера некоторых правил обеспечивается употреблением в сравнительных конструкциях имени *vessel* с неопределенным местоимением *any*, т.е. морфосинтаксического аналога неопределенного артикля:

Any vessel other than a vessel not under command or a vessel restricted in her ability to manoeuvre shall, if the circumstances of the case admit, avoid impeding the safe passage of a vessel constrained by her draught, exhibiting the signals in Rule 28 (с. 42). Таким образом, подчеркивается лексически выраженное сравнение плавучих средств, управляемых и лишенных возможности управляться.

Несмотря на то что индивидуализация предмета мысли (или дискретизация его при отсутствии сравнения и противопоставления) в целом для данной дискурсивной разновидности является довольно частотным мыслительным процессом, в отношении категории *vessel* он проявляется реже, чем классификация, и представлен главным образом катафорической референцией:

When two sailing vessels are approaching one another, so as to involve risk of collision, one of them shall keep out of the way of the other as follows: (i) when each has the wind on a different side, the vessel which has the wind on the port side shall keep out of the way of the other; (ii) when both have the wind on the same side, the vessel which is to windward shall keep out of the way of the vessel which is to leeward <...> (с. 32).

В этом примере данный тип референции выражается придаточными определительными (*which-clauses*) предложениями, что свидетельствует о разнообразии грамматических средств ее выражения.

Вместе с тем в связи с данной категорией анализ выявил еще один способ выражения индивидуализации, а именно прямую анафорическую референцию — повторное использование имени для уже известного предмета мысли [Biber et al., 1999, p. 263–265]. Как и катафорическая референция, эта дискурсивная характеристика способствует однозначности описания, особенно в сочетании с ограничивающими определениями [Долгина, Макарова, 2023, с. 256]. Ср.:

A vessel engaged in fishing, other than trawling, shall exhibit: <...> (ii) when there is outlying gear extending more than 150 metres horizontally from

the vessel, an all-round white light or a cone apex upwards in the direction of the gear (с. 62).

A vessel shall not cross a narrow channel or fairway if such crossing impedes the passage of a vessel which can safely navigate only within such channel or fairway. The latter vessel may use the sound signal prescribed in Rule 34 (d) if in doubt as to the intention of the crossing vessel (с. 28).

Как и классификация, индивидуализация предмета мысли может усиливаться благодаря морфосинтаксическим аналогам артикля, чем в данном случае является определяющее местоимение *every*, которое максимально сужает предмет мысли и тем самым ужесточает правило:

Every vessel shall have due regard to the prevailing circumstances and conditions of restricted visibility when complying with the Rules of Section 1 of this Part (с. 44).

Вместе с тем грамматический анализ данной разновидности текстов останется неполным, если не принять к рассмотрению соотношение обобщающей и уточняющей референций. По определению артиклевые структуры разных типов, т.е. включающие нулевой, определенный, неопределенный артикль, а также его опущение, относятся к обобщающей референции, когда имеется в виду весь класс предметов. Если те же конструкции называют предмет (предметы) в конкретной ситуации, то таким образом они выражают уточняющую референцию.

В рассматриваемом дискурсе встречаются и последовательно взаимодействуют обе разновидности референции, так как правило содержит предписание конкретных действий в типизируемой ситуации. Соответственно, типизация на основании сходства выражается обобщающей референцией. Если принять во внимание предыдущее изложение, оказывается, что наиболее частотным грамматическим средством ее выражения является форма имени с неопределенным артиклем со значением сравнения, чаще всего с определением или же форма имени во множественном числе с опущением артикля. Важно отметить, что в синтаксическом оформлении высказывания обобщающая референция выступает в роли подлежащего и составляет его тему, которой морфологически соответствует форма настоящего времени. Напротив, в рематической части высказывания используется уточняющая референция. Так, например, в следующем отрывке, который уже частично приводился ранее, формы *every vessel, a safe speed*, типизирующие ситуацию, участвуют в создании темы высказываний [Блох, 1983 с. 248-260]:

Every vessel shall at all times proceed at a safe speed so that she can take proper and effective action to avoid collision and be stopped within

a distance appropriate to the prevailing circumstances and conditions. In determining a safe speed, the following factors shall be among those taken into account: (a) By all vessels: (i) the state of visibility; (ii) the traffic density including concentrations of fishing vessels or any other vessels; (iii) the manoeuvrability of the vessel with special reference to stopping distance and turning ability in the prevailing conditions <...> (с. 16).

Напротив, рематические части обоих высказываний, обозначенные выделением, содержат уточняющие референции. Таким образом, форма *a safe speed* функционирует по-разному в зависимости от положения. Что касается форм с определенным артиклем, катафорический характер их использования говорит о специфике действий, которые должны быть предприняты командованием в указанных условиях.

В плане морфологического выражения не только именные, но и глагольные формы поддерживают тот или иной вид референции. Для оформления обобщающей референции характерно указание на состояние (а не действие), выражаемое вспомогательным или глаголом-связкой *be* в личной форме, как в следующем примере:

If there is sufficient sea room, alteration of course alone may be the most effective action to avoid a close-quarters situation provided that it is made in good time, is substantial and does not result in another close-quarters situation (с. 22).

В рематической части высказывания, наоборот, выражается динамика действия и содержится указание на конкретные обстоятельства. Самым частотным является выражение модальности долженствования, но допускаются и глаголы со значением способности (*ability*) и предположения (*supposition*). Ср.:

A vessel shall not cross a narrow channel or fairway if such crossing impedes the passage of a vessel which can safely navigate only within such channel or fairway. The latter vessel may use the sound signal prescribed in Rule 34(d) if in doubt as to the intention of the crossing vessel (с. 24).

В связи с рассмотрением артиклевых форм в этом ракурсе выявился ряд немногочисленных случаев так называемой непрямой анафорической референции, при которой конкретизируемый предмет повторно называется иными лексическими средствами, и поэтому для понимания требуется мыслительный процесс инференции. Установлено, что в тексте, требующем особой точности изложения и восприятия, эта разновидность уточняющей референции маловероятна [Долгина, Макарова, 2023, с. 97]. Обратимся к примерам, в которых уточняющая референция в рематической части также обозначена выделением:

When a vessel is in any doubt as to whether she is overtaking another, she shall assume that this is the case and act accordingly (с. 34).

When two power-driven vessels are crossing so as to involve risk of collision, the vessel which has the other on her own starboard side shall keep out of the way and shall, if the circumstances of the case admit, avoid crossing ahead of the other vessel (с. 36).

В теме первого отрывка вводится типичная ситуация, при которой судно сомневается в возможности обгона (другого судна), а рема содержит указание на конкретное действие. При этом ситуация, первоначально представленная пространным придаточным предложением (антецедент), во второй раз обозначается уже кратко иным, сугубо лексическим средством: анафор выражен формой *the case*. Для того чтобы установить эквивалентность предмета, требуются выводные знания.

Второй отрывок организован аналогично: тема излагается в придаточном времени, и форма *the case* также является анафорической референцией, хотя здесь она входит в состав катафорической референции. При этом рематическая часть оказывается более сложной по построению в сравнении с первым примером. Уточнение ситуации представлено сразу тремя случаями катафорической референции, включающими ограничивающие определения с предлогом *of*, а также еще одно проявление непрямой анафорической референции, выраженной формой *the way*. Она называет путь каждого из двух плавучих средств, идущих пересекающимися курсами. По-видимому, в данном случае анафор сужает ситуацию и называет только его часть.

Заключение

Таким образом, проведенный анализ позволяет сделать основной вывод о том, что когнитивную основу рассмотренной разновидности дискурса морского права составляют мыслительные процессы классификации (сравнения) и индивидуализации (дискретизации), которые находятся во взаимодействии. Обеспечивая предписательный характер правил, каждый из двух процессов направлен на достижение своей цели: классификация обеспечивает для пользователя разнообразие и выбор, который максимально сужается благодаря индивидуализации.

Частотность форм с неопределенным артиклем со значением сравнения определяется выполнением ими в тексте правил необходимой информирующей функции: классификация нужна для детального описания всех возможных ситуаций, в которых может оказаться судно, т.е.

установления общих черт и различий. Особенно показательной в этом смысле является категория *vessel*: в подавляющем числе случаев формы с неопределенным артиклем выражают значение сравнения лексически, т.е. с помощью соответствующих определений раскрываются различия в положении судна по различным параметрам.

Форма имени с определенным артиклем индивидуализирует ситуацию, обеспечивая связность текста. Преобладающей формой в этом смысле является катафорическая референция, способствующая однозначному пониманию правила.

В результате рассмотрения классификации и индивидуализации в соотношении, с одной стороны, и различения обобщающей и уточняющей референций, с другой, было установлено, что в высказывании классификация главным образом выступает в роли обобщающей референции и в синтаксическом плане составляет его тему. Индивидуализация, напротив, обуславливает уточнение в рематической части. Это обстоятельство приводит к последовательному взаимодействию обоих типов референции, так как правило содержит предписание конкретных действий в типизируемой ситуации.

Библиографический список

- Александрова О.В., Комова Т.А. Современный английский язык: морфология и синтаксис. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. 208 с.
- Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М.: Книжный дом «Либроком», 2009. 576 с.
- Ахметова С.Г. Артикль как выражение понятийной категории дейкиса в современном английском языке. Алма-Ата: Мектеп. 1982. 116 с.
- Блох М.Я. Теоретическая грамматика английского языка. М.: Высшая школа, 1983. 383 с.
- Долгина Е.А. Полифункциональность английских артиклей в языке и речи. М.: Книжный дом «Либроком», 2010. 176 с.
- Долгина Е.А. Структура «артикль + существительное» в английском языке как полифункциональное явление. М.: «Флинта», 2018. 288 с.
- Долгина Е.А., Макарова С.А. Индивидуализация в научном дискурсе: типы определенной референции (на материале англоязычной лингвистической литературы) // Культура и текст. 2022. № 3 (50). С. 143–153.
- Долгина Е.А., Макарова С.А. Структура «определенный артикль + существительное» в англоязычном дискурсе и ее индивидуализирующая роль в составе непрямой анафорической референции. М.: «Флинта», 2023. 272 с.

Крапивкина О.А., Непомилов Л.А. Юридический дискурс: понятие, функции, свойства // Гуманитарные научные исследования. 2014. № 9. Электронный ресурс <http://human.snauka.ru/> 2014/09/7855

Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. 245 с.

Макарова С.А. Непрямая определенная анафорическая референция в англоязычном лингвистическом дискурсе // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2021. Т. 4, № 846. С. 140-154.

Макарова С.А. Непрямая анафорическая референция в англоязычном журналистском дискурсе (на материале жанра некролога) // Филология и человек. 2023. № 3. С. 105-118. [https://www.doi.org/10.14258/filichel\(2023\)3-08](https://www.doi.org/10.14258/filichel(2023)3-08). Электронный ресурс <https://journal.asu.ru/pm/article/view/12997/11333>

Петрук К.А. Семантико-синтаксические характеристики речевого жанра «дискламация» в англоязычном юридическом дискурсе : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2007. 18 с.

Смирницкий А.И. Морфология английского языка. М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1959. 430 с.

Тымчук Е.В. Артикль и межкультурная коммуникация. М.: МАКС Пресс, 2005. 218 с.

Федотова А.Е. Англоязычные термины морского права: типологический и лексикографический анализ : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МАКС Пресс, 2020. 20 с.

Хомутова Т.Н., Шефер Е.А. Юридический дискурс: проблемы и перспективы исследования // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. 2019. Т. 16, № 3. С. 44-53. <https://www.doi.org/10.14529/ling190308>

Biber D., Johansson S., Leech G., Conrad S., Finegan E. Longman Grammar of Spoken and Written English. London: Pearson Education Limited, 1999. 1203 p.

Biber D., Johansson S., Leech G., Conrad S., Finegan E. Grammar of Spoken and Written English. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins Publishing Company, 2021. 1257 p.

Hawkins A.J. Definiteness and Indefiniteness. A Study in Reference and Grammaticality Prediction. London: Croom Helm, Atlantics Highlands, N.J.: Humanities Press, 1978. 316 p.

Quirk R., Greenbaum S. Leech G., Svartwik J. A Grammar of Contemporary English. London: Longman group UK Limited, 1972. 922 p.

Radden G., Dirven R. Cognitive English Grammar. Amsterdam: John Benjamins Publishing. 2007. 188 p.

Источник

МППСС-72 — Международные правила предупреждения столкновения судов в море, 1972. М.: «Моркнига», 2013. 156 с.

References

Aleksandrova O.V., Komova T.A. Modern English Grammar: Morphology and Syntax, Moscow, 1998, 208 p. (In Russian).

Akhmanova O.S. The Dictionary of Linguistic Terms, Moscow, 2009, 576 p. (In Russian).

Akhmetova S.G. The article as a manifestation of the conceptual category of deixis in contemporary English, Alma-Ata, 1982, 116 p. (In Russian).

Blokh M.Ya. A Course in Theoretical English Grammar, Moscow, 1983, 383 p. (In Russian).

Dolgina E.A. The multifunctional nature of English articles in language and speech, Moscow, 2010, 176 p. (In Russian).

Dolgina E.A. The “article + noun” structure in English as a multifunctional phenomenon, Moscow, 2018, 288 p. (In Russian).

Dolgina E.A., Makarova S.A. Individualization in academic discourse: types of definite reference (based on English linguistic literature). *Kul'tura i tekst* = Culture and Text, 2022, no. 3 (50), pp. 143–153. (In Russian).

Dolgina E.A., Makarova S.A. The “definite article + noun” structure in English discourse and its individualizing function as part of indirect anaphoric reference, Moscow, 2023, 272 p. (In Russian).

Khomutova T.N., Shefer E.A. Legal Discourse: Problems and Perspectives of Research. *Vestnik YuUrGU* = Bulletin of the South Ural State University, 2019, vol. 16, no. 3, pp. 44–53. <https://www.doi.org/10.14529/ling190308>. (In Russian).

Krapivkina O.A., Nepomilov L.A. Legal discourse: concept, functions, properties. *Gumanitarnye nauchnye issledovaniya* = Humanities Scientific Researches, 2014, no. 9. Retrieved from: <http://human.snauka.ru/2014/09/7855> (In Russian).

Kubryakova E.S., Dem'yankov V.Z., Pankrats Yu.G., Luzina L.G. The concise dictionary of cognitive terms, Moscow, 1996, 245 p. (In Russian).

Makarova S.A. Indirect definite anaphoric reference in the English linguistic discourse. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* = Bulletin of Moscow State Linguistic University. 2021, vol. 4, iss. 846, pp. 140–154. (In Russian).

Makarova S.A. Indirect anaphoric reference in the English journalistic discourse (based on the obituary genre). *Filologiya i chelovek* = Philology &

Human, 2023, no. 3, pp. 105-118. [https://doi.org/10.14258/filichel\(2023\)3](https://doi.org/10.14258/filichel(2023)3) (In Russian).

Petruk, K.A. Semantic and syntactic characteristics of the “disclaimer” speech genre in English legal discourse. Abstract of Philol. Cand. Diss, Volgograd, 2007. (In Russian).

Smirnitskiy A.I. Morphology of the English language, Moscow, 1959, 430 p. (In Russian).

Tymchuk E.V. The article and intercultural communication, Moscow, 2005, 218 p. (In Russian).

Fedotova A.E. English maritime law terms: typological and lexicographic analysis. Abstract of Philol. Cand. Diss, Moscow, 2020. (In Russian).

Biber D., Johansson S., Leech G., Conrad S., Finegan E. *Longman Grammar of Spoken and Written English*, London, 1999, 1203 p.

Biber D., Johansson S., Leech G., Conrad S., Finegan E. *Grammar of Spoken and Written English*, Amsterdam, Philadelphia, 2021, 1257 p.

Hawkins A.J. *Definiteness and Indefiniteness. A Study in Reference and Grammaticality Prediction*, London, 1978, 316 p.

Quirk R., Greenbaum S. Leech G., Svartvik J. *A Grammar of Contemporary English*, London, 1972, 922 p.

Radden G., Dirven R. *Cognitive English Grammar*, Amsterdam, 2007, 188 p.

Source

MPPSS-72 — International Regulations for Preventing Collisions at Sea, Moscow, 2013. 156 p. (In Russian).

МЕТАФОРИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ «ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ — ИСКУССТВО» В СФЕРЕ ПРАКТИЧЕСКОГО КОУЧИНГА (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА)

Н.Ю. Шнякина

Ключевые слова: коучинг, мотивационный дискурс, метафорическая модель, личностное развитие, искусство, профилирование

Keywords: coaching, motivational discourse, metaphorical model, personal development, art, profiling

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-14](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-14)

Введение

Стремительное развитие науки и техники, а также вызванные им изменения в сфере современной коммуникации способствуют появлению новых способов общения посредством различных современных средств связи. Существующие изменения предполагают формирование у человека актуальных навыков работы с новыми техническими устройствами и информационными системами, что влечет за собой потребность в адаптации к быстрому темпу жизни и необходимость в ориентации во всем многообразии средств массовой информации. Все это требует от человека высокой степени концентрации и самоконтроля. Появление профессии коуча в этом плане является закономерным следствием сложившихся условий жизни индивида. Как правило, деятельность коуча направлена на создание прочной мотивационной основы, способствующей формированию инструментария и позитивного настроения для планомерного развития личности. Коуч, будучи своего рода «проводником», обеспечивающим движение к цели, не дает готовых решений, но, обладая определенными навыками ментора и психолога, помогает клиенту развивать такие необходимые в жизни качества, как целеустремленность, инициативность, дисциплинированность и т.д. Способность правильно мотивировать реципиента во многом зависит от используемых коучем языковых приемов. Успех коуча реализуется в используемых им стратегиях, главными из которых являются убеждение и объяснение, нацеленные на ясное изложение схемы поведения, позволяющей создать благоприятный эмоциональный фон и гипотетическую ситуацию доступности желаемого. В этом плане незаменимым помощником коуча являются мета-

форические модели, апеллирующие к понятным человеку действиям, таким как вождение автомобиля, спортивная тренировка, борьба и т.д. Отмеченные модели обладают значительным когнитивным и дидактическим потенциалом, способствующим осознанию процесса личностного роста как комплексного конструкта, специфика которого определяется набором определенных действий, с одной стороны, и обеспечивающим простоту в передаче необходимой информации, с другой.

Планомерное движение к цели в самом общем смысле предполагает наличие в сознании человека ряда правил и алгоритмов, ведущих к успеху. Умение достигать цели — это своего рода искусство, мастерство, основанное на умении сосредоточиться на главном, самоконтроле и рефлексии. Это мастерство оттачивается человеком на протяжении его жизни, приобретая все более совершенные формы. В этом плане закономерным представляется использование в коучинговых текстах метафор, связанных с творческой деятельностью, поскольку помимо планомерности и алгоритмизации для успешного личностного развития зачастую необходима креативность, позволяющая по-новому взглянуть на цель и найти пути ее достижения.

Мотивационная литература изобилует метафорическими репрезентациями различных форм творческой активности, среди которых наиболее значимыми являются театр и архитектура. Обладая собственной спецификой, данные виды искусства используются авторами мотивационных текстов для описания концепций личностного развития. Несимметричность совмещения областей «отправления» и «прибытия» [Баранов, 2014] или же, в другой терминологии, «источника» и «цели» [Лакофф, Джонсон, 2004] определила цель статьи, заключающуюся в выявлении закономерностей результатов вербального профилирования того или иного вида творчества в целевой сфере личностного роста в текстах по практическому коучингу. Обращение к вопросу системности метафорических репрезентаций, обусловленное необходимостью выявления эффективных способов концептуализации сложных понятий в сфере практического коучинга, обеспечивает актуальность работы, которая, примыкая к современным исследованиям о метафорической специфике различных дискурсов, вносит вклад в развитие дискурсологии и коммуникативистики, а также практики создания мотивационных текстов и образовательной технологии коучинга.

Объектом исследования является мотивационный дискурс в сфере практического коучинга, нацеленного на личностное развитие индивида. В качестве предмета исследования выступают закономерности профилирования результирующей сферы личностного роста по-

средством метафорических выражений, относящихся к различным видам искусства.

Реализация заявленной цели предполагает решение следующих задач: дать определения понятиям «коучинг», «мотивационный дискурс», «метафорическая модель», а также описать основные виды коучинга и приемы мотивирующего воздействия на реципиента; проанализировать закономерности профилирования различных участков результирующей сферы личностного роста посредством использования метафорически переосмысленных слов и выражений, связанных с искусством вообще, а также с театром и архитектурой в частности. С точки зрения рассмотренных в работе понятий и развиваемой аргументации, касающейся закономерностей метафорического воплощения в мотивационном дискурсе знаний об искусстве, статья обладает теоретической значимостью. В практическом плане сделанные выводы полезны для специалистов, создающих и реализующих в своей образовательной практике принципы коучинга.

Обзор литературы

В связи с развитием современных коммуникационных технологий и появлением новых форм общения широкое распространение в обществе получил коучинг в его различных вариациях. Исследователи различают лайф-коучинг, в рамках которого клиент получает осознание путей достижения гармонии и равновесия в собственной жизни, и бизнес-коучинг, применяемый для активизации роста в профессиональной среде [Кострова, Шибаршина, 2019, с. 29]. Как отмечает М. В. Кларин, в профессиональном поле запрос на услуги коуча связан с потребностью в повышении эффективности работы сотрудников за счет оптимизации их внутреннего потенциала и правильно организованной системы принятия решений; в сфере личностного развития этот запрос определяется осознанным желанием человека в выборе своего жизненного пути [Кларин, 2014, с. 71]. Высокая степень развития науки обуславливает не менее высокий уровень требований, предъявляемых к сотрудникам в любой профессиональной сфере: в реальных условиях недостаточно быть просто хорошим специалистом; важно также идти «в ногу со временем» и следить за актуальными тенденциями, постоянно осваивая новые умения. В этом плане практический коучинг предлагает широкие возможности для достижения целей, позволяя не только развивать сильные стороны личности, но и преодолевать возможные комплексы и страхи.

Как образовательная технология коучинг описывается в работах психологической и лингвистической направленности. С точки зрения психологических основ коучинга изучается его эффективность в работе с клиентами [Behrendt, 2006; Greif, 2014]; в лингвистическом отношении данная практика подвергается анализу на основе рожденных в процессе бесед языковых построений [Graf, 2008; Deppermann, 2008; Kallmeyer, 2001]. Следует отметить, что метод коучинга не является психотерапией, это «особый вид диалога, в котором специалист (коуч) помогает клиенту самостоятельно уточнить, прояснить и сформулировать свои жизненные, профессиональные и / или деловые цели и задачи, сфокусировать внимание на задачах развития, искать как внутренние, так и внешние ресурсы, искать и находить альтернативы действий, строить планы, проверять их на реалистичность, принимать на себя ответственность за их реализацию» [Кларин, 2014, с. 73]. Приведенное определение достаточно подробно описывает специфику коучинга, которая заключается в создании для клиента крепкой мотивирующей основы, обеспечивающей развитие у личности целеустремленности, веры в себя, умения находить решение в любой ситуации.

Исходя из мотивирующего характера практического коучинга, закономерным представляется рассмотрение языковых проявлений данной деятельности в качестве одной из форм реализации мотивационного дискурса [Гилясев, 2017, с. 70; Хутыз, 2022, с. 103], понимаемого в одной из работ как «устный или письменный текст убеждающего характера, созданный человеком в процессе взаимодействия и содержащий мотивационные конструкции (имплицитные и эксплицитные)» [Букина, 2022, с. 50].

Формирование коучем мотивирующей основы базируется на ряде приемов. Главным из них является использование реализуемых в совокупности стратегий убеждения и объяснения: при убеждении коуч излагает факты в опоре на собственный опыт [Гилясев, 2017, с. 70], опыт авторитетных личностей или же на предшествующий опыт самого реципиента, создавая своеобразную доказательную базу. Передаваемые таким образом знания не являются чем-то новым, они скорее встраиваются в существующую картину мира индивида, выполняя роль шаблона, структурирующего последовательность действий, ведущих к желаемому результату. Благодаря такой подаче цель представляется клиенту достижимой, а описанный коучем алгоритм позволяет спроектировать ситуацию успеха и повысить уровень притязаний и мотивации. Следующим значимым приемом мотивационного дискурса, реализуемым в практическом коучинге, является создание у реципиента пози-

тивного настроения на предлагаемые коучем действия [Гаевская, Мошняга, Чихачева, 2024, с. 83]; действительно: установка на положительный исход является главной составляющей формирования у человека веры в себя. Для языка коучинга характерна высокая ориентация на реципиента, а также использование экспрессивной лексики [Гиляев, 2017, с. 71]. Помимо прочего, другим важным приемом мотивации является ориентация на культурные и нравственные ценности, разделяемые членами общества [Гаевская, Мошняга, Чихачева, 2024, с. 83]. Признание действий человека правильными с точки зрения нормативных общественных установок создает мощный стимул для его самосовершенствования. Следует подчеркнуть, что описанные приемы мотивирующего воздействия, реализуемые в общении между коучем и клиентом, способствуют изменению отношения последнего к реальности и к себе. Как отмечает один из исследователей, коуч не только делится знанием, но и передает аудитории свою энергетику и вдохновляет ее [Хутыз, 2022, с. 102].

Отмеченная специфика мотивационного дискурса, реализуемая, в том числе, в практике коучинга, влияет на языковое оформление устных или письменных языковых построений. Для создания условий достижимости цели коуч зачастую использует в своей речи знакомые образы [Букина, 2024, с. 263; Шнякина, 2025а, с. 133; Шнякина, 2025б, с. 37]: чем проще и доступнее выглядит передаваемая идея, тем эффективнее представляется ее осознание клиентом и ее претворение в жизнь. Незаменимым средством в этом плане являются метафорические модели — «существующие и / или складывающиеся в сознании носителей языка схемы связи между понятийными сферами, которые можно представить определенной формулой: „X — это Y“» [Чудинов, 2003, с. 70]. Как отмечают основоположники теории концептуальной метафоры Дж. Лакофф и М. Джонсон, использование простых и доступных непосредственному наблюдению образов облегчает понимание сложных сущностей [Лакофф, Джонсон, 2004]. Так, например, структурные метафоры позволяют осознать одну концептуальную область в терминах другой, а процесс метафоризации объясняется авторами как взаимодействие областей «источник» и «цель» / «отправление» и «прибытие» [Баранов, Михайлова, Шипова, 2006, с. 6]. Концептуализация цели в терминах источника рассматривается как процесс «метафорического отображения», в результате которого отдельные признаки исходной области проецируются в целевую область и в переосмысленном виде объективируются в метафорических выражениях [Баранов, Михайлова, Шипова, 2006, с. 6]. Именно регулярность во взаимо-

действию целевой сферы с определенным набором исходных сфер создает уникальный образ того или иного дискурса или, иными словами, «метафорику дискурса» [Баранов, 2014, с. 29].

Мотивационная литература, посвященная личностному росту, обладает яркой метафорической спецификой. Возникшие в рамках практического коучинга тексты наполнены структурными метафорами: личностное развитие часто сравнивается с движением по пути, вождением автомобиля, спортивной тренировкой, борьбой / войной и т.д. Творческая деятельность человека также становится продуктивной исходной областью для осознания закономерностей индивидуального развития. Осмысление персональных достижений как искусства в его различных проявлениях представляет собой уже сложившуюся в мотивационном дискурсе практику, имеющую множество языковых проявлений.

Методы и материал исследования

Основным используемым в статье методом является метафорическое моделирование, нацеленное на описание модели взаимодействия исходной сферы «ИСКУССТВО» и результирующей сферы «ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ». В методологическом плане исследование базируется на разработанной А.Н. Барановым дескрипторной теории метафоры, в которой автор предложил способ описания регулярных метафорических переносов с помощью корреляций между сигнификативными дескрипторами области источника / отправления (слов и выражений различных предметных областей) и денотативными дескрипторами области цели / прибытия — совокупности реалий и смыслов, на которую осуществляется метафорический перенос [Баранов, 2014]. Построение модели осуществляется с помощью контекстуального анализа, обеспечивающего переход от конкретных языковых проявлений к умозрительным сущностям, а также логической операции абстрагирования, в результате которой выявляются сигнификативные дескрипторы.

Материалом для изучения закономерностей реализации в мотивационной литературе метафорической модели «ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ — ИСКУССТВО» послужила выборка объемом 100 контекстов из научно-популярных статей коуча Хендрика Валера, посвященных личностному развитию и стрессоустойчивости. Их автор является профессиональным коучем, активно выступающим с докладами и ведущим семинары и тренинги как в бизнес-среде, так и в рамках лайф-коучинга.

Результаты исследования

Метафора «ИСКУССТВО» является одним из продуктивных приемов вербализации сферы личностного развития, широкое распространение которого обусловлено творческим началом коррелирующих концептуальных областей «отправления» и «прибытия». Рассматриваемая модель имеет широкую представленность в мотивационных текстах немецкого языка и проявляется как в общем, так и в частных планах.

В первом случае модель реализуется в обобщенном смысле «КРЕАТИВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ» в результате взаимодействия денотативного дескриптора «умение развиваться» и сигнификативных дескрипторов, представленных однокоренными словами «Kunst», «Kunstwerk», «Künstler». Способность к самосовершенствованию в проанализированных примерах сравнивается с искусством, жизнь — с производением искусства, а сам человек — с творцом, создающим неповторимые шедевры:

- *Persönlichkeitsentwicklung ist die Kunst, mich selbst zu finden und zu gestalten. Mein eigenes Leben ist vielleicht das größte Kunstwerk, das ich jemals erschaffen werde / Личностное развитие — это искусство поиска и формирования себя. Моя собственная жизнь — возможно, величайшее произведение искусства, которое я когда-либо создавал (Hendrik Wahler. Persönlichkeitsentwicklung — Werde die beste Version deiner selbst).*

- *Es ist ein höchst aktiver Gestaltungsprozess, der auf einer bewussten Entscheidung beruht, unser Leben selbst in die Hand zu nehmen und unsere Persönlichkeit weiterzuentwickeln — z.B. wie ein Künstler ein Kunstwerk gestaltet / Это высокоактивный процесс проектирования, основанный на сознательном решении взять свою жизнь в свои руки и развивать свою личность так, как, например, художник создает произведение искусства (Hendrik Wahler. Persönlichkeitsentwicklung — Werde die beste Version deiner selbst).*

Основанием метафорического переноса в рассмотренных языковых структурах является способность человека к использованию собственного креативного потенциала и поиску новых путей его реализации.

В узком плане модель «ИСКУССТВО» реализуется посредством более частных в смысловом отношении моделей, связанных с определенными видами человеческого творчества. Наиболее значимыми из них для практического коучинга являются модели «ТЕАТР» и «АРХИТЕКТУРА».

Как показал анализ примеров немецкого языка, модель «ТЕАТР» достаточно продуктивна в рамках профилирования различных аспектов личностного развития.

Так, например, денотативный дескриптор результирующей области «эмоциональное отношение к миру» часто совмещается с сигнификативными дескрипторами «Drama», «Komödie», «Trauerspiel», указывающими на различные жанры театральных постановок: *Wir erleben die Welt als **Drama**, als **Komödie** oder als **Trauerspiel** — und sind allzu häufig selbst direkt davon betroffen / Мы воспринимаем мир как драму, комедию или трагедию — и слишком часто это непосредственно влияет на нас самих (Hendrik Wahler. *Persönlichkeitsentwicklung — Werde die beste Version deiner selbst*).*

Запрограммированная специфика осуществления в процессе самосовершенствования последовательных действий описывается дескриптором «Szenario»: *Indem du dir deine Ängste auf diese Weise absteckst, sicherst du dir gleich zwei Vorteile: Zum einen hast du für dich Klarheit darüber, was im Worst Case **Szenario** passieren kann — dann hört dein Gehirn auf, zu katastrophisieren! Zum anderen kannst du dich auf die verschiedenen **Szenarien** bestmöglich vorbereiten — das schafft ein Gefühl von Sicherheit und lindert die eigenen Ängste / Абстрагируясь таким образом от своих страхов, Вы получаете два преимущества. С одной стороны, у Вас появляется ясность относительно того, что может произойти в худшем случае — тогда Ваш мозг перестает во всем видеть катастрофу! С другой стороны, Вы можете максимально подготовиться к различным сценариям развития событий — это создает ощущение безопасности и смягчает собственные страхи (Hendrik Wahler. *Persönlichkeitsentwicklung — Werde die beste Version deiner selbst*).*

Типичное распределение в процессе личностного развития функций, связанных с определенной деятельностью, приобретает в мотивационных текстах форму распределения ролей и объективируется дескрипторами «Akteure», «Gestalter», «Performer», «Zuschauer», «Opferrolle»:

- *Aber — uns jetzt wird es etwas philosophisch — wir Menschen sind eben nicht nur **Akteure**, **Gestalter**, **Entwickler** und **Performer** / Но теперь эта мысль приобретает философский смысл: мы, люди, не только актеры, оформители, разработчики и исполнители (Hendrik Wahler. *Persönlichkeitsentwicklung — Werde die beste Version deiner selbst*).*

- *Wollen Sie in ihrem Leben nur **Zuschauer** sein? / Вы хотите быть лишь зрителем в своей собственной жизни? (Hendrik Wahler. *Persönlichkeitsentwicklung — 5 Tipps für persönliches Wachstum*)*

- *Beginne bei dir selbst — oder: Raus aus der **Opferrolle** / Начните с себя или, иными словами, выйдите из роли жертвы (Hendrik Wahler. *Persönlichkeitsentwicklung — Werde die beste Version deiner selbst*).*

Таким образом, продуктивность модели «ТЕАТР» обусловлена схожестью исходной и результирующей областей: подобно режиссеру коуч моделируют алгоритм своей работы с клиентом, создавая «сценарии», распределяя роли, описывая желаемое поведение реципиента при планировании деятельности. В этом плане идеи, высказанные наставником, в результате их проекции на область «прибытие» в значительной степени способствуют созданию наглядной картины происходящего и облегчают достижение реципиентом желаемой цели.

Метафора «АРХИТЕКТУРА» обеспечивает осмысление процесса личностного развития в терминах строительства как воздвижения некоей конструкции, обеспечивающей надежность и постоянство. Сигнификативный дескриптор «aufbauen», указывающий на деятельность по возведению здания, объективирует процесс формирования полезных навыков и привычек, указывая на его поступательность и постепенность: *Wir möchten nämlich nicht nur in der Welt leben, sondern die Welt erleben. Dazu gehört, dass wir mit ihr und unseren Mitmenschen in Kontakt treten und Verbindungen bzw. Beziehungen aufbauen (Resonanz) (Hendrik Wahler. Stressmanagement — Alles, was man wissen muss) / Мы не просто хотим жить в мире, мы хотим познавать мир. Это предполагает установление контакта с миром, а также построение связей или отношений (резонанс) с другими людьми.*

В качестве демонстрации дидактического потенциала рассматриваемой модели можно привести пример, в котором автор мотивационного текста описывает значимость в процессе личностного развития не результата, а самого процесса достижения цели, сравнивая его с детской игрой: *Schauen Sie sich Kinder an: Sie bauen stundenlang an etwas und stecken ihre ganze Leidenschaft hinein. Wenn das Werk dann fertig ist — z.B. ein Gebäude aus Bausteinen —, dann reißen sie es wieder ab, nur um mit den Steinen jetzt etwas anderes zu bauen. Das ist Spielen. Weil das Ergebnis nicht im Vordergrund steht. Weil die Freude daran der einzige Grund ist / Посмотрите на детей: они часами что-то строят и вкладывают в это всю свою страсть. Когда работа закончена (например, здание из конструктора готово), его снова сносят, чтобы построить что-то еще. Это игра. Потому что результат не является целью. Потому что единственная цель — радость от игры (Hendrik Wahler. Glück — was ist das und wie krieg ich das?).*

Участок результирующей области, связанный с изменением личности, осмысливается в практическом коучинге как реконструкция. Профилирование отмеченного аспекта осуществляется в результате совмещения денотативного дескриптора «самостоятельное измене-

ние личности» и сигнификативного дескриптора «Selbstrekonstruktion»: *Die Selbsterkenntnis ist der Blick nach hinten, der Blick zurück in die eigene Vergangenheit. Wie kam es dazu, dass ich wurde, wer ich heute bin? Wir fragen nach der Genese unserer eigenen Persönlichkeit und führen eine **Selbstrekonstruktion** durch: Was ist unsere Lebensgeschichte, unsere Biografie? Welche Erlebnisse, Erfahrungen und Menschen haben dazu beigetragen, dass wir die Person von heute sind? / Самопознание — это взгляд назад, в свое прошлое. Как я стал тем, кем являюсь сегодня? Мы задаемся вопросом о генезисе собственной личности и осуществляем самореконструкцию: Какова наша история жизни, наша биография? Какой опыт и какие люди способствовали тому, что мы стали теми, кем мы являемся сегодня? (Hendrik Wahler. *Persönlichkeitsentwicklung — Werde die beste Version deiner selbst*). Одним из важных участков результирующей концептуальной области в рамках функционирования модели «АРХИТЕКТУРА» является поведение человека по отношению к другим людям, совмещаемое часто с сигнификативным дескриптором «Fassade». Действительно, данная ассоциация представляется закономерной, поскольку именно фасад здания является его визитной карточкой, создавая первое впечатление о хозяине строения. Следует отметить, что в мотивационных текстах присутствует идея о том, что не всегда личность человека характеризуется его внешними проявлениями, иными словами, «блестящий фасад» может быть лишь первым впечатлением и не всегда о здании следует судить по его фасаду:*

- *Sie brauchen die glänzende **Fassade** nicht, die Sie der Welt präsentieren. Vergessen Sie falschen Stolz. Nehmen Sie sich nicht zu ernst / Вам не нужен блестящий фасад, который Вы представляете миру. Забудьте ложную гордость. Не относитесь к себе слишком серьезно (Hendrik Wahler. *Persönlichkeitsentwicklung — 5 Tipps für persönliches Wachstum*).*

- *Der andere Teil von uns ist dagegen damit beschäftigt, mit aller Gewalt die Illusion einer perfekten **Fassade** aufrechtzuerhalten / Другая часть нас, напротив, изо всех сил старается поддерживать иллюзию идеального фасада (Hendrik Wahler. *Persönlichkeitsentwicklung — 5 Tipps für persönliches Wachstum*).*

Таким образом, модель «АРХИТЕКТУРА» является важным средством профилирования постепенности процесса личностного развития, формирования своеобразной основы, своего рода «фундамента» для дальнейших действий. Также осмысление личности человека в терминах здания дает возможность разделения внешних признаков, ассоциируемых с фасадом, и неочевидных характеристик индивида, не всегда заметных для других людей; последние, в свою очередь, являются более ценными.

Проведенный анализ совмещения денотативных и сигнификативных дескрипторов исходной и результирующей сфер позволил наглядно представить модель «ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ — ИСКУССТВО» в виде таблицы.

**Метафорическая модель
«ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ — ИСКУССТВО»**

Модель	Денотативный дескриптор	Сигнификативный дескриптор
Креативная деятельность	Умение развиваться, способность к самосовершенствованию	Искусство, творческое начало (Kunst, Kunstwerk, Künstler)
Театр	Эмоциональное отношение к миру	Различные жанры (Drama, Komödie, Trauerspiel)
	Программа действий	Сценарий (Szenario)
	Распределение функций	Участники спектакля (Akteure, Gestalter, Performer, Zuschauer, Opferrolle)
Архитектура	Формирование полезных навыков и привычек	Возведение здания (Aufbauen)
	Изменение личности	Изменение здания (Selbstrekonstruktion)
	Поведение по отношению к другим людям	Передняя часть здания (Fassade)

Представленный материал свидетельствует о том, что взаимодействующие концептуальные области объединяют их динамический характер, реализующийся в положительных изменениях, имеющих творческое начало. Вербализация модели «ЛИЧНОСТНЫЙ РОСТ — ИСКУССТВО» является специфической чертой мотивационного дискурса и отражает ассоциации совершенствования человека с его эстетическим отношением к действительности.

Заключение

В современном мире, характеризующемся стремительным развитием новейших коммуникационных технологий, практический коучинг обладает значительным потенциалом. Как образовательная технология этот прием определяется как специфичная форма взаимодействия между субъектами общения — коучем и клиентом. Деятельность коуча направлена на создание у клиента мотивирующей основы посредством стратегий убеждения и объяснения, позволяющих структурировать необходимые действия, формирования благоприятной психологической атмосферы и ориентации на существующие в обществе культурные и ценностные нормы. Мотивация к достижению целей способ-

ствуется развитию таких необходимых качеств личности, как инициативность, ответственность, дисциплинированность и т.д.

Практический коучинг представляет частный случай реализации мотивационного дискурса, обладающего специфическими вербальными характеристиками, одной из которых является использование определенных метафорических моделей, выполняющих как когнитивную, так и дидактическую функции.

Анализ примеров показал высокую эффективность сближения концептуальных областей «ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ» и «ИСКУССТВО» при создании мотивационных текстов. Использование в статье метода моделирования, направленного на установление специфики описания области «прибытия» с помощью терминов, относящихся к области «отправления», позволило установить закономерности вербализации сферы личностного роста посредством метафорических выражений, связанных с творчеством человека. Метафорическая модель «ИСКУССТВО», включающая в себя реализацию ее вариаций «КРЕАТИВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ», «ТЕАТР» и «АРХИТЕКТУРА», является продуктивным исходным материалом для профилирования отдельных участков области «прибытие» в плане отражения обстоятельств процесса личностного развития: источника инициативы, прилагаемых волевых усилий, техник достижения цели, распределения в этом процессе ролей и функций, возможных программ действий, эмоционального отношения к миру и т.д. Рассмотренные модели точно передают условия индивидуального роста человека и внутренние стимулы, обеспечивающие ту или иную линию поведения на его пути к достижению цели. Основным признаком, на основании которого осуществляется сближение двух рассматриваемых сфер, является признак «динамика», связанный с творческим освоением человеком себя и мира. Регулярность денотативных и сигнификативных соответствий в рамках рассматриваемой модели позволяет отнести ее к типичным дискурсивным практикам мотивационного дискурса, обеспечивающим его неповторимость и своеобразие и способствующим эффективно речевому воздействию.

Библиографический список

Баранов А.Н. Дескрипторная теория метафоры. М.: Языки славянской культуры, 2014. 632 с.

Баранов А.Н., Михайлова О.В., Шипова Е.А. Некоторые константы русского политического дискурса сквозь призму политической мета-

форики ('взаимоотношения бизнеса и власти', 'коррупция'). М.: Фонд ИНДЕМ, 2006. 85 с.

Букина Ю.В. Онтологическая метафора как средство воздействия в англоязычном мотивационном медиадискурсе // Когнитивные исследования языка. 2024. № 1–2 (57). С. 263–267.

Букина Ю.В. Подходы к пониманию мотивационного дискурса в современной гуманитарной парадигме // Международный журнал экономики и образования. 2022. № 1. С. 42–58. Электронный ресурс <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=50096715>

Гаевская М.А., Мошняга Е.В., Чихачева Д.В. Аксиологическая прагматика мотивационного дискурса на материале речей американских коучей // Вестник Челябинского государственного университета. 2024. № 1 (483). С. 81–91. <https://doi.org/10.47475/1994-2796-2024-483-1-81-91>. Электронный ресурс <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=60051478>

Гилясев Ю.В. Прагматика англоязычного мотивационного дискурса // Ученые записки Петрозаводского государственного университета: Филологические науки. 2017. № 166 (5). С. 70–76. Электронный ресурс <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=29899276>

Кларин М.В. Новая развивающая практика — коучинг. Новая профессия — коуч // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 71–80. Электронный ресурс <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21311686>

Кострова Ю.Б., Шибаршина О.Ю. Коучинг как инновационная образовательная технология // Образовательные ресурсы и технологии. 2019. № 2 (27). С. 27–32. <https://doi.org/10.21777/2500-2112-2019-2-27-32>. Электронный ресурс www.elibrary.ru/item.asp?id=39820170

Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. 256 с.

Хутыз И.П. Особенности конструирования англоязычного мотивационного дискурса: уровень грамматики // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2022. № 1(45). С. 100–112. <https://doi.org/10.25688/2076-913X.2022.45.1.11>. Электронный ресурс <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48320039>

Чудинов А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации. Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного педагогического университета, 2003. 248 с.

Шнякина Н.Ю. Метафорическая модель «ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ — ПУТЬ» в практике немецкоязычного коучинга // Филология и человек. 2025а. № 2. С. 133–149. [https://doi.org/10.14258/filichel\(2025\)2-09](https://doi.org/10.14258/filichel(2025)2-09). Электронный ресурс <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=82477227>

Шнякина Н.Ю. Языковая репрезентация метафорической модели «спорт» в практике коучинга // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. 2025б. № 2 (70). С. 33–45. <https://doi.org/10.47388/2072-3490/lunn2025-70-2-33-45>. Электронный ресурс <https://elibrary.ru/item.asp?id=82873725>

Behrendt P. Wirkung und Wirkfaktoren von psychodramatischem Coaching — eine experimentelle Evaluationsstudie // Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie. 2006. № 5 (1). P. 59–87. <https://doi.org/10.1007/s11620-006-0006-6>

Greif S. Verbesserung der Qualität und Wirksamkeit im Coaching // Professionell coachen. Das Methodenbuch: Erfahrungswissen und Interventionstechniken von 50 Coachingexperten. Coaching im Dialog, 2014, Weinheim: Beltz. P. 460–466.

Graf E. Wir kommunizieren also sind wir — Coaching aus kommunikativer und sprachwissenschaftlicher Sicht // Zeitschrift für Organisationsberatung, Supervision, Coaching. 2008. № 15 (2). P. 156–168. <https://doi.org/10.1007/s11613-008-0076-6>. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/238283500_Wir_kommunizieren_also_sind_wir

Deppermann A. Gespräche analysieren. Eine Einführung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008. 125 P. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-91973-7>. Retrieved from: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-531-91973-7/>

Kallmeyer W. Beraten und Betreuen: zur gesprächsanalytischen Untersuchung von helfenden Interaktionen // Zeitschrift für qualitative Bildungs, Beratungs- und Sozialforschung. 2000. № 1 (2). P. 227–252. Retrieved from: https://ids-pub.bsz-bw.de/frontdoor/deliver/index/docId/5643/file/Kallmeyer_Beraten_und_Betreuen._Zur_gespraechsanalytischen_Untersuchung_von_helfenden_Interaktionen_2000.pdf

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Wahler H. Persönlichkeitsentwicklung — Werde die beste Version deiner selbst. Retrieved from: <https://www.mindyourlife.de/persoenlichkeitsentwicklung/> (In German).

Wahler H. Persönlichkeitsentwicklung — 5 Tipps für persönliches Wachstum. Retrieved from: <https://www.mindyourlife.de/5-tipps-fuer-persoenliches-wachstum/> (In German).

Wahler H. Stressmanagement — Alles, was man wissen muss. Retrieved from: <https://www.mindyourlife.de/stressmanagement/> (In German).

Wahler H. Glück — was ist das und wie krieg ich das? Retrieved from <https://www.mindyourlife.de/glueck-was-ist-das/> (In German).

References

Baranov A.N. Descriptor theory of metaphor, Moscow, 2014, 632 p. (In Russian).

Baranov A.N., Mikhailova O.V., Shipova E.A. Some constants of Russian political discourse through the prism of political metaphors ('the relationship between business and government', 'corruption', Moscow, 2006, 85 p. (In Russian).

Bukina Yu.V. Ontological metaphor as a means of influence in English motivational media discourse. *Kognitivnye issledovaniya yazyka* = Cognitive studies of language, 2024, vol. 57, no. 1–2, pp. 263–267. (In Russian).

Bukina Yu.V. Understanding motivational discourse: approaches in the modern humanitarian paradigm. *Mezhdunarodnyy zhurnal ekonomiki i obrazovaniya* = International journal of economics and education, 2022, no. 1, pp. 42–58. (In Russian).

Gaevskaya M.A., Moshnyaga E.V., Chikhacheva D.V. Motivation discourse axiological pragmatics in American coaches' speeches. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* = Bulletin of Chelyabinsk state university, 2024, vol. 483, no. 1, pp. 81–91. <https://doi.org/10.47475/1994-2796-2024-483-1-81-91>. Retrieved from: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=60051478> (In Russian).

Gilyasev Yu.V. Pragmatism of the English motivational discourse. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta* = Proceedings of Petrozavodsk state university, ser. Philological sciences, 2017, vol. 166, no. 5, pp. 70–76. Retrieved from: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=29899276> (In Russian).

Klarin M.V. The new developmental practices — coaching. The new profession — coach. *Obrazovatel'nye tekhnologii* = Educational technologies, 2014, no. 1, pp. 71–80. Retrieved from: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21311686> (In Russian).

Kostrova Yu.B., Shibarshina O.Yu. Coaching as innovative educational technology. *Obrazovatel'nye resursy i tekhnologii* = Educational resources and technologies, 2019, vol. 27, no. 2, pp. 27–32. <https://doi.org/10.21777/2500-2112-2019-2-27-32>. Retrieved from: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=39820170> (In Russian).

Lakoff G., Johnson M. *Metaphors we live by*, Moscow, 2004, 256 p. (In Russian).

Khoutyz I.P. Specifics of the English-language motivational discourse construction: the level of grammar. *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta* = Bulletin of the Moscow City Pedagogical University, 2022, vol. 45, no. 1. pp. 100–112.

913X.2022.45.1.11. Retrieved from: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=48320039> (In Russian).

Chudinov A.P. Metaphorical mosaic in modern political communication. Ekaterinburg, 2003, 248 p. (In Russian).

Shnyakina N.Yu. Metaphorical model «personal development is a path» in the practice of german-language coaching. *Filologiya i chelovek = Philology & Human*, 2025a, no. 2, pp. 133–149. Retrieved from: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=82477227> (In Russian).

Shnyakina N.Yu. Verbal representation of the metaphorical model «sports» in the practice of coaching. *Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta im. N.A. Dobrolyubova = TizhnyTovgorod linguistics university bulletin*, 2025b, no. 2 (70), pp. 33–45. Retrieved from: <https://elibrary.ru/item.asp?id=82873725> (In Russian).

Behrendt P. Wirkung und Wirkfaktoren von psychodramatischem Coaching — eine experimentelle Evaluationsstudie. *Zeitschrift für Psychodrama und Soziometrie*, 2006, no. 5 (1). <https://doi.org/https://doi.org/10.1007/s11620-006-0006-6> (In German).

Greif S. Verbesserung der Qualität und Wirksamkeit im Coaching. *Professionell coachen. Das Methodenbuch: Erfahrungswissen und Interventionstechniken von 50 Coachingexperten. Coaching im Dialog*, Weinheim, 2014. (In German).

Graf E. Wir kommunizieren also sind wir — Coaching aus kommunikativer und sprachwissenschaftlicher Sicht. *Zeitschrift für Organisationsberatung, Supervision, Coaching*, 2008, vol. 15, no. 2. <https://doi.org/10.1007/s11613-008-0076-6> (In German).

Deppermann A. Gespräche analysieren. Eine Einführung, Wiesbaden, 2008. (In German).

Kallmeyer W. Beraten und Betreuen: zur gesprächsanalytischen Untersuchung von helfenden Interaktionen. *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung*, 2000, vol. 1, no. 2. Retrieved from: <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/28059> (In German).

List of Sources

Wahler H. Persönlichkeitsentwicklung — Werde die beste Version deiner selbst. Retrieved from: <https://www.mindyourlife.de/persoeneichkeitsentwicklung/> (In German).

Wahler H. Persönlichkeitsentwicklung — 5 Tipps für persönliches Wachstum. Retrieved from: <https://www.mindyourlife.de/5-tipps-fuer-persoenliches-wachstum/> (In German).

Wahler H. Stressmanagement — Alles, was man wissen muss. Retrieved from: <https://www.mindyourlife.de/stressmanagement/> (In German).

Wahler H. Glück — was ist das und wie krieg ich das? Retrieved from <https://www.mindyourlife.de/glueck-was-ist-das/> (In German).

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ПРОЦЕССА КОММУНИКАЦИИ В НОВЫХ МЕДИА

А.А. Шмаков

Ключевые слова: новые медиа, онтология коммуникации, коммуникативные трансформации текста, диалогичность, интерактивность, конвергентность

Keywords: new media, ontology of communication, communicative transformations of text, dialogicity, interactivity, convergence

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-15](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-15)

Введение

Развитие технологий передачи информации различного типа в начале XXI в. привело к изменениям процесса коммуникации в сети Интернет: электронная коммуникация в 2025 г. существенно отличается от электронной коммуникации в 2015 г., не говоря уже про 2005 г. Ключевое различие заключается во взрывном росте количества форматов коммуникации, которые в исследовательской практике называются «новыми медиа» [Рогалева, 2015, с. 222], а также качественных изменениях, вызванных развитием пользовательских интерфейсов и увеличением скорости передачи данных.

В рамках данного исследования «новые медиа» — это категория, которая соединяет в себе новейшие цифровые форматы существования средств массовой информации в сети Интернет. Сюда включаются интернет-СМИ, электронные версии традиционных СМИ, подкасты, фото-, видео-, текстовые блоги, социальные сети, мессенджеры, виртуальные игры, прямые эфиры («стримы»). Данный список не может быть ограничен, потому что технологическое развитие идет настолько быстро, что за время, пока данная статья будет находиться в публикации, наверняка появится новый формат коммуникации.

Разнообразие форматов коммуникации внутри новых медиа и хронологический принцип их появления ведут к тому, что в конкретный момент времени существует группа новейших медиа, которые только что созданы. Следовательно, для описания особенностей функционирования данных коммуникативных форм особенно актуальна метафора «жизненного пути», поскольку период рождения, развития, расцвета и затухания коммуникативного формата в рамках новых медиа очень короткий и может исчис-

ляться месяцами. Так, если в 2015 г. текстовый интернет-блог «Живой Журнал» еще был популярен в сети Интернет [Шмаков, 2016, с. 190], то с 2020 г. с момента закрытия некоторых популярных блогов, в том числе блога Артемия Лебедева, уровень популярности «Живого Журнала» медленно, но неуклонно снижается [«Попробовали по-русски», 2021], и связано это, прежде всего, с появлением множества новых форматов.

Специфика новых медиа заключается в ориентации на *Homo Loquens* — «человека говорящего», т.е. автора и читателя, адресанта и адресата, а не на текст как структуру, которая подчиняется требованиям жанра, внутренней логике журналистского издания и иным формальным требованиям. Бóльшая интерактивность и конвергентность (т.е. одномоментное использование текстовой, фото- и видеoinформации) ведет к бóльшей «проявленности» авторского и читательского начал в самом тексте, что, в свою очередь, влияет на специфику существования каждого конкретного текста в информационном пространстве посредством вовлечение читателя в «со-творчество» с автором: «построение вторичной коммуникативной деятельности по модели, предложенной отправителем» [Сидоров, 2009, с. 106].

Актуальность исследования обусловлена тем, что, во-первых, существует потребность в углублении понимания онтологических особенностей коммуникации в новых медиа, поскольку это будет способствовать преодолению современного глобального кризиса коммуникации [Кощей, 2009; Малыгина, 2009], возникшего и развивающегося в силу того, что каждый коммуникант чаще всего использует наиболее удобный для себя способ потребления информации, однако при этом голос собеседника легко может раствориться в окружающем его коммуникативном шуме. Во-вторых, требуется осмысление особенностей функционирования новых медиа с точки зрения практики коммуникации, что позволит прогнозировать протекание процесса взаимодействия коммуникантов, моделировать их коммуникативное поведение в типичных коммуникативных ситуациях с учетом экстралингвистических факторов, роль которых в новых медиа весьма существенна. Это отвечает исследовательской тенденции, выделенной А.А. Чувакиным: «...из разрозненного гуманитарного и отчасти технического знания постепенно складывается наука о коммуникации» [Филология и коммуникативные науки, 2015, с. 15].

Объектом исследования является процесс коммуникации в новых медиа. Предметом — коммуникативные трансформации текстов

в новых медиа. Цель исследования состоит в выявлении существенных особенностей процесса коммуникации в новых медиа. Для достижения поставленной цели представляется необходимым решение следующих задач:

- 1) рассмотрение понятия «новые медиа» со стороны их коммуникативных характеристик;
- 2) описание процесса коммуникации в новых медиа с позиций ее участников;
- 3) выявление базовых коммуникативных трансформаций текста в процессе коммуникации в новых медиа.

Методы и материалы исследования

В рамках публикуемого исследования рассматриваются три формата новых медиа: интернет-сайт; социальная сеть «ВКонтакте»; мессенджер с расширенными функциями «Телеграм». Выбор данных форматов обусловлен тем, что они наиболее часто используются для организации коммуникации с различными целевыми аудиториями в сети Интернет [Аудитория девяти крупнейших социальных сетей в России в 2025 году, 2025]. Официальный сайт предусматривает монологическую структуру текста, реализует преимущественно функцию информирования адресата, в то время как интерфейс социальной сети «ВКонтакте» и мессенджера «Телеграм» предполагает диалогичность — чередование ролей автора и адресата текста, а на функциональном уровне подразумевается не только информирование получателя, но и речевое воздействие на него. Социальные сети и мессенджеры являются своеобразными «наследниками» форумов и текстовых блогов — диалогических форматов, которые были популярны более 10 лет назад [Шмаков, 2013].

В качестве источника материала исследования избран официальный сайт Алтайского филиала федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации» (Алтайский филиал РАНХиГС)¹. Рассматриваемый в рамках статьи материал используется для демонстрации применимости методики анализа коммуникативных трансформаций тек-

¹ Сайт Алтайского филиала РАНХиГС расположен по адресу: <https://alt.ranepa.ru/>; официальная группа Алтайского филиала РАНХиГС «ВКонтакте»: <https://vk.com/academy22> и его телеграм-канал: (<https://t.me/altranepa22>).

ста в новых медиа². Предлагаемое исследование предваряет цикл статей, посвященных детальному рассмотрению феномена бытия текста в новых медиа.

Коммуникация в рамках данного исследования понимается как «общение, передача информации от человека к человеку — специфическая форма взаимодействия людей в процессах их познавательно-трудовой деятельности, осуществляющаяся главным образом при помощи языка (реже при помощи других знаковых систем)» [Современная энциклопедия «Академик», 2025]. Коммуникация в новых медиа представляет собой взаимодействие между пользователями цифровых технологий и платформ, появившихся благодаря развитию интернета и мобильных устройств.

Результаты исследования

В ходе процесса коммуникации в новых медиа текст претерпевает различные трансформации, которые могут быть названы «коммуникативными». По сути, они являются отражением особенностей среды бытия текста в сети Интернет, а конкретнее — форматов новых медиа. Современная интернет-среда устроена таким образом, что каждый формат имеет уникальный набор экстралингвистических, а точнее — экстракоммуникативных характеристик, рождающих коммуникативную специфику текста, который в рамках этого формата создан. Так, новые медиа имеют собственные ограничения по длине записей — постов: например, для «ВКонтакте» это 15 940 символов, а для «Телеграм» только 4096 [Шуляченко, 2024]. Это приводит к тому, что в телеграм-каналах чаще публикуют аудиовизуальный контент, а во «ВКонтакте» могут быть представлены большие текстовые статьи.

Коммуникативные трансформации текста — это любые процессы преобразования текста в коммуникации, меняющие его структуру, стиль, содержание, которые могут происходить на разных уровнях: языковом, структурном, семиотическом. Коммуникативные трансформации охватывают различные приемы переработки текста, включая сокращение, расширение, перефразирование, рассматриваемые в предлагаемой статье. Результатом коммуникативных трансформаций становится вторичный текст (далее — «текст В»), который создан на основе первичного (далее — «текст А»).

² Автор статьи благодарит администрацию Алтайского филиала РАНХиГС за возможность использовать тексты, размещаемые на официальных информационных ресурсах вуза, в качестве материала исследования.

В качестве «текста А», который подвергся коммуникативным трансформациям в анализируемом нами случае, выступает текст от 12 августа 2025 г., размещенный в разделе «Новости» на официальном сайте Алтайского филиала РАНХиГС под названием «Отряд “Компас” получил знамя лучшего отряда окружного проекта»³. Ниже приведем его целиком с сохранением авторской орфографии и пунктуации:

На протяжении двух месяцев путинный отряд «Компас» Алтайского филиала РАНХиГС трудился на окружной студенческой путине «Крутогорово». Командир отряда — Елизавета Сироткина, комиссар — Полина Санкина, студентки 3 курса юридического факультета.

На торжественном закрытии проекта подвели итоги:

- *Лучший комиссар путины «Крутогорово» — Полина Санкина, комиссар СПУО «Компас»*
- *Лучший боец путины «Крутогорово» — Арина Шатохина, боец СПУО «Компас»*

По результатам медиаконкурса наши ребята также заняли первые места в конкурсе афиш и ВК-клипов.

Результаты творческого фестиваля:

- *I место — конкурс танцев*
- *II место — конкурс плакатов на тему «Труд на Путине крут!»*
- *III место — конкурс отрядных уголков*

По результатам конкурса на лучший путинный отряд «Компас» стал победителем по совокупности показателей. Бойцы СПУО «Компас» везут домой знамя Окружного проекта «Крутогорово»!

«Первое место по совокупности показателей — это значимый результат, достигнутый благодаря упорному труду всех ребят, которые посвятили себя этой цели, работая без отдыха. Эта победа — не только заслуженное признание наших усилий, но и мощный стимул, вдохновляющий нас на новые свершения!»

Елизавета Сироткина

командир СПУО «Компас» Алтайского филиала РАНХиГС

«Поздравляем путинный отряд „Компас“ с получением знамени! Это достойный результат! Уже второй год „Компас“ забирает знамя лучшего отряда окружной путины. Так держать! Желаем отряду успехов и побед!»

³ Официальный сайт Алтайского филиала РАНХиГС: https://alt.ranepa.ru/pressroom/news/otryad_kompas_poluchil_znamya_luchshego_otryada_okruzhnogo_10775.html

Варвара Эрмиш
директор Центра координации молодежных проектов и программ
Алтайского филиала РАНХиГС

Текст А создан в жанре новостной заметки, повествующей о произошедших событиях — получении знамени «лучшего отряда окружного проекта», в конце текста имеются так называемые «хэштеги»: «#РСО», «#Студенческие отряды», «#Отряды академии», «#Награды», «#Победы». Они служат для поиска текстов схожей тематики. Рядом с хэштегами расположен счетчик просмотров, который показывает, сколько уникальных пользователей прочитало этот текст, см. рисунок 1.

#РСО #Студенческие отряды #Отряды академии #Награды #Победы

732

Рис. 1. Хэштеги и счетчик просмотров текста на официальном сайте

Анализ текста проводится по следующему плану: 1) языковой уровень; 2) уровень структуры; 3) семиотический уровень.

1. Языковой уровень. Текст А является образцом публицистического стиля, потому что содержит в себе разностилевые элементы, начиная от официально-деловых клише («на протяжении», «по совокупности показателей»), официальных наименований («путинный отряд “Компас” Алтайского филиала РАНХиГС»), заканчивая разговорными вкраплениями: «наши ребята», «бойцы» — о членах студенческого отряда.

2. Уровень структуры. Текст А представляет собой монолог, в котором в качестве вставных элементов использованы цитаты третьих лиц, которые не являются непосредственными участниками событий, о которых повествуется в тексте, но выступают в качестве экспертов, оценивающих важность и последствия события — получения «Компасом» знамени лучшего отряда окружного проекта.

3. Семиотический уровень. Текст А состоит из вербального и невербального компонента, который представлен фотоматериалами — четырьмя фотографиями, на которых изображены участники события, перемежающимися абзацами текста новости (см. рис. 2). Невербальный компонент нацелен на создание визуального образа, на фотографиях представлены члены отряда с наградами.



Рис. 2. Фотографии, сопровождающие текст новости

Обратной связи от получателей данного текста — посетителей официального сайта Алтайского филиала РАНХиГС — интерфейс новости не предусматривает, что дополняет мысль о моноличности текстов, расположенных на официальном сайте.

Текст А выступает текстом-основой для текста В, который создан для опубликования в новых медиа вуза. Далее приведем его целиком с сохранением авторской орфографии и пунктуации⁴:

«Компас» вернулся с победой! 🏆

Два месяца напряженной работы на окружной студенческой путине «Крутогорово» завершились триумфом для нашего отряда. Под руководством командира Елизаветы Сироткиной и комиссара Полины Санкиной, студенток 3 курса юридического факультета, ребята показали невероятные результаты и доказали, что труд на путине действительно крут!

🏆 *Итоги путины «Крутогорово»:*

Лучший комиссар — Полина Санкина

Лучший боец — Арина Шатохина

🏆 *Творческие достижения:*

1 место — конкурс танцев

⁴ https://vk.com/wall-36288883_72548 и <https://t.me/altranepa22/9214>

II место — конкурс плакатов «Труд на Путине крут!»

III место — конкурс отрядных уголков

❁ Главная победа:

По совокупности показателей путинный отряд «Компас» стал лучшим на путине и завоевал знамя Окружного проекта «Крутогорово»! Второй год подряд «Компас» увозит домой этот почетный трофей.

1. Языковой уровень. Текст В характеризуется наличием разговорных элементов: эмоционально-оценочной лексикой («триумфом», «невероятные», «крут»), предложениями с прямым порядком слов («Второй год подряд “Компас” увозит домой этот почетный трофей»), восклицательными предложениями («По совокупности показателей путинный отряд “Компас” стал лучшим на путине и завоевал знамя Окружного проекта “Крутогорово”!»).

2. Уровень структуры. Текст В характеризуется большей четкостью: выделяются повествовательное начало, в котором рассказывается о том, какое событие произошло, затем следует информационный блок о достижениях отряда, завершается текст аналитическим абзацем, в котором дается оценка приведенной выше информации.

Блок обратной связи от адресата в социальной сети «ВКонтакте» (см. рис. 3) и телеграм-канала (см. рис. 4) предусмотрен интерфейсом форматов новых медиа и включает в себя возможность оставления комментариев, репостов, а также «лайков» в «ВКонтакте» и эмодзинов в «Телеграме».

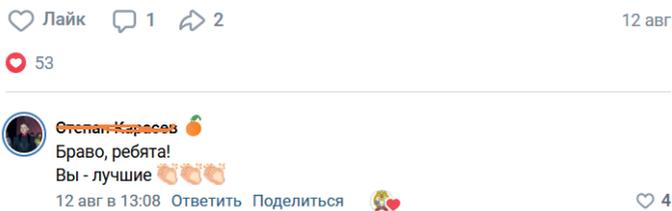


Рис. 3. Обратная связь в социальной сети «ВКонтакте»

На рисунке 3 показано, что текст В получил один комментарий от пользователя, а также 53 лайка и 2 репоста, в «Телеграм» текст комментариев не получил, зато собрал в общей сложности 28 реакций в виде эмодзинов четырех различных типов: «огонь», «кубок», «сердце» и «хлопушка» (см. рис. 4).

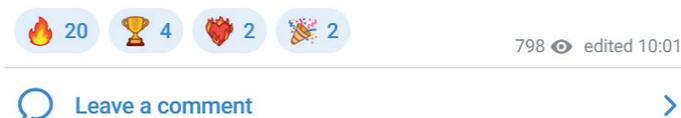


Рис. 4. Обратная связь в телеграм-канале

3. Семиотический уровень. Текст В также состоит из вербального и невербального компонентов, как и текст А, причем использованы те же фотоматериалы, однако они представлены не последовательно в тексте, перемежая абзацы, а перед ним посредством интерфейса «Карусель», когда пользователь «смахивает» в сторону одно изображение, чтобы посмотреть другое. Внутри текста содержатся эмодзи, которые выполняют функцию привлечения внимания адресата, — на рисунке 5 они выделены прямоугольниками.

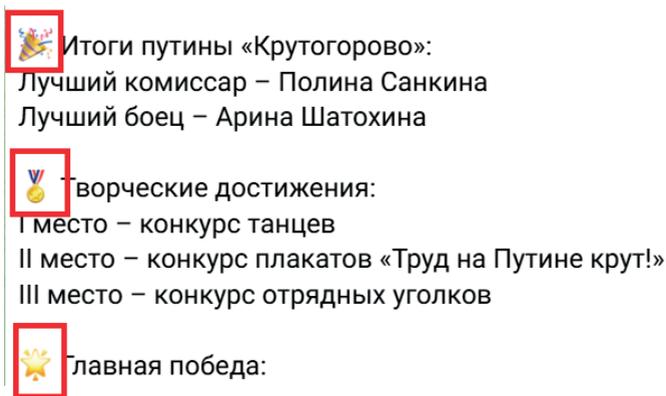


Рис. 5. Использование эмодзи внутри текста поста в новых медиа

Эмодзи «хлопушка», «медаль», «звезда» используются для выделения предложений, вводящих списки в информационном блоке текста поста, и подобраны автором текста на основе его личных ассоциаций с ключевыми словами вербального компонента текста: «победа» — «звезда», «достижения» — «медаль», «итоги» — «хлопушка».

Рассмотрим коммуникативные трансформации, произошедшие с текстом А под воздействием условий среды бытия текста — форматов новых медиа и фактора адресата.

На языковом уровне текст А подвергается трансформациям, которые ведут к изменению стилистической окраски текста, его структурным и семиотическим модификациям. Проиллюстрируем этот тезис, сравнив правый и левый столбцы в таблице 1.

Таблица 1

Трансформации текстов в сопоставлении

Текст А (для официального сайта)	Текст В (для новых медиа)
«На протяжении двух месяцев путинный отряд „Компас“ Алтайского филиала РАНХиГС трудился на окружной студенческой путине „Крутогорово“. Командир отряда — Елизавета Сироткина, комиссар — Полина Санкина, студентки 3 курса юридического факультета»	«Два месяца напряженной работы на окружной студенческой путине „Крутогорово“ завершились триумфом для нашего отряда. Под руководством командира Елизаветы Сироткиной и комиссара Полины Санкиной, студенток 3 курса юридического факультета, ребята показали невероятные результаты и доказали, что труд на путине действительно крут!»

Упрощение синтаксических конструкций приводит к стилистическим трансформациям: официально-деловые клише уступают место разговорным словосочетаниям: «на протяжении двух месяцев» → «два месяца», «отряд „Компас“ Алтайского филиала РАНХиГС» → «наш отряд» — следовательно, тексты новых медиа приближены по стилистике к разговорному стилю, что отличает их от текстов для официальных сайтов организаций.

Текст В примерно в два раза меньше текста А по объему, однако нельзя сказать, что это негативно сказывается на смысловом содержании. Сокращение объема текста происходит главным образом за счет удаления цитат экспертов, комментирующих это событие (Елизаветы С. и Варвары Э.), а также за счет изъятия из текста добавочных смысловых элементов, например, приложений и дополнений (см. табл. 2).

Таблица 2

Фрагменты текста А, подвергнутые сокращению

Текст А	Текст В
«Лучший комиссар путины „Крутогорово“ — Полина Санкина, комиссар СПУО „Компас“»	«Лучший комиссар — Полина Санкина»
«Лучший боец путины „Крутогорово“ — Арина Шатохина, боец СПУО „Компас“»	«Лучший боец — Арина Шатохина»

Текст В содержит основную информацию, которая представлена в нераспространенных предложениях и имеет простое тема-рематическое членение (подлежащее — тема, сказуемое — рема), это обеспечивает легкость восприятия информации.

Второстепенная информация о событии, которая содержалась в тексте А в предложении «По результатам медиаконкурса наши ребята также заняли первые места в конкурсе афиш и ВК-клипов» и была введена при помощи союза «также», удалена из текста В.

Таким образом, сокращение текста производится посредством удаления избыточной с точки зрения автора информации, сохранения ключевых элементов содержания и структурирования материала для достижения большей лаконичности и ясности изложения.

Большая мультимедийность по сравнению с текстами, размещенными на официальных сайтах, — это та самая черта текстов социальных сетей и телеграм-каналов, которая позволяет восполнять сокращения в вербальном компоненте текста. Так, эмодзи добавлен в текст В уже в заголовке: «“Компас” вернулся с победой! 🏆». Эмодзи «🏆» передает общий эмоциональный настрой текста новости, настраивает читателя на позитивную тональность текста. Итак, расширение предполагает дополнение исходного текста новыми элементами, способствующими более глубокому пониманию темы. В социальных сетях и телеграм-каналах такими компонентами являются эмодзи, фото- и видеоматериалы.

Заключение

Подводя итоги исследования, отметим, что текст, размещенный на официальном сайте, имеет больший объем за счет более детализированного содержания, которое включает в себя помимо фактологической информации и оценочную. Кроме этого, в тексте для официального сайта использованы элементы официально-делового стиля, в то время как эмоционально-оценочная лексика не используется. Все это делает текст для официального сайта более сухим и похожим на отчет, нежели на новостную заметку.

В тексте В удалены цитаты экспертов, комментирующих событие, добавлены лексические и синтаксические средства разговорного стиля языка, упрощены синтаксические конструкции и удалена дополнительная информация.

Таким образом, проведенный анализ эмпирического материала показывает, что коммуникативные трансформации текста в новых медиа направлены на решение конкретной коммуникативной задачи автора,

адаптацию текста к новым условиям бытия, передачу основной идеи при минимальных смысловых потерях, изменение стилистической направленности текста (как правило, в направлении большей эмоциональности текста в социальных сетях и телеграм-каналах). Коммуникативные трансформации позволяют адаптировать текст к разным форматам медиа, обеспечивая лучшее восприятие и понимание информации целевыми аудиториями, что в глобальном смысле ведет к преодолению коммуникативного кризиса современности.

К перспективам исследования относится не только расширение привлекаемого эмпирического материала из разных форматов новых медиа, что позволит выявить более глобальные онтологические характеристики коммуникации в данных форматах и сформулировать рекомендации по повышению эффективности речекоммуникативного взаимодействия между пользователями сети Интернет, но и привлечение иных параметров для более полного и детального описания онтологических особенностей текстов новых медиа.

Библиографический список

Аудитория девяти крупнейших социальных сетей в России в 2025 году: исследования и цифры. 2025. Электронный ресурс <https://ppc.world/articles/auditoriya-vosmi-krupneyshih-socsetey-v-rossii-issledovaniya-i-cifry/>

Кощей Л.А. Общественное сознание в системах коммуникации: об одном из источников кризиса коммуникации // Университетская филология — образованию: регулятивная природа коммуникации : мат-лы Второй междунар. науч.-практ. конф. «Коммуникативистика в современном мире: регулятивная природа коммуникации», Барнаул, 14–18 апр. 2009 г. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2009. С. 157–161.

Малыгина Э.В. Кризис речевой коммуникации: некоторые размышления и наблюдения // Университетская филология — образованию: регулятивная природа коммуникации : мат-лы Второй междунар. науч.-практ. конф. «Коммуникативистика в современном мире: регулятивная природа коммуникации», Барнаул, 14–18 апр. 2009 г. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2009. С. 163–169.

«Попробовали по-русски»: как начинался и как закончился ЖЖ — колыбель современной российской публицистики и политики. Таймлайн. 2021. Электронный ресурс <https://www.pravilamag.ru/articles/294403-poprobovali-po-russki-kak-nachinalsa-i-kak-zakonchilsya-zhzh-kolybel-sovremennoy-rossiyskoy-publicistiki-i-politiki-taymlayn/>

Рогалева О.С., Шкайдерова Т.В. Новые медиа: эволюция понятия (аналитический обзор) // Вестник Омского университета. 2015. № 1. С. 222–225.

Сидоров Е.В. Онтология дискурса. М.: Либроком, 2009. 232 с.

Современная энциклопедия «Академик». 2025. Электронный ресурс <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/23494>

Филология и коммуникативные науки / ред.-сост. : А.А. Чувакин, С.В. Доронина, И.Ю. Качесова, А.И. Куляпин, Н.В. Панченко, Т.В. Чернышова; под общ. ред. А.А. Чувакина. М.: Флинта, 2024. 496 с.

Шмаков А.А. Коммуникативная сущность обращения как компонента текстов диалогических форматов интернет-коммуникации // Филология и человек. 2013. № 1 С. 139–146.

Шмаков А.А. Риторический аспект диалогической коммуникации в сети Интернет // Экология языка и коммуникативная практика. 2016. № 2. С. 188–196.

Шуляченко М. Лимиты в постах разных соцсетей. 2024. Электронный ресурс <https://vc.ru/id2637617/1053981-limity-v-postah-raznyh-socsetei>

References

The audience of the nine largest social networks in Russia in 2025: research and figures, 2025. Retrieved from: <https://ppc.world/articles/auditoriya-vosmi-krupneyshih-socsetey-v-rossii-issledovaniya-i-cifry/> (In Russian).

Koschey L.A. Public consciousness in communication systems: on one of the sources of the communication crisis. *Universitetskaya filologiya — obrazovaniyu: regulyativnaya priroda kommunikatsii* = University philology — education: the regulatory nature of communication: materials of the Second international scientific and practical conf. “Communication studies in the modern world: the regulatory nature of communication”, Barnaul, 2009, pp. 157–161. (In Russian).

Malygina E.V. Crisis of speech communication: some reflections and observations. *Universitetskaya filologiya — obrazovaniyu: regulyativnaya priroda kommunikatsii* = University philology — education: the regulatory nature of communication: materials of the Second international. scientific and practical conf. “Communication studies in the modern world: the regulatory nature of communication”, Barnaul, 2009. pp. 163–169. (In Russian).

“We tried it in Russian”: how LiveJournal began and ended — the cradle of modern Russian journalism and politics. Timeline. 2021. Retrieved from: <https://www.pravilamag.ru/articles/294403-poprobovali-po-russki-kak-nachinalsya-i-kak-zakonchilsya-zhzh-kolybel-sovremennoy-rossiyskoj-publicistiki-i-politiki-taymlayn/> (In Russian).

Rogaleva O.S., Shkayderova T.V. New media: evolution of the concept (analytical review). *Vestnik Omskogo universiteta* = Bulletin of Omsk University, 2015, no. 1, pp. 222–225. (In Russian).

Sidorov E.V. Ontology of discourse. Moscow, 2009, 232 p. (In Russian).

Modern encyclopedia “Akademik”. 2025. Retrieved from <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/23494>. (In Russian).

Philology and communication sciences, Chuvakin A.A. (add.), Moscow, 2024. (In Russian).

Shmakov A.A. Communicative essence of address as a component of texts of dialogical formats of internet communication. *Filologiya i chelovek* = Philology & Human, 2013, no. 1, pp. 139–146. (In Russian).

Shmakov A.A. Rhetorical aspect of dialogical communication on the Internet. *Ekologiya yazyka i kommunikativnaya praktika* = Ecology of language and communicative practice, 2016, no. 2, pp. 188–196. (In Russian).

Shulyachenko M. Limits in posts on different social networks. 2024. Retrieved from: <https://vc.ru/id2637617/1053981-limity-v-postah-raznyh-socsetei/> (In Russian).

РЕЦЕНЗИИ

**РАСШИРЯЯ «ГОРИЗОНТЫ СМЫСЛОВ»: РЕЦЕНЗИЯ
НА МОНОГРАФИЮ А.В. ЗАГУМЁННОВА
И Н.С. АРТЁМОВА «СКВОЗЬ ТЕКСТ ОБРЕТАЯ БОГА.
ОПЫТЫ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ
РАССКАЗОВ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО ИЗ “ДНЕВНИКА
ПИСАТЕЛЯ” 1870-Х ГГ.» (ВОЛОГДА: РОДНИКИ,
2025. 156 С.)**

Г.М. Маматов

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, рассказы из «Дневника писателя», филологическая герменевтика, русская литература 1870-х гг., реализм

Keywords: F.M. Dostoevsky, short stories from A Writer's Diary, philological hermeneutics, Russian literature of the 1870s, realism

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-16](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-16)

Методология анализа литературного произведения является одним из «краеугольных камней» в работе каждого филолога, посвятившего свою жизнь интерпретации художественного текста. Безусловно, в истории русской словесности встречаются имена, чья поэтика как бы возвышается над всей отечественной литературой, а потому вопрос о трактовке их произведений является отнюдь не из простых. К таковым писателям, без сомнения, принадлежит Ф.М. Достоевский, чья поэтика всегда привлекала внимание исследователей, а потому счет работ, посвященных его творчеству, уже давно перевалил за сотни тысяч. Диссертаций, монографий, статей различного уровня, написанных маститыми и начинающими литературоведами и лингвистами, на настоящий момент настолько много, что для них можно строить отдельную библиотеку. Однако при таком разнообразии исследовательской литературы вопрос о том, как анализировать прозу Достоевского, по сей день остается актуальным.

Одним из «ответов» на него стала опубликованная в 2025 г. в вологодском издательстве «Родники» монография А. В. Загумённова и Н. С. Артёмова «Сквозь текст обретая Бога. Опыт филологической герменевтики рассказов Ф.М. Достоевского из “Дневника писателя” 1870-х гг.», в центре которой — методология анализа произведений Достоевского на материале рассказов из «Дневника писателя»: «Бобок», «Мальчик у Христа на елке», «Кроткая», «Столетняя», «Сон смешного человека» и «Мужик Марей». Выбор материала представляется достаточно убедительным, так как из всего наследия писателя данные рассказы не попадают в число наиболее изучаемых его произведений, в особенности «Столетняя» и «Мужик Марей», поэтому авторская идея показать возможности герменевтического подхода именно на примере малой формы, при котором сделан упор на религиозные мотивы в позднем творчестве Ф.М. Достоевского, представляется верной и интересной.

Следует сразу отметить, что данную работу нельзя отнести к «достоевсковедению» с устоявшимися в нем строгими канонами анализа, разработанными различными научными школами. Однако попытка разработать универсальный подход при интерпретации любого текста на основе герменевтических разработок зарубежных и российских ученых и применить полученную «аналитическую матрицу» на позднее творчество Достоевского вызывает уважение и неподдельный интерес при прочтении монографии. Акцент на вопросах интерпретации текста вне исторических, биографических, интертекстуальных аспектов обусловил четкую и ясную структуру сочинения Загумённова и Артёмова, состоящую из пяти глав.

Первые две главы посвящены истории герменевтики в античности, Западной Европе и России и охватывают периоды от древней и средневековой науки, которая представлена в монографии именами Аристотеля, Филона Александрийского, апостола Павла, протопопа Аввакума, до филологических разработок XIX–XX вв. Отметим внушительную теоретическую базу работы, основой которой послужили труды Ф. Гумбольдта, Г.Г. Шпета, М.М. Бахтина, Г.П. Щедровицкого, Ю.М. Лотмана, Г.И. Богина. Используя идеи великих исследователей, авторы монографии разработали очень убедительную процедуру анализа, в которой понятным языком объяснили всю используемую терминологию. Разработка инструментария и его пояснения, которой посвящена третья глава монографии (с. 69–91), является, пожалуй, наиболее интересной и сильной частью работы.

Следует выделить язык описания, используемый авторами: несмотря на серьезные вопросы, которые поставлены в каждой главе этой книги, они объясняются лаконично и в то же время абсолютно прозрачно. Возвращаясь к третьей главе, отметим и то, что модель герменевтического анализа, которую предлагают Загумёнов и Артёмов, очень интересна, оригинальна и, что самое важное, универсальна, так как ее можно использовать при анализе и более крупных произведений не только Достоевского, но и других писателей, которые обращались к религии в своем творчестве.

Четвёртая глава строится на анализе каждого из упомянутых в рецензии рассказов с применением того инструментария, который был предложен в третьей главе, а именно, с помощью методов интендирования, рассмотрения семантического и когнитивного уровней текстов, выявления особенностей языка Достоевского. Наиболее в этом плане удачной оказалась интерпретация рассказов «Бобок» и «Мужик Марей». Однако еще более захватывающий и интересный анализ представлен в пятой главе, где каждый рассказ «скелетизируется» выявлением и комментированием основных религиозных концептов, выраженных в определенных лексемах и словосочетаниях, выписанных из каждого рассказа.

В целом предложенную интерпретацию можно назвать крайне удачной, интересной, оригинальной и яркой. Цель, поставленная авторами в начале работы: «построение едино-цельного религиозного “горизонта смыслов”, формируемого единственностью дискретных проявлений в избранных текстах» (Там же, с. 11) — реализована максимально, однако при такой фундаментальности и монолитности анализа обнаруживаются и дискуссионные моменты. Во-первых, по мнению автора рецензии, одним из главных герменевтов в Древней Руси является Кирилл Туровский, который, однако, не был учтен авторами монографии. Во-вторых, нельзя не отметить «малочисленность» значимых для достоевсковедения имен в работе. О религиозности Ф.М. Достоевского написаны десятки трудов, среди которых работы Л. Мюллер, И.А. Есаулова, Р.С-И. Семькиной и Ю.А. Юнгера [Мюллер, 1998; Esaulov, 2001; Семькина, Юнгеров, 2012]. В-третьих, разделение на четвертую и пятую главы также представляется излишним, так как безупречный и интересный анализ рассказов получился неравномерным по своей структуре и чисто языковые находки исследователей дополняют интерпретацию смыслов этих произведений. В-четвертых, проблемным местом стал выбранный материал: указанные рассказы Достоевского не представляют собой особо сложной задачи для интерпретации их с точки

зрения религиозности писателя, в данном случае монографию можно видеть лишь как первую ступень для глубокого анализа более серьезных творений титанов русской литературы и в особенности «великого пятикнижия» Ф.М. Достоевского. Однако именно в высшей степени профессиональная герменевтическая трактовка текста в его собственных рамках, монолитная и мощная теоретическая основа, глубокое осмысление авторами идей предшественников-герменевтов, чьи аналитические концепции достойно были продолжены А.В. Загумённым и Н.С. Артёмовым и даже выведены на новый уровень, заставляет настойчиво рекомендовать к прочтению данную монографию.

Библиографический список

Загумёнов А.В., Артёмов Н.С. Сквозь текст обретая Бога. Опыт филологической герменевтики рассказов Ф.М. Достоевского из «Дневника писателя» 1870-х гг. Вологда: Родники, 2025. 156 с.

Мюллер Л. Образ Христа в романе Достоевского «Идиот» // Проблемы исторической поэтики. 1998. Т. 5, № 1. С. 376–384.

Семькина Р.С.-И., Юнгерев Ю.А. Три идеи о «Мертвом Христе»: мотив богоподмены в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 5. С. 283–286.

Esaulov I.A. The categories of Law and Grace in Dostoevsky's poetics // *Dostoevsky and the Christian Tradition*. Cambridge, 2001. P. 116–133.

References

Zagumyonnov A.V., Artyomov N.S. Finding God Through the Text. Philological Hermeneutics of Fyodor Dostoevsky's Stories from the Writer's Diary of the 1870th, Vologda: Rodniki, 2025. 156 p. (In Russian).

Müller L. The Image of Christ in Dostoevsky's Novel. *Problemy istoricheskoy poe`tiki*. 1998 = Problems of Historical Poetics, vol. 5, no. 1, pp. 376–384. (In Russian).

Semy`kina R.S.-I., YungerovYu.A. Three ideas about the “Dead Christ”: the motif of God-substitution in F.M. Dostoevsky's novel “The Idiot”. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* = World of science, culture, education, 2012, no. 5, pp. 283–286. (In Russian).

Esaulov I.A. The categories of Law and Grace in Dostoevsky's poetics.

Dostoevsky and the Christian Tradition Cambridge, 2001, pp. 116–133.

РЕЗЮМЕ

SUMMARY

А.В. Марков, О.А. Штайн. Орфический лабиринт В. Сосноры: два «Летних сада» и поэтика смещения конфигураций. В фокусе исследования — два стихотворения Виктора Сосноры о Летнем саде, рассматриваемом в качестве смыслового узла его авторской мифопоэтики. Центральной исследовательской категорией выступает вводимое авторами статьи понятие «поэтика смещения конфигураций», описывающее принципиальную нестабильность субъект-объектных отношений и образных систем в его творчестве. В рамках этого подхода традиционный экфрасис подвергается радикальной трансформации: статуи обретают агентность, тогда как лирический субъект оказывается захвачен системным окаменением. Пушкинская парадигма неумолимого рока переосмысливается здесь как inferнальный и бесцельный круговорот образов. Пространство сада анализируется в его театральной и руинной ипостасях, где петровский исторический нарратив расслаивается на карнавальное зрелище. Таким образом, Летний сад конституируется у Сосноры как метафора самого исторического процесса, понятого как перманентное смещение культурных конфигураций, режиссируемое безличными силами.

A. V. Markov, O. A. Shtayn. V. Sosnora's Orphic Labyrinth: A Tale of Two Summer Gardens and Poetics of Configurational Shifts. This study focuses on Viktor Sosnora's two poems about St. Petersburg Summer Garden, examining it as a semantic nexus of his authorial mythopoetics. The central analytical category is the concept of the poetics of configurational shifts, introduced by the article's authors to describe the fundamental instability of subject-object relations and figurative systems in his work. Within this framework, traditional ekphrasis undergoes a radical transformation: statues acquire agency, while the lyrical subject is captured by a process of petrification. The Pushkinian paradigm of inexorable fate is reinterpreted as an infernal and purposeless cycle. The garden's space is analyzed in its theatrical and ruinous manifestations, where the imperial historical narrative delaminates into a carnivalesque spectacle. Thus, Sosnora's Summer Garden is constituted as a metaphor for the historical process itself, understood as a perpetual displacement of cultural configurations, directed by impersonal forces.

Е.А. Московкина. Бегство от детства: эскапизм в миниатюрном топосе литературной сказки. На материале ряда произведений, относящихся к жанрам авторской сказки, рассмотрена специфика избирательной стратегии миниатюризации. Исследование имеет целью установить относительно универсальные закономерности в эстетической репрезентации «царства малюток». Миниатюризирующий топос, как правило, выступает в качестве территории фантастического, противопоставленного сфере обыденного и отвечающего распространенной психологической потребности индивида в метафизическом бегстве от (несовершенной, тусклой, наскучившей) действительности. В рамках методологических принципов семиотики, мифопоэтики и психопоэтики дано обоснование продуктивности эскапистского метасюжета, закрепленного в сказочной функции *Бегства*. Жанрообразующие маркеры *Бегства* в нарративной морфологии литературной сказки отсылают к утопии и антиутопии. Разбор нескольких художественных текстов с опорой на топофилическую феноменологию Г. Башляра показывает, что в литературной «обработке» архетипической модели инициации «бегство в миниатюру», с одной стороны, «обретает взгляд ребенка, которому все представляется крупнее, чем на самом деле», с другой стороны, служит способом преодоления «сокровенного пространства» детской.

E.A. Moskovkina. Escape from Childhood: Escapism in the Miniature Topos of a Literary Fairy Tale. Based on the material of several author's fairy tales, the specifics of the poetical strategy of miniaturization are studied. The research aims to establish relatively universal patterns in the aesthetic representation of the "kingdom of midgets". The miniaturizing topos, as a rule, acts as a territory of the fantastic opposed to the sphere of the ordinary and responding to the widespread psychological need of the individual in metaphysical escape from (imperfect, featureless, boring, etc.) reality. Within the framework of the methodological principles of semiotics, mythopoetics and psychopoetics, a justification for the productivity of the escapist meta-plot, anchored in the fabulous function of *Escape* is given. Genre-forming markers of *Escape* in the narrative morphology of a literary tale refer to utopia and dystopia. The phenomenology of space by G. Bachelard's is the basis for the analysis of several literary texts. The review shows that in the literary "processing" of the archetypal model of initiation, "escape to miniature", on the one hand, "gets the gaze of a child who sees everything as bigger than it really is", on the other hand, it serves as a way to overcome the "innermost space" of the nursery.

И.П. Сапунова. Базовые категории мифопоэтики в изучении современного русского романа: терминологические трудности и методологические поиски. Цель статьи — представить аналитический обзор методологических поисков ученых при обращении к современному русскому роману в ракурсе мифопоэтики. Одна из актуальных научных проблем при этом — дифференциация разного рода мифологических элементов в произведении. Выбор исследовательского инструментария, адекватного художественным текстам новейшего времени, дополнительно осложняется несогласованностью в понятийно-терминологическом аппарате, исторически сложившемся на ином материале словесности. Соответственно, основным предметом изучения в статье стали такие базовые категории, как мифопоэтика, мифопоэзия, мифотворчество, архетип, мифема, мифологема, и их потенциал в прецедентных работах о современном русском романе. С опорой на сравнительно-типологический метод выявлены и охарактеризованы функциональный, «мифореставрационный», нарратологический, структурный и семиотический аспекты анализа; описаны их преимущества и ограничения по отношению к литературному феномену конца XX — начала XXI в.; предложен собственный взгляд автора статьи на проблему.

I.P. Sapunova. Basic Categories of Mythopoetics in the Study of the Modern Russian Novel: Terminological Difficulties and Methodological Searches. The purpose of this article is to present an analytical overview of the methodological research conducted by scholars in examining the contemporary Russian novel from the perspective of mythopoetics. One of the pressing scholarly issues in this regard is the differentiation of various mythological elements within the work. The choice of research tools adequate to contemporary literary texts is further complicated by the inconsistency of the conceptual and terminological apparatus, which has historically developed on a different literary material. Accordingly, the article focuses on such basic categories as mythopoetics, mythopoetry, myth-making, archetype, mytheme, and mythologem, and their potential in precedent-setting studies of the contemporary Russian novel. Drawing on a comparative typological method, the article identifies and characterizes the functional, "myth-restoration", narratological, structural, and semiotic aspects of the analysis; their advantages and limitations in relation to the literary phenomenon of the late 20th — early 21st centuries are described; and the author's own perspective on the problem is offered.

П.В. Маркина. Механизмы трансформации образов персонажей киноповести под влиянием актерской индивидуальности в фильме «Калина красная» В.М. Шукшина. Данная статья направлена на выявление специфики художественного образа в киноповести «Калина красная» и его преломление в фильме В.М. Шукшина, в работе анализируются трансформации вербального текста в кинематографический образ. Ведущими методами в исследовании данной проблемы стали: сравнительно-исторический, благодаря которому были выявлены важнейшие составляющие трансформации образов персонажей от киноповести к фильму; типологический, позволивший рассмотреть общие семиотические черты в поэтике писателя; прием анализа литературного произведения, давший возможность изучить значимые образы в «Калине красной». Сделан вывод о том, что В.М. Шукшин осознавал, что связь с литературной основой накладывает на режиссера свои ограничения, когда нужно преодолеть очарование слова и сделать идею видимой для зрителя. И эти «препятствия» наученный опытом ранних фильмов автор использовал для раскрытия своего замысла в «Калине красной». Идея, воплощенная в фильме, помогает по-новому осмыслить литературный текст.

P.V. Markina. The Mechanisms of Transforming the Characters in the Film Story under the Influence of the Actor's Individuality in the Film *Kalina Krasnaya* by V.M. Shukshin. This article aims to identify the specifics of the artistic image in the film story "Kalina Krasnaya" and its refraction in V.M. Shukshin's film. The article analyzes the transformations of verbal text into a cinematic image. The leading methods in the study of this problem were the comparative-historical method, which made it possible to identify the most important components of the transformation of characters from the film story to the film; the typological method, which allowed us to consider the general features in the development of this semiotic system in the writer's poetics, and the analysis of a literary work, which made it possible to study the semantic field of significant images in *Kalina Krasnaya*. The paper concludes that V.M. Shukshin realized that the connection with the literary basis imposes its own limitations on the director when it is necessary to overcome the charm of the word and make the idea visible to the viewer. And these "obstacles", learned from the experience of his early films, the author used to reveal his idea in *Kalina Krasnaya*. The idea embodied in the film helps to reinterpret the literary text in a new way.

Г.И. Лушникова, Т.Ю. Осадчая. Специфика метаповествования в романе Алекса Михаэлидеса «Ярость». Статья посвящена изучению

специфики метаповествования в современном художественном произведении. Цель исследования — выявление сущности данного приема, его основных видов, определение его роли в рассматриваемом тексте. Избранный для исследования роман еще не становился предметом рассмотрения в отечественном литературоведении. Ведущим методом послужил интерпретационный анализ художественного текста. Основные выводы заключаются в следующем: в романе А. Михаэлидеса имеет место особое воплощение метаповествовательных техник, которое обусловлено тем, что в повествовании содержатся элементы различных жанровых разновидностей, — сценария драматического произведения, реалистического изложения, психологической исповеди. Формами авторского комментирования являются самопрезентация, рассуждения о жанре и специфике повествования, значении точки зрения в презентации фактов, а также различные способы обращения к читателю. Экспериментальное использование писателем приема метаповествования позволяет усилить взаимодействие писателя и читателя, создать дополнительные смыслы произведения, открыть возможности для различных его интерпретаций.

G.I. Lushnikova, T.Iu. Osadchaia. Metanarrative Techniques in Alex Michaelides' Novel *The Fury*. The article examines specifics of metanarrative in contemporary fiction. The aim of the study is to identify the key features of this technique, its main types, and determine its role in the text under consideration. Furthermore, the novel chosen as the material has not yet been the subject of study in Russian literary criticism. The leading method of this study is interpretive analysis of the literary text, which allows for the most adequate interpretation of literary and linguistic facts. The main conclusions are as follows: A. Michaelides' novel features a unique embodiment of metanarrative techniques, which is due to the fact that the narrative contains elements of various genres: dramatic script, realistic exposition, psychological confession. Authorial commentary includes self-presentation, reflections on genre, specifics of narrative, importance of point of view in presenting facts, and various ways of addressing the reader. The experimental use of metanarrative techniques allows the writer to enhance interaction between the writer and the reader, create additional meanings within the work, open up possibilities for various interpretations.

Т.М. Григорьева. МАТЬ и МАМА: история словоупотребления. Цель статьи — изучение сосуществования лексических единиц *мать* и *мама* на разных этапах истории русского языка, в результате которого сделан вывод о вытеснении из коммуникативного пространства лек-

сической единицы *мать* вне ситуации прямого обращения. В исследовании учитывается большой хронологический отрезок, начиная с библейских текстов (Псалтирь, Евангелие), используются данные словарей (Словарь Академии Российской, Словарь языка Пушкина, Словарь Даля, МАС), мемуарных и художественных текстов. Проведенное на основе метода целенаправленного наблюдения исследование позволяет заключить, что в течение двух столетий происходит постепенное вытеснение лексической единицы *мать* словом *мама*. Одну из возможных причин этого процесса автор видит в расширении пределов употребления нецензурных выражений с компонентом *мать* и высказывает предположение, что, несмотря на выявленную тенденцию, слово *мать* сохранится в сочетаниях, где оно выступает как символ культурного кода: *мать-земля*, *мать-природа*, *мать* Пресвятая Богородица и др.

E.V. Grigorieva. *Mother and Mama: a History of Word Usage.* The purpose of the article is to study the coexistence of the lexical units *mother* and *mama* at different stages of the history of the Russian language, as a result of which it is concluded that the lexical unit *mother* has been displaced from the communicative space outside the situation of direct address. The study takes into account a large chronological period, starting with biblical texts (Psalter, Gospel), data from dictionaries (Dictionary of the Russian Academy of Sciences, Dictionary of the Pushkin Language, Dictionary of Dahl, MAS), memoirs and literary texts are taken into account. The research conducted on the basis of the method of purposeful observation allows to conclude that over the course of two centuries, the lexical unit *mother* has been gradually replaced by the word *mama*. The author sees one of the possible reasons for this process in the expansion of the limits of the use of obscene expressions with the mother component and suggests that, despite the revealed trend, the word *mother* will remain in combinations where it acts as a symbol of the cultural code: *mother Earth*, *Mother Nature*, *Mother Theotokos*, etc.

М.Ю. Сидорова, Цзинь Ланьцзя. «И вдруг прыжок, и вдруг летит»: к вопросу о средствах усиления динамики действия в произведениях А.С. Пушкина. В статье рассматривается функционирование глаголов *лететь* — *летать* и их приставочных дериватов в системе средств усиления динамики действия в сюжетных поэтических произведениях А.С. Пушкина. Цель исследования заключается в выявлении и систематизации приемов усиления динамики действия в пушкинском тексте в связи с позицией диктумного и модусного субъекта. Материалом исследования послужил корпус примеров, включающий случаи употребления глаголов *лететь* и *летать*, а также их приставоч-

ных дериватов в произведениях Пушкина. Проведенный анализ подтверждает значимость глаголов движения как структурообразующего элемента поэтического мира Пушкина и демонстрирует, что установленные В.В. Виноградовым для повествовательной прозы Пушкина динамические стилистические доминанты релевантны и для его сюжетной поэзии: поэм, сказок, романа в стихах «Евгений Онегин». Новизна исследования, помимо указанных аспектов анализа, составляет выявление различий в функционировании глаголов *лететь* — *летать* и их приставочных дериватов в динамических контекстах с разными типами субъекта действия.

М.Ю. Сидорова, Jin Lanjia. *“And suddenly a leap, and suddenly she flies”*: on the Question of Means of Enhancing Action Dynamics in the Works of A.S. Pushkin. The article examines the functioning of the verbs *лететь* (to fly, to be flying) and *летать* (to fly habitually) and their prefixed derivatives within the system of means for enhancing the dynamics of action in the plot-driven poetic works of A.S. Pushkin. The material for the study was a corpus of examples, including cases of the use of the verbs “flyet” (to fly) and “let” (to fly), as well as their prefix derivatives in Pushkin's works. The aim of the study is to identify and systematize the techniques of intensifying action dynamics in Pushkin's text in relation to the position of the dictative and modal subject. The conducted analysis confirms the significance of motion verbs as a structuring element of Pushkin's poetic world and demonstrates that the dynamic stylistic dominants established by V.V. Vinogradov for Pushkin's narrative prose are also relevant for his plot poetry: his poems, fairy tales, and the novel in verse *Eugene Onegin*. Besides the mentioned aspects of analysis, the novelty of the study lies in revealing the differences in the functioning of the verbs *лететь* and *летать* and their prefixed derivatives in dynamic contexts with different types of action subjects.

Е.А. Косых. «Эпоха в лазурных тонах»: к проблеме цветовых предпочтений и употреблений в языке и литературе. В статье исследуется динамика изменений сочетаемости прилагательного *лазурный* на протяжении XVIII–XXI вв. Несмотря на серьезную историю изучения колоративной лексики в русском языке, исследование сочетаемости прилагательных-цветобозначений и последовательное отражение таких сведений в лексикографической практике — явление редкое. На примере прилагательного *лазурный* прослеживается изменение валентных связей относительного прилагательного и приобретение им функций качественного, выявляется изменение сферы употребления слова, ана-

лизируются семантические сдвиги в лексическом значении прилагательного: постепенное затемнение цветового значения и развитие оценочного. Изучение динамики валентных связей колоризма *лазурный*, которое было употребительным на протяжении почти 250 лет, а также уточнение семантики слова в узусе и художественной литературе проводится на основе данных основного и поэтического подкорпусов, представленных в Национальном корпусе русского языка.

Е.А. Kosykh «The Age of Azure»: On the Problem of Color Preferences and Usage in Language and Literature». The article explores the dynamics of changes in the combinability of the adjective *azure* over the course of the 18th through 21st centuries. Despite the extensive research on color vocabulary in the Russian language, the study of the combinability of color adjectives and the consistent representation of such information in lexicographic practice is a rare occurrence. Using the adjective *azure* as an example, the article examines the changes in the valence relationships of the relative adjective and its acquisition of the functions of a qualitative adjective, identifies the changes in the sphere of the word usage, and analyzes the semantic shifts in the lexical meaning of the adjective, including the gradual darkening of the color meaning and the development of an evaluative meaning. The study of the dynamics of the valence bonds of the colorism *azure*, which has been used for almost 250 years, as well as the clarification of the word's semantics in usage and fiction, is based on data from the main and poetic subcorpora presented in the National Corpus of the Russian Language.

У.В. Ромазанова. Текст кулинарной телевизионной программы как поликодовый и полимодальный. В статье рассматривается текст кулинарной телевизионной программы с позиции таких его свойств, как поликодовость и полимодальность. Обосновывается выбор соответствующих терминов: поликодовый и полимодальный текст. Материалом исследования выступают тексты выпусков кулинарных телепрограмм соревновательного типа «Битва шефов» и «Кондитер. Дети» (всего 8 выпусков), транслируемых на канале «Пятница!». Доказывается, что в тексте с позиции его производства задействуются вербальный, аудиальный, визуальный, кинесический и тактильный семиотический коды. При восприятии указанного текста выделяются визуальный и аудиальный каналы, однако на основе синестетического эффекта можно говорить также о том, что могут привлекаться тактильный, обонятельный и вкусовой каналы. Характеризуется функциональная нагрузка различных компонентов негомогенного текста. Компоненты, воспринимаемые визуально, реализуют информационную,

эмоционально-экспрессивную, развлекательную, регулятивную, синестетическую функции.

U.V. Romazanova. The Text of a TV Cooking Show as Polycode and Polymodal. This article examines the text of a TV cooking show with regard to such characteristics as multiplicity of codes and polymodality. The choice of the corresponding terms, polycode and polymodal text, is grounded. The material for the study is the texts of such competitive TV cooking shows as "Bitva shefov" and "Konditer. Deti" (8 episodes in total) broadcast on the channel "Pjatnica!" It has been demonstrated that the text at the stage of its production engages such semiotic codes as verbal, auditory, visual, kinesic, and tactile. At the stage of perception of this text, visual and auditory channels are distinguished; however, based on the synesthetic effect, it can be said that tactile, olfactory, and gustatory channels may also be involved. The functionality of various components of the unhomogeneous text is characterized. Visually perceived components implement informational, emotional-expressive, entertaining, regulatory, and synesthetic functions.

С.Г. Филиппова. Образность в концептосфере научно-популярного текста (на материале монографии С. Пинкера "The Language Instinct: How the Mind Creates Language"). В статье рассматривается проблема образности в научно-популярном тексте. Реализованные в тексте образы трактуются с позиции их включения в содержание авторского концепта в качестве его ассоциативно-образного компонента. Описанию авторского концепта способствует моделирование концептосферы текста, в иерархическую структуру которой включаются образные смыслы. Целью исследования является языковое моделирование образности в научно-популярном тексте, предполагающее описание иерархии образов, их смыслового наполнения, способов вербализации и семантических связей с понятийным и оценочным компонентами концептосферы. Исследование выполнено на материале книги Стивена Пинкера "The Language Instinct: How the Mind Creates Language". Анализ выявленных взаимодополняющих когнитивных и перцептивных образов позволяет установить направленность образности на нейтрализацию как научной абстрактности, так и художественной многозначности.

S.G. Filippova. Imagery in the Concept Sphere of a Popular Science Text (Case Study of the Monograph "The Language Instinct: How the Mind Creates Language" by S. Pinker). The article discusses the problem of imagery in a popular science text. Images realized in the text are interpreted from the standpoint of their inclusion in the content of the author's concept

as its associative image component. The description of the author's concept may be achieved through modelling of the text concept sphere, whose hierarchical structure includes figurative meanings. The aim of the study is the linguistic modelling of imagery in a popular science text, which involves the description of hierarchy of images, their semantics, means of verbalization and semantic links with the notional and evaluative components of the concept sphere. The research is a case study of Stephen Pinker's book «The Language Instinct: How the Mind Creates Language». The analysis of the mutually complementary cognitive and perceptive images makes it possible to establish that the imagery is aimed at neutralizing both abstract character of science and ambiguity of fiction.

А.Г. Фомин, Б.Л. Яницкий. Цифровой магический дискурс: лингвистические перспективы изучения WitchTok. Статья посвящена лингвистическому исследованию WitchTok — цифрового сообщества представителей эзотерических и неоязыческих течений на платформе TikTok. Анализируется трансформация магического дискурса при интеграции в формат коротких видеосообщений. Цель работы — систематизация знаний о структурных, семиотических, прагматических и социолингвистических характеристиках данной коммуникации, а также определение способов переосмысления ритуалов в цифровой среде. Эмпирическую базу исследования составили аутентичные видеоматериалы, вербальные тексты и коммуникативные практики, функционирующие в русскоязычном и англоязычном сегментах WitchTok. Методы исследования: интерпретационный анализ поликодовых текстов, прагматический анализ речевых актов и социолингвистическое описание лексики. WitchTok охарактеризован как мультимодальный дискурс, где смыслы формируются через взаимодействие вербальных, визуальных и аудиальных кодов. Выявлены функции языка: от реализации перформативных магических актов до социальной консолидации. Описаны социолингвистические аспекты, включая жаргон и англицизмы, отражающие глобальный контекст. Показано, что дискурсивные стратегии направлены на легитимацию магического мировоззрения в рамках процесса «ре-энчанмента».

A.G. Fomin, B.L. Yanitskiy. Digital Discourse of Magic: Linguistic Potential of WitchTok Research. Digital magic discourse: the linguistic potential of WitchTok research. The article concerns the linguistic study of WitchTok, a digital community of esoteric and neo-pagan movement representatives on TikTok. The transformation of discourse of magic at its integration into a short video format is analyzed. The purpose is to systematize

knowledge about structural, semiotic, pragmatic, and sociolinguistic characteristics of this communication, and to determine ways to reinterpret rituals in digital environment. The empirical basis of the study consists of authentic video materials, verbal texts, and communicative practices functioning in the Russian and English segments of WitchTok. Methodology includes interpretative analysis of polycode texts, pragmatic analysis of speech acts, and sociolinguistic description of vocabulary. WitchTok is characterized as a multimodal discourse where meanings are formed through the interaction of verbal, visual, and auditory codes. Language functions are identified, ranging from performative magical acts to social consolidation. Sociolinguistic aspects are described, including jargon and Anglicisms reflecting the global context. It is shown that discourse strategies aim at legitimizing the magical worldview within the process of re-enchantment.

Ш.Р. Габитов. Рецепция интенции в комментариях к новостным поликодовым текстам. Статья посвящена исследованию рецепции авторской интенции в комментариях к новостным поликодовым текстам в условиях цифровой медиакommunikации. Цель исследования — выявить закономерности когнитивной обработки и интерпретации интенции автора пользователями при взаимодействии с поликодовыми и монокодовыми медиатекстами. Материал исследования — комментарии к новостным постам, размещенным на платформах Telegram и X (бывший Twitter¹), на русском и английском языках. В корпус вошли 228 комментариев к поликодовым и 243 комментария к монокодовым постам. В работе применяются методы дискурсивного и прагматического анализа, элементы когнитивно-лингвистического подхода, ручная категоризация комментариев, а также графосемантический анализ с использованием информационно-аналитической системы «Семограф». В результате исследования выделены основные типы рецепции авторской интенции в комментариях (поддержка, несогласие, нейтральность, ирония), описаны их семиотические и модальные характеристики, а также установлена зависимость характера рецепции от поликодовой или монокодовой структуры исходного сообщения и платформенной специфики.

Sh.R. Gabitov. Reception of Intention in Comments on Polycode News Texts This article examines the reception of authorial intention in comments to polycode news texts in a digital media environment. The aim of the study

¹ Социальная сеть X (бывший Twitter) заблокирована на территории РФ с начала марта 2022 г. Роскомнадзором по решению Генпрокуратуры.

is to identify patterns of cognitive processing and interpretation of authorial intention by users when interacting with polycode and monocode media texts. The study's material consists of comments on news posts posted on the Telegram and X (formerly Twitter) platforms, in Russian and English. The corpus includes 228 comments on polycode posts and 243 comments on monocode posts. The study employs methods of discourse and pragmatic analysis, elements of a cognitive-linguistic approach, manual categorization of comments, and graphosemantic analysis using the Semograph information and analytical system. As a result of the study, the main types of reception of the author's intention in comments (support, disagreement, neutrality, irony) were identified, their semiotic and modal characteristics were described, and the dependence of the nature of reception on the polycode or monocode structure of the original message and platform specifics was established.

Д.А. Демин, Е.А. Долгина. Взаимодействие мыслительных процессов в грамматическом оформлении англоязычного дискурса морского права. Статья посвящена особенностям когнитивно-грамматической категоризации, выражаемой артиклевыми формами имени существительного и их морфосинтаксическими аналогами в англоязычных текстах по морскому праву. Цель изучения — установление значимых для данной дискурсивной разновидности мыслительных процессов, которые во взаимодействии определяют выполнение коммуникативной задачи. Материал исследования — Международные правила предупреждения столкновения судов в море. В работе использованы когнитивные методы исследования, в которых объединяются отечественные и зарубежные разработки в области артиклеведения. Установление категориальных значений артиклевых форм имени в соотношении с мыслительными процессами выявило приоритетность классификации (сравнения) и индивидуализации (отсутствия сравнения и оппозиции). Параллельное применение теории референции к анализу основной категории *vessel* (судно) с целью различения процессов обобщения и уточнения дало возможность определить роль артиклевых форм со значением классификации и индивидуализации в актуальном членении высказывания, которые обеспечивают предписательный характер правил на базе типизируемых ситуаций.

D.A. Demin, E.A. Dolgina. The Interaction of Thought Processes in the Grammatical Design of the English-Language Discourse of Maritime Law. The article focuses on the cognitive-grammatical categorization represented by article forms of nouns and their morpho-syntactic counterparts in English texts based on maritime law. The study of this discursive type is

aimed at establishing most significant mental processes which interact and determine the realization of communicative tasks. The material includes the Convention on the International Regulations for Preventing Collisions at Sea. To perform the task, cognitive methods of research worked out both by Russian and Western scholars have been applied. In the process of establishing the categorial meanings of nouns with articles, the investigation has revealed the priority of classification (comparison) and individualization (absence of comparison or opposition). The simultaneous application of the theory of reference to the analysis of the main category *vessel* in order to differentiate between the processes of generalization and specification, has helped to define the role of the article forms in the meaning of classification and individualization within the actual division of an utterance, which contributes to the prescriptive character of the rules on the basis of typified situations.

Н.Ю. Шнякина. Метафорическая модель «ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ — ИСКУССТВО» в сфере практического коучинга (на материале немецкого языка). Исследование посвящено изучению закономерностей вербализации метафорической модели «ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ — ИСКУССТВО» в практическом коучинге. На материале немецкоязычных мотивационных текстов, направленных на формирование и совершенствование внутреннего потенциала человека, анализируются особенности профилирования целевой концептуальной области с помощью метафор, связанных с творчеством. Посредством метода когнитивного моделирования в результате соотнесения сигнификативных и денотативных дескрипторов взаимодействующих сфер «отправления» и «прибытия», а также с помощью контекстуального анализа и логической операции абстрагирования определяются регулярные метафорические переносы, обусловленные спецификой различных видов креативной деятельности человека. В итоге сделан вывод о том, что для передачи мысли о ценности и неповторимости усилий, ведущих к совершенствованию личности, в мотивационной литературе используется обобщенный вариант модели «КРЕАТИВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ»; распределение функций и описание эмоционального настроения участников профилируются с помощью частной модели «ТЕАТР»; постепенность личностного роста, а также внутренние и внешние признаки проявления характера человека объективируются с помощью модели «АРХИТЕКТУРА».

N.Yu. Shnyakina. Metaphorical Model «PERSONAL DEVELOPMENT IS ART» in the Field of Practical Coaching (Based on the German

Language). The article studies verbalization patterns of the metaphorical model “PERSONAL DEVELOPMENT IS ART” in the practice of coaching. On the material of German motivational texts, the work describes the features of profiling the target conceptual area using metaphors related to creativity of a person. Metaphorical transfers determined by the specifics of various types of human creative activity are identified through the method of cognitive modeling. The analysis allowed the author to make the conclusion that the generalized version of the model “CREATIVE ACTIVITY” is used in the motivational literature to convey the idea of the value and uniqueness of efforts leading to personal improvement. Special model “THEATER” is employed to distribute functions and describe emotional state of the participants. The model “ARCHITECTURE” substantiates gradual character of personal growth as well as inner and outer manifestations of a person’s character.

А.А. Шмаков. Онтологическая специфика процесса коммуникации в новых медиа. Статья посвящена изучению процессов коммуникации в условиях современных новых медиа, которые включают разнообразные формы цифровой коммуникации, такие как интернет-сайты, социальные сети, мессенджеры и др. Цель исследования — раскрыть сущность и природу процессов коммуникации в новых медиа, выделить ключевые черты формирующейся науки о коммуникации и предложить направления дальнейшего изучения феноменов новых медиа. При помощи метода анализа коммуникативных трансформаций исследованию подвергаются три формата новых медиа: интернет-сайт; социальная сеть «ВКонтакте»; мессенджер с расширенными функциями «Телеграм». Основное внимание уделено взаимодействию текстов с аудиторией, увеличению роли интерактивности и конвергентности. Установлены различия между традиционными формами коммуникации и современными онлайн-платформами, а также большая проявленность авторского и читательского начал в цифровом пространстве новых медиа. Показано, как смена формата коммуникации влечет за собой качественные трансформации текстов, влияя на способы представления информации и механизмы взаимодействия читателей с текстом.

A.A. Shmakov. Ontological Specificity of the Communication Process in New Media. This article examines communication processes in the context of contemporary new media, which include various forms of digital communication, such as websites, social networks, instant messengers, and others. The study aims to reveal the essence and nature of communication processes in new media, highlight key features of the emerging science of

communication, and suggest areas for further study of new media phenomena. In this study, three new media formats are examined using the method of analyzing communicative transformations: an internet website; the social network VKontakte; and the messenger with expanded functions Telegram. Differences between traditional forms of communication and modern online platforms have been established, as well as the greater manifestation of the author's and reader's character in the digital space of new media. It is shown how changes in communication formats entail qualitative transformations of texts, influencing the methods of presenting information and the mechanisms of reader interaction with the text.

Г.М. Маматов. Расширяя «горизонты смыслов»: рецензия на монографию А.В. Загумёнова и Н.С. Артёмова «Сквозь текст обретая Бога. Опыты филологической герменевтики рассказов Ф.М. Достоевского из «Дневника писателя» 1870-х гг.» (Вологда: РОДНИКИ, 2025. 156 с.). Рецензия посвящена вышедшему в 2025 г. в вологодском издательстве «Родники» монографическому исследованию А.В. Загумёнова и Н.С. Артёмова «Сквозь текст обретая Бога. Опыты филологической герменевтики рассказов Ф.М. Достоевского из «Дневника писателя» 1870-х гг.», в основе которой — методологический анализ произведений Достоевского на материале рассказов из «Дневника писателя»: «Бобок», «Мальчик у Христа на елке», «Кроткая», «Столетняя», «Сон смешного человека» и «Мужик Марей». В заключение сделан вывод, что в высшей степени профессиональная герменевтическая трактовка текста в его собственных рамках, монолитная и мощная теоретическая основа, глубокое осмысление авторами идей предшественников-герменевтов, чьи аналитические концепции достойно были продолжены Загумёновым и Артёмовым и даже выведены на новый уровень, заставляет настойчиво рекомендовать к прочтению данную монографию.

G.M. Mamatov. Expanding the "Horizons of Meaning": A Review of the Monograph by A.V. Zagumennov and N.S. Artemov, "Finding God Through Text. Philological Hermeneutics of F.M. Dostoevsky's Short Stories from A Writer's Diary of the 1870s" (Vologda: Rodniki, 2025. 156 p.). This review is dedicated to the monograph by A.V. Zagumennov and N.S. Artemov, published in 2025 by Rodniki Publishing House in Vologda. The monograph "Finding God Through the Text: Experiments in Philological Hermeneutics of F.M. Dostoevsky's Short Stories from A Writer's Diary, 1870s" is based on a methodological analysis of Dostoevsky's works using the stories from A Writer's Diary: "Bobok", "The Beggar Boy at Christ's Christmas Tree", "The Meek One Rebels", "A Hundred-Year-Old Woman",

"The Dream of a Ridiculous Man" and "The Peasant Marey." The conclusion is that the monograph is highly recommended to read due to professional hermeneutic interpretation of the text, its monolithic and powerful theoretical foundation, and the authors' profound understanding of the ideas of the forefathers of hermeneutics whose analytical concepts have been inherited and further advanced by Zagumennov and Artemov.

НАШИ АВТОРЫ

ГАБИТОВ,
Шамиль
Рафикович

— ассистент Кемеровского государственного
университета
E-mail: shamil9907@mail.ru

ГРИГОРЬЕВА,
Татьяна
Михайловна

— доктор филологических наук, профессор
Сибирского федерального университета (Красноярск)
E-mail: office@sfu-kras.ru

ДЕМИН,
Дмитрий
Андреевич

— аспирант Московского государственного
университета им. М.В. Ломоносова
E-mail: demin.dmitriy.a@gmail.com

ДОЛГИНА,
Екатерина
Андреевна

— доктор филологических наук, профессор
Московского государственного университета
им. М.В. Ломоносова
E-mail: eadolgina@mail.ru

КОСЫХ,
Елена
Анатольевна

— кандидат филологических наук, доцент
Алтайского государственного педагогического
университета (Барнаул)
E-mail: veko@mail.ru

-
- ЛУШНИКОВА,
Галина
Игоревна — доктор филологических наук, профессор
Гуманитарно-педагогической академии (филиал)
Крымского федерального университета
им. В.И. Вернадского (Ялта)
E-mail: lushgal@mail.ru
- МАМАТОВ,
Глеб
Максимович — кандидат филологических наук, преподаватель
Новосибирского государственного технического
университета
E-mail: g.m.mamatov@yandex.ru
- МАРКИНА,
Полина
Владимировна — кандидат филологических наук, доцент
Алтайского государственного педагогического
университета (Барнаул)
E-mail: markina_pv@altspu.ru
- МАРКОВ,
Александр
Викторович — доктор филологических наук, профессор
Российского государственного гуманитарного
университета (Москва)
E-mail: markovius@gmail.com
- МОСКОВКИНА,
Евгения
Александровна — кандидат филологических наук, доцент
Алтайского государственного университета (Барнаул)
E-mail: evgenya.moskovkina@yandex.ru
- ОСАДЧАЯ,
Татьяна
Юрьевна — кандидат педагогических наук, доцент
Севастопольского государственного университета
E-mail: osadchaya_ta@mail.ru

РОМАЗАНОВА,
Ульяна
Владимировна

— ассистент Национального исследовательского
Томского государственного университета
E-mail: uyanaromazanova@gmail.com

САПУНОВА,
Ирина
Павловна

— аспирант Московского государственного
университета им. М.В. Ломоносова
E-mail: irina_sapunova@list.ru

СИДОРОВА,
Марина
Юрьевна

— доктор филологических наук, профессор
Московского государственного университета
им. М.В. Ломоносова
E-mail: sidorovadoma@mail.ru

ФИЛИПОВА,
Светлана
Геннадьевна

— кандидат филологических наук, доцент
Российского государственного педагогического
университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)
E-mail: svetafil-69@mail.ru

ФОМИН,
Андрей
Геннадьевич

— доктор филологических наук, профессор
Кемеровского государственного университета
E-mail: andfomin67@mail.ru

ЦЗИНЬ,
Ланьцзя

— аспирант Московского государственного
университета им. М.В. Ломоносова
E-mail: kolobokkatya828@mail.ru

ШМАКОВ,
Артем
Алексеевич

— кандидат филологических наук, доцент Алтайского филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации
E-mail: art.schmakow@gmail.com

ШНЯКИНА,
Наталья
Юрьевна

— доктор филологических наук, профессор Омского государственного педагогического университета
E-mail: zeral@list.ru

ШТАЙН,
Оксана
Александровна

— кандидат философских наук, доцент Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина
E-mail: shtaynshtayn@gmail.com

ЯНИЦКИЙ,
Борис
Леонидович

— аспирант Кемеровского государственного университета
E-mail: nalazdorzaam@gmail.com

Требования к оформлению присылаемых в редакцию материалов

1. Редакция журнала принимает статьи объемом до 45 тыс. знаков с пробелами, научные сообщения — до 25 тыс. знаков с пробелами, другие материалы — до 10 тыс. знаков с пробелами). Для аспирантов — объем не более 20 тыс. знаков с пробелами.

2. Электронные материалы должны быть представлены в формате Word for Windows. Для знаков, отсутствующих в шрифте Times New Roman (для транскрипции, иноязычных примеров и т.д.), используются стандартные распространенные шрифты (Symbol, LucidaSans Unicode). При использовании оригинальных шрифтов их файлы (формат *.ttf — True Type Font) необходимо выслать вместе со статьей приложением к электронному письму. Для создания схем, графиков, иллюстраций используются программы стандартного пакета Microsoft Office; графика должна быть внутри файла.

3. Примеры в тексте статьи оформляются *курсивом*.

4. Примечания к тексту оформляются в виде постраничных сносок и имеют постраничную нумерацию.

5. Библиографическое описание научных изданий (Библиографический список) оформляется с указанием издательства, индекса DOI (при наличии), страниц и вида издания — учебное пособие, монография, сборник и т.п.), количества страниц и приводится в конце работы по алфавиту. Издания на иностранных языках располагаются после изданий на русском языке. Ненаучные издания (нормативные документы, архивные и др. материалы) указываются в отдельной рубрике «Список источников» в конце списка литературы.

6. Ссылки на литературу в тексте даются в квадратных скобках, где указываются фамилия автора, год издания, цитируемые страницы. Например: [Виноградов, 1963, с. 46]. Если в библиографии упоминается несколько работ одного и того же автора и года, то используется уточнение: [Горелов, 1987*a*]. В списке литературы делается такая же пометка. При цитировании изданий на иностранных языках цитата дается на языке оригинала (при необходимости — с переводом автора статьи). Если цитата дана на русском языке в неавторском переводе, то в библиографическом списке указывается не иноязычный оригинал, а источник, в котором был опубликован перевод. Интернет-источники с изменчивым контентом без указания конкретного материала (кроме электронных изданий, поддающихся библиографическому описанию), блоги, форумы и т.п., а также авторские комментарии помещаются в подстрочных примечаниях (сносках). Ссылка на источник приводимого

в качестве иллюстративного материала фрагмента чужого текста дается после примера в круглых скобках: *Надзор за деятельностью банков должен быть в надежных руках* (Независимая газета. 01.02.2016).

7. Статьи следует отправлять в редакцию через электронный портал «Научные журналы АлтГУ» по адресу: <http://journal.asu.ru/pm/information/authors>. К статье прилагается справка об авторе или авторах: фамилия, имя, отчество, место работы (полное название организации с указанием адреса и почтового индекса), должность, ученая степень, ученое звание, служебный и домашний адрес, номера телефонов / факса, электронная почта. **Наличие адреса электронной почты обязательно!**

8. Статьи, оформленные с нарушением приведенных правил или плохо отредактированные, редакцией не рассматриваются.

9. Требования к оформлению текста статьи: 12 кегль, шрифт: Times New Roman, междустрочный интервал одинарный, абзацный отступ — 0,8 см. **Неосновной текст**, предвещающий статью (научное сообщение), состоит из следующих компонентов: и.о. фамилия автора (на русском и английском языках, выделяется полужирным), название (на русском и английском языках, выделяется полужирным), аннотации на русском и английском языках (1000 знаков с пробелами каждая); в аннотации указываются тема, цель, материал, методы, краткие результаты исследования). Далее следует **основной текст статьи**: название (на русском языке, прописными буквами, выравнивание по центру), и.о. фамилия автора (полужирным, курсивом, выравнивание по центру), ключевые слова на русском и английском языках (не более 6-ти на каждом языке, отступы слева и справа по 0,8 см., выравнивание по ширине), собственно текст, Библиографический список литературы (не менее 15 единиц) и References.

К статье прилагается справка об авторе или авторах: фамилия, имя, отчество, место работы (полное название организации с указанием адреса и почтового индекса), должность, ученая степень, ученое звание, служебный и домашний адрес, номера телефонов / факса, электронная почта.

Примечания:

1. Научные тексты, присылаемые аспирантами и соискателями ученой степени кандидата наук, должны отражать основные результаты исследования, соответствовать жанру научного сообщения и сопровождаться рекомендацией кафедры, при которой выполняется диссертационная работа (оформляется в виде выписки из протокола заседания кафедры), отзывом научного руководителя (с оценкой актуальности темы исследования, новизны полученных результатов, их теоретической и практической значимости) и рекомендацией к печати в журнале «Филология и человек».

2. Все материалы публикуются в журнале бесплатно.

Периодическое издание

ФИЛОЛОГИЯ И ЧЕЛОВЕК

№ 1 2026

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Регистрационный номер ПИ № ФС77–81381 от 16.07.2021 г.

Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук

Технический редактор Т.Б. Беломестнова
Подготовка оригинал-макета: Д.А. Басманова

Журнал распространяется по подписке
Подписной индекс с 36795 в каталоге Урал-Пресс
Цена свободная

Подписано в печать 12.03.2026.

Дата выхода издания в свет 18.03.2026.

Формат 60×84/16. Гарнитура Minion Pro. Бумага офсетная.
Усл.-печ. л. 16,04. Тираж 500 экз. Заказ № 118

Издательство Алтайского государственного университета
656049, Алтайский край, Барнаул, ул. Димитрова, 66
Издательская лицензия ЛР 020261 от 14.01.1997.
Типография Алтайского государственного университета
656049, Алтайский край, Барнаул, ул. Димитрова, 66