

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра русского языка

Шумилова Анастасия Павловна

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИМВОЛ «ЦВЕТОК» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ (С. АКСАКОВ, ВС. ГАРШИН, П. БАЖОВ)

Выпускная квалификационная работа на соискание степени
магистра лингвистики

Научный руководитель:

д-р филол. наук, проф. Садова Татьяна Семеновна

Рецензент:

канд. филол. наук, доц. Лукьянова Людмила Владимировна

Санкт-Петербург

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Generating Table of Contents for Word Import ...

ВВЕДЕНИЕ

Заявленный в заглавии лингвистический аспект настоящего исследования вовсе не противоречит тому факту, что по существу оно носит междисциплинарный характер и включает материалы анализа из сфер лингвопоэтики, этнолингвистики, концептологии, литературоведения и культурологии.

Актуальность настоящей работы в самом широком смысле определяется формирующимся в последние два-три десятилетия усиленным вниманием к интеграционным проблемам, объединяющим сферу современного гуманитарного знания, в центре которых находится **ЧЕЛОВЕК ТВОРЧЕСКИЙ**, в узком смысле – к проблемам лингвопоэтики, относительно молодого направления в филологической науке.

Широкий диапазон научных сведений, составляющих исследовательский фон при анализе, обусловлен спецификой избранной в работе единицы исследования – художественного символа. Категория символа, взятая в отдельном аспекте, связанном с проблемой творчества конкретного автора, представляется недостаточно изученной по сравнению с объемом исследований, посвященных символу как таковому. Этим определяется **проблема** и **интерес** настоящей работы.

Наконец, **новизна** исследования обусловлена выбором в качестве художественного символа существительного с семантикой конкретной предметности – *цветок* – против более привычных для подобного анализа отвлеченных категорий.

Исследование художественного символа предпринималось на **материале** произведений трех авторов, относящихся к различным литературным традициям и культурно-историческим эпохам: С. Т. Аксакова, П. П. Бажова и Вс. Гаршина, объединенных тем, что в заглавии отобранных

для анализа произведений (каждого из них) находится искомое слово «цветок», имеющее – по исходной гипотезе – характер художественного символа: «Аленький цветочек», «Каменный цветок», «Красный цветок».

Объектом исследования является актуализация символа *цветок* в художественном тексте как лингвистической категории.

Предмет работы – применение метода концептограммы по отношению к концепту *цветок* с **целью** выявления его символической составляющей, реализующейся в указанных художественных текстах и обусловленной национальной и культурной средой их бытования.

Таким образом, **задачи** исследования представляются следующими:

1) определение понятия художественного символа и круга связанных с ним категорий, разведение смежных понятий;

2) установление метода исследования художественного символа;

3) детальный анализ бытования художественного символа *цветок* в каждом из отобранных рассказов

4) выявление связи индивидуального авторского начала и национально-маркированного, культурно-специфичного интертекстуального сегмента в составе художественного символа *цветок*.

В качестве **методов** в работе использовались главным образом методы концептограммы и уровневого лингвистического анализа.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИМВОЛ КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Приступая к анализу слова в художественном тексте, прежде следует начать с определения круга дисциплин, занимающихся этой проблемой. Между тем сделать это очень непросто, поскольку «“лингвистика и исследование литературы” – это может быть, одна из самых важных проблем филологии XX в. и, во всяком случае, современной лингвистики»¹. В. П. Григорьев видит причину подобного затруднения в «отсутствии признанной и достаточно развитой теоретической базы для конструктивного сотрудничества литературоведов с лингвистами»².

Этот неутешительный вывод был опубликован автором в монографии 1986 года. С тех пор в сфере гуманитарных наук произошел значительный сдвиг в сторону развития междисциплинарных исследований. В настоящее время литературно-художественное произведение как объект исследовательского анализа в своих отдельных гранях оказывается в центре внимания трех филологических дисциплин: литературоведения, литературной поэтики и лингвопоэтики³. Последняя выступает в роли основного связующего звена в исследовании литературного языка и языка художественной литературы.

1.1. Лингвопоэтика как теоретическая база

Основы лингвопоэтики были заложены в филологической науке еще в начале XX века в рамках научных интересов школ ОПОЯЗ и Пражского лингвистического кружка (Р. О. Якобсон, В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Е.

¹ Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979. С. 22.

² См.: Там же. С. 23.

³ См.: Климовская Г. Н. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста: Методологический и теоретический очерк лингвопоэтики. М., 2011. С. 3.

Д. Поливанов, Л. П. Якубинский). В 20-е годы проблемами поэтики (еще не претендовавшей на статус лингво-) занимался Г. О. Винокур, в частности, в работе «Культура языка» (1929). Кратко позицию исследователя можно охарактеризовать следующим образом: «“Формальный анализ” должен опираться на учение о “поэтических функциях слова”»⁴.

Следующим этапом в освоении проблем, связанных с лингвистической стороной художественного текста, в 50-60-е годы стали работы В. В. Виноградова. По словам академика, «исследование “языка” (или, лучше, стилей) художественной литературы должно составить предмет особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого»⁵. Значительным вкладом в решение описываемой проблемы стала монография В. В. Виноградова «О языке художественной литературы»⁶.

Освоение теоретических основ и методологического аппарата лингвопоэтики также обязано работам Г. Г. Шпета, М. М. Бахтина, Б. А. Ларина, Я. Мукаржовского, А. М. Пешковского, С. С. Аверинцева и др.

В начале нового столетия научный интерес к предмету лингвопоэтики возрос с новой силой. Предпринимаются масштабные попытки практического применения методологических принципов пограничной дисциплины (Зубова Л. В., 1999), а также новые поиски теоретической базы для лингвопоэтических исследований (Климовская Г. Н., 2011). Несмотря на многообразие взглядов в отношении этой проблемы, большая их часть основывается на предложенной в конце 50-х гг. идее В. В. Виноградова о «приращении смысла»⁷. По мнению исследователя, такое приращение в семантической структуре слова возникает, оказываясь в композиции

⁴ Григорьев В. П. Поэтика слова. С. 31.

⁵ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 4-5.

⁶ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.

⁷ См.: Там же. С. 228.

сложного целого (монолога, литературного произведения, бытового диалога), или используя в индивидуальном применении, обусловленном ситуативно. То есть слово, попадая в контекст, а тем более в художественный текст, обрывает дополнительные смысловыми оттенками, которые актуализируются исключительно посредством семантических связей внутри сложной структуры целого⁸.

Основываясь на идее смыслового приращения, Г. И. Климовская выделяет внутри литературного произведения понятие «речевой художественной формы» как одного из уровней его художественной структуры. Согласно концепции исследователя, речевая художественная форма внутри многокомпонентной структуры литературного произведения противостоит, «с одной стороны, его содержанию (как авторской модели мира), с другой – его литературной форме, а с третьей – его языковой форме...»⁹. Каждая из этих составляющих частей художественного произведения является предметом изучения отдельных филологических дисциплин: литературоведения, литературной поэтики и лингвистики соответственно. Исследование же речевой художественной формы составляет конечную цель лингвопоэтики.

Любое научное исследование предполагает вычленение единиц, которые призваны стать объектом анализа. Если единицей словарного состава языка является лексема, то по аналогии возникает потребность выделить подобный первоэлемент в структуре художественного текста. В решении этой проблемы единства взглядов в филологической науке также не наблюдается. В. П. Григорьев в 1965 году для обозначения такой единицы предложил термины «экспрессема» и «экспрессоид». Однако, по словам самого автора, ему не удалось сразу определить их конкретное содержание, и в результате

⁸ См.: Виноградов В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1972. С. 22.

⁹ Климовская Г. Н. Тонкий мир смыслов художественного текста. С. 3.

последующие истолкования этих обозначений оказались слишком далеки от заложенного в них исходного смысла¹⁰.

Г. Н. Климовская строит свою методологическую базу лингвопоэтики вокруг понятия «артемы» как «единицы речевой художественной формы». По определению исследователя, она представляет собой «такое слово или словосочетание (как единицы языковой формы – “упаковки”), на семантической основе (субстрате) которых в итоге специального авторского действия ... возникло приращение художественного смысла (как элемента художественного содержания произведения) к объективно-языковому (лексическому, реже грамматическому или синтаксическому) значению этого слова или словосочетания»¹¹. Исследователь предлагает конкретные механизмы, позволяющие выявлять артемы в художественном тексте.

Концепция Г. Н. Климовской представляется конструктивной и удобной в использовании, однако ее специфика состоит в стилевой и, соответственно, исторической ограниченности литературного материала, релевантного в качестве объекта для подобного исследования. По мнению Г. Н. Климовской, «речевая художественная форма в структуре литературного произведения, методологически отдельная от его содержания и литературной формы, формируется (зарождается) только в художественных практиках писателей конца XIX и всего XX века»¹², то есть в эпоху модернизма. Между тем, языковая форма литературного произведения, относящегося к эстетике классического реализма, согласно взглядам исследователя, выполняет исключительно вербализующую функцию и не отделяется от содержания художественного текста¹³.

¹⁰ См.: Григорьев В. П. Поэтика слова. С. 135.

¹¹ Климовская Г. Н. Тонкий мир смыслов художественного текста. С. 18.

¹² См: Там же. С. 35.

¹³ См.: Там же. С. 8.

В качестве материала, взятого за единицу в настоящей работе, согласно сформулированной теме, выступает символ. Однако если артема и экспрессема – абстрактные сущности, стоящие на границе сфер литературы и языка, то понятие символа скорее относится к области культурологии и искусства. Чтобы оправдать предпринятую проекцию символа на языковую систему, следует обратиться к идее концепта.

1.2. Символ и концепт

Изучение концептов в отечественной лингвистике является достаточно молодым направлением, возникшим на рубеже XX-XXI вв, но уже успевшим наработать основательную базу исследований в самых разных областях языка. Пристальное внимание к свежей струе в российской лингвистике привело к формированию самостоятельных научных школ, предлагающих собственное понимание концепта, а массовый интерес к исследованию новой лингвистической единицы – даже к низведению этого термина до семантически опустошенной формы.

Настоящая работа опирается главным образом на петербургскую школу концептологии, возникшую под началом профессора В. В. Колесова. Специфика его понимания концепта заключается в разведении латинских соответствий этого термина. Западная когнитивистика оперирует усеченной формой латинского слова *conceptus*, использующегося исключительно для обозначения понятия. Между тем, В. В. Колесов понимает концепт как сумму его содержательных форм: образа, понятия (*conceptus*), символа и концептума. Последняя восходит к латинскому слову *conceptum*, означающему буквально “зерно”, в отношении к когнитивным процессам понимаемое как “зерно первосмысла”. Концептум – исходный смысл, не обретший формы, который способен воплощаться в содержательных формах концепта. Таким образом, концепт, согласно Колесову, является основной

единицей ментальности в языке, и в отличие от понятия сохраняется устойчиво, постоянно и независимо от формы его представления в образе, символе или понятии на основе концептума¹⁴.

Символ, по Колесову, «есть отношение знака к предмету, т.е. момент символизации предмета посредством замены другим <...>. В отличие от образа и понятия, символ – культурный конструкт на основе совмещения образа и понятия; исторически символ появляется раньше понятия как образное понятие»¹⁵.

Таким образом, понимание символа как содержательной формы концепта позволяет анализировать эту категорию на языковом материале. Такое определение символа отнюдь не является редукцией его природы, поскольку позиция В. В. Колесова основывается на идеях, активно развивавшихся в рамках русской философии XX века, к которым в качестве краткого экскурса и предлагается обратиться ниже.

Наиболее полным и разработанным исследованием в области философии символа признаны труды А. Ф. Лосева. В работе «Проблема символа и реалистическое искусство» философ определяет эту категорию следующим образом: «Символ есть знак, следовательно, ему присущи все свойства знака. Символ есть арена встречи обозначающего и обозначаемого, которые не имеют ничего общего между собою, но в то же самое время он есть сигнификация вещи, в которой отождествляется то, что по своему непосредственному содержанию не имеет ничего общего между собою, а именно – символизирующее и символизируемое»¹⁶. Опираясь на концепцию Лосева, следует подчеркнуть два существенных свойства символа: с одной стороны, символ всегда «указывает на нечто такое, чем сам он не является»¹⁷,

¹⁴ См.: Колесов В. В. Концептология. СПб, 2015.

¹⁵ Там же. С. 71.

¹⁶ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 36.

¹⁷ Там же. С. 61.

с другой - «символ есть та обобщенная смысловая мощь предмета, которая, разлагаясь в бесконечный ряд, осмысливает собою и всю бесконечность частных предметов, смыслом которых она является»¹⁸.

К проблеме символа обращался и А. А. Потебня. Поскольку одной из главных проблем, исследуемых в его трудах, было установление связи мысли и языка, философ видел причину образования символов в потребности «восстанавливать забываемое собственное значение слов»¹⁹. Потебня полагал, что символ лежит в основе поэтичности языка, тогда как забвение внутренней формы слова ведет к его прозаичности²⁰.

Также теорией символа занимались, в частности, такие русские философы, как С. А. Аскольдов, Л. П. Карсавин, Г. Г. Шпет, Н. А. Бердяев.

Определив сущность символа в целом, следует, согласно задачам исследования, выявить специфику его бытования в плоскости художественного текста. В этом вопросе настоящая работа также опирается на концепцию А. Ф. Лосева. Художественный символ определяется им в отношении к художественному образу и противопоставляется как бесконечная смыслопорождающая модель абстрактной, замкнутой в себе самой сущности. *Художественный образ*, в отличие от *символа*, «довлеет себе, вполне автономен и повелительно требует своего изолированного созерцания»²¹, тогда как *символ* «несет с собой не чисто художественные функции художественного произведения, но его соотнесенность с другими предметами»²².

¹⁸ Там же. С. 65.

¹⁹ Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. М., 2000. С. 5.

²⁰ См.: Потебня А. А. Мысль и язык // Полн. собр. соч. Т. 1. Одесса, 1922. С. 149.

²¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 143.

²² См.: Там же.

1.3. Метод концептограммы

Установив связь символа с языковыми категориями, возникает необходимость поиска методологической базы для выявления в концепте символической составляющей. Для получения наиболее точных результатов анализа потребовалось найти максимально объективную и универсальную схему, которая бы позволила исследовать символ во всех его реализациях, основанных на синтагматических и парадигматических связях в текстах и контекстах. В качестве такой базы в настоящей работе был принят метод концептограммы, разработанный в лоне Курской школы лингвофольклористики (А. Т. Хроленко, С. П. Праведников).

Согласно С. П. Праведникову, «в общем виде концептограмму определяют как разновидность семантической сети, графоподобную модель, предназначенную для представления и исследования отношений между концептами (понятиями)... <...> Целесообразность концептограммы видится в возможности проследить изменение содержания концепта в рамках одной языковой личности или этноса как коллективной личности; выявить общее в содержании концептов, принадлежащих одной этнокультурной общности...»²³. Авторы названного метода понимают под концептом «совокупность всех значений и со-значений (коннотаций) языковых знаков, вербализующих этот концепт»²⁴. В контексте принятой теоретической базы концептограмма призвана стать «средством и итогом установления границ концепта»²⁵.

Поскольку в целом данное определение концепта не противоречит теории В. В. Колесова, легшей в основу настоящей работы, представляется

²³ Праведников С. П. Основы фольклорной диалектологии. Курск, 2010. С. 118.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

легитимным использовать эту же схему для выявления интересующей нас содержательной формы концепта, а именно символа.

Подобный анализ можно сравнить с методом центрифугирования, применяемым в химии и медицине. Первоначально мы имеем дело с цельным нерасчлененным концептом, представляющим собой совокупность контекстных реализаций в формах образа, понятия и символа. После того, как выявлены все употребления концепта, так называемые вербализации, начинается следующий этап анализа – выявление корреляций концепта с языковыми единицами: рассматриваются атрибутивные связи, субъектные и объектные предикативные и ассоциативные. В результате перед нами предстает обработанный дистиллированный материал, поддающийся грамматическому, синтаксическому, семантическому, стилистическому и статистическому видам анализа, вследствие которых цельный концепт обнаруживает грани своих содержательных форм.

Другой особенностью метода концептограммы, на которую следует обратить внимание в связи с проблемой его адаптации применительно к настоящей работе, является специфика материала, на основе которого этот метод и разрабатывался изначально. Согласно теории курских исследователей, концептограммы являются продуктом анализа массива фольклорных текстов, рассматриваемых как мегатекст. Между тем, в настоящей работе концептограммы строятся на базе текста каждого автора в отдельности. «Концептограммы одного и того же концепта, составленные на основе разных мегатекстов, предоставляют возможность сопоставительного анализа, мысленного наложения одной концептограммы на другую с целью выявления сходных и различных элементов. В этом суть методики “аппликации концептограмм”»²⁶, - пишет С. П. Праведников. Совокупность же концептограмм представляет собой «фрагмент фольклорно-языковой картины мира»²⁷. Анализ материала художественных текстов позволяет

²⁶ Там же. С. 119.

²⁷ Там же.

представить фрагмент картины мира отдельного автора, взятый в контексте национальной картины мира в целом.

1.4. Цветок как общекультурный символ

Цветок является общекультурным символом и, кроме того, имеет национальную специфику в отношении к русской ментальности, рассматриваемой в настоящей работе в аспекте народной культуры и ее преломлении в художественной литературе. Важно отметить, что принципиальным для анализа является не разграничение сфер национально-культурного и авторски-индивидуального, а **выявление областей их пересечения**, указывающих на непреложную связь этих парадигм.

В русском фольклоре *цветок* является не только одним из часто встречающихся элементов поэтики народных текстов (лазоревый цветок)²⁸, но также и важным атрибутом при проведении различных ритуалов (цветок папоротника)²⁹. Частотным является этот символ и в русской литературе, особенно в поэзии (напр., стихотворение А. С. Пушкина «Цветок»)³⁰.

На первый взгляд, обоснование значимости *цветка* как символа для русской письменной культуры представляется достаточно зыбким. Вполне резонно может звучать вопрос о критериях определения точки, в которой художественный образ становится художественным символом. В рамках принятой в работе теоретической базы, основанной на философии А. Ф. Лосева, несмотря на принципиальное различие природы названных категорий, художественный образ в своей онтологической сущности является символом.

²⁸ См.: Автамонов Я. А. Символика растений в великорусских песнях // Журнал Министерства народного просвещения. СПб, 1902, декабрь. С. 248.

²⁹ См.: Толстой Н. И. Славянские древности. Т. 5. М., 2012. С. 477.

³⁰ См. также: Павлович Н. Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы XVIII-XX веков. В 2 т. Т. 2. М., 2007. С. 641-678.

Дело в том, что Лосев ранжирует степени символизации по характеру их воздействия на действительность. Художественный образ является символом, поскольку «чистая художественная образность, свободная от всякой символики, по-видимому, ... совсем невозможна»³¹. Такой символ является символом первой степени, самой низшей ступенью в иерархии, в котором «идея и образ имеют имманентное и потому самостоятельное значение»³². Символ в привычном понимании в теории Лосева оказывается символом второй степени; это «символика, далеко уходящая за пределы данной художественной образности и строящая бесконечный ряд вполне инородных перевоплощений»³³.

Таким образом, цветок оказывается сложным по своей структуре символом, прошедшим первую, вторую и даже четвертую степени символики, о чем, в соответствии с логикой работы, будет сказано ниже.

1.5. Жанровая специфика анализируемых текстов

В качестве материала для настоящего анализа были выбраны три произведения различной жанровой отнесенности. Тексты С. Т. Аксакова и П. П. Бажова очевидным образом соприкасаются с фольклорной традицией и в этом смысле противопоставлены «Красному цветку» Вс. Гаршина как авторскому произведению с самостоятельной системой художественных образов. При детальном рассмотрении выясняется, что жанровая природа каждого из текстов гораздо сложнее и противоречивее. Следует остановиться на этом подробнее.

П. П. Бажов по праву считается создателем «авторского эпоса Урала»³⁴. До середины 1930-х годов об этом уголке России составляли представление

³¹ Лосев. А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 143.

³² Там же. С. 209.

³³ Там же.

³⁴ Блажес В. В., Литовская М. А. Бажовская энциклопедия. Екатеринбург, 2014. С. 5.

лишь метонимично, в соответствии с его государственной функцией, как о центре горнодобывающей и металлургической промышленности. Бажову же «удалось создать образ региона и его жителей»³⁵, запечатлев уникальную, самобытную культуру Урала.

Сказ «Каменный цветок» впервые опубликован в «Литературной газете» в 1938 году. Через год он войдет в состав книги сказов «Малахитовая шкатулка», открывшей продолжительную дискуссию о том, считать ли произведения этого жанра в творчестве Бажова фольклором или литературой³⁶. Д. Заславский писал: «Литературная критика ходит и будет вот так вопросительно ходить вокруг бажовского ларчика с сокровищами художественного слова и будет пытаться раскрыть его: что же это – фольклор Урала, обработанный замечательным мастером, или самостоятельное художественное творчество, для которого подлинные народные сказки – только сырой материал?»³⁷. Подобная неопределенность усиливалась также вследствие неоднозначных взглядов на проблему жанра сказа в советском литературоведении и фольклористике³⁸.

Авторы «Бажовской энциклопедии», «первого масштабного издательского проекта в изучении жизни и литературного наследия П. П. Бажова»³⁹, придерживаются следующей позиции в отношении данной проблемы: «Вопрос о существовании сказа в фольклоре принадлежит к числу основательно запутанных. <...>. В представлениях первых критиков “Малахит[овой] шкат[улки]” сказы П[авла]П[етровича]Б[ажова] были записями фольклора. Известно, что сам писатель невольно содействовал

³⁵ Там же.

³⁶ См.: Михнюкевич В. Фольклорные истоки сказов П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия под ред. В. В. Блажес, М. А. Литовская. Екатеринбург, 2014. С. 449-454.

³⁷ Заславский Д. Сказочник Урала // Огонек. 1943. №14. С. 13.

³⁸ См.: Васильев И. Сказ как форма бажовского повествования // Бажовская энциклопедия / под ред. В. В. Блажес, М. А. Литовская. Екатеринбург, 2014. С. 374-377.

³⁹ Бажовская энциклопедия. С. 4.

возникновению мифа о фольклорном “рабочем сказе”»⁴⁰. Между тем, «анализ опубл[икованной] в советское время и позднее устной несказочной прозы, так же как и наши собственные наблюдения во время экспедиций по Уралу в 1960-1980-е, не подтверждают уверенности в существовании сказа. ...Все попытки найти и теоретически обосновать особый жанр сказа в устном народном творчестве нельзя признать сколько-нибудь удовлетворительными»⁴¹. Авторы резюмируют: «Объективно бажовский сказ причисляется к типу фольклорной стилизации...»⁴².

Как бы то ни было, сказы П. П. Бажова «нельзя ни понять, ни оценить ... по-настоящему вне связи с фольклором, как нельзя оценить и понять исторический роман, не соотнося его с историей»⁴³. Бажов «слушал МОЛВУ, тот самый фольклор, который ... еще не устоялся, “еще не сложился в полной мере”» и потому не входит в «заботы» фольклористов⁴⁴.

Таким образом, вслед за составителями «Бажовской энциклопедии» в настоящем исследовании признается литературная основа сказов писателя, однако с учетом указанных допущений.

К типу фольклорной стилизации относится и «Аленький цветочек» С. Т. Аксакова, но природа этой стилизации совершенно отлична от той, что используется в сказах Бажова.

«Аленький цветочек» С. Т. Аксаков писал одновременно с книгой «Детские годы Багрова-внука» и, чтобы не прерывать ее повествования, при публикации поместил в приложение. Очевидно, что, будучи частью

⁴⁰ Там же. С. 450.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же. С. 40.

⁴³ Перцов В. О. Подвиг и герой: Этюды о советской литературе. М., 1946. С. 199.

⁴⁴ См.: Бажовская энциклопедия. С. 12.

автобиографической повести, «эта сказка отражает этические взгляды С. Т. Аксакова»⁴⁵, которые накладываются на фольклорную основу источника.

Сказку «Аленький цветочек» будущий писатель слышал в детстве от ключницы Палагеи (Пелагеи). Спустя годы Аксаков «стал восстанавливать ее, увлекшись необычным сочетанием яркой народной речи, типичных приемов и образов русских сказочниц, с восточной образностью»⁴⁶. Оказывается, что «восточный колорит некоторых мест в сказке ключницы Палагеи совсем не случаен. В молодости Палагея, как вспоминал Аксаков, жила в Астрахани, где, наряду с русскими, широкое хождение имели и восточные сказки, в первую очередь, конечно, сказки из “Тысячи и одной ночи”»⁴⁷.

Восточным источником сказка редакции Пелагеи не ограничивалась. Своими корнями она уходит глубоко в мировой фольклор, на протяжении веков претерпевая национальные, культурные и жанровые преобразования.

Чуткий читатель заметит, что «по содержанию сказка восходит к древнему сюжету, известному в мировой литературе под названием “Амур и Психея”... Этот сюжет разрабатывался, в частности, Апулеем в книге “Золотой осел”»⁴⁸. В России в XVIII веке были известны три произведения на сюжет сказки «Аленький цветочек»: «Красавица и Зверь» графини де Бомон, «Красавица и Чудовище» Жанлис и опера Гретри «Земира и Азор»⁴⁹.

Ю. К. Бегунов, исследуя происхождение сказки «Аленький цветочек» в редакции С. Т. Аксакова, установил, что ее сюжет был известен в русском фольклоре еще до середины XVIII века, то есть ранее известных переводов французских редакций. «Распространение во второй половине XVIII века в

⁴⁵ Бегунов Ю. К. Источники сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек» // Русская литература. 1983. № 1. С. 179.

⁴⁶ Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1966. С. 551.

⁴⁷ Там же. С. 552.

⁴⁸ Там же. С. 551.

⁴⁹ См.: Бегунов Ю. К. Источники сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек». С. 180-181.

русской демократической среде рукописных версий французской литературной сказки Бомон привело к тому, что в фольклоре старый фольклорный текст соединился со сказкой Бомон и в таком виде был зафиксирован около 1797 года у Пелагеи. С. Т. Аксаков и взял впоследствии этот контаминированный текст за основу для своей литературной сказки...»⁵⁰.

Таким образом, фольклорная основа аксаковского текста архаична и многослойна и восходит к прототипическому сюжету мировой культуры. Однако для изучения национальной специфики исследуемой сказки в первую очередь существенно то, что сам Аксаков единственный источник сказки «Аленький цветочек» видел лишь в образе крепостной ключницы Пелагеи, овеянном флером детских воспоминаний. Оттого еще более значимым оказывается художественное решение Аксакова, воплотившееся в символе *аленького цветочка*, на фоне красной розы графини де Бомон.

Ю. К. Бегунов отмечает, что, подвергшись литературной обработке, «по существу было создано совершенно новое произведение словесного искусства...»⁵¹: «На протяжении всего текста в русской литературной сказке заметна сильная стилистическая амплификация с избыточным применением сравнений, олицетворений, эпитетов в постпозиции, метафор и т. п. И вместе с тем, несмотря на значительную литературную обработку, придавшую произведению книжный характер, оно не порывает своей связи с фольклором, сохраняя ряд особенностей, присущих фольклорному произведению. Это особая сказочная форма повествования, сказочная обрядность, проявляющаяся в устойчивости, стереотипности сказового стиля, в повторяемости одних и тех же мотивов, в числовой символике, в приеме наращивания эффекта, в параллелизме сказочных образов и мотивов»⁵².

⁵⁰ Там же. С. 186.

⁵¹ Там же. С. 186.

⁵² Там же. С. 186-187.

Наконец, жанровая специфика гаршинского «Красного цветка» также представляет собой литературоведческую проблему: «Многие годы комментируя рассказ, его исследователи неизменно сталкиваются с проблемой истолкования образа красного цветка. Аллегория? Метафора? Символ?»⁵³ Советскими критиками и исследователями этот рассказ традиционно определялся как аллегория⁵⁴. Между тем, в работах последних лет убедительно доказывается многокомпонентная жанровая природа этого произведения: «...Художественный метод писателя не идентичен традиционным представлениям о реализме XIX в. Это сложное, синтетическое явление – сплав элементов реализма, романтизма, импрессионизма – т. е. своего рода предмодерн»⁵⁵.

1.6. Художественный символ в различных жанрах

Разумеется, структурные единицы в художественных и фольклорных текстах функционируют по разным законам. Следовательно, можно говорить о жанровой отнесенности художественного символа. Поскольку материальное проявление символа в языке – это его вербализация, следует иметь в виду особенности бытования слова в художественном и фольклорном текстах.

Общей для обоих жанров является способность слова обретать в своей семантической структуре «прибавочный элемент» (или «приращения смысла»⁵⁶): «“Прибавочный элемент” в слове поэтической речи — это не

⁵³ Silantyeva V. Metaphor, Symbol and The Prometheus Legend in “The Red Flower” // Vsevolod Garshin at the Turn of the Century. An International Symposium in Three Volumes / Edit. P. Henry, V. Porudominsky, M. Girshman. Oxford, Northgate 2000. Vol. 1. P. 155.

⁵⁴ См.: Аверин Б. В. Всеволод Гаршин // История русской литературы: В 4 т. Л., 1980-1983. Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881-1917). С. 124; Михайловский Н. К. О Всеволоде Гаршине // Н. К. Михайловский. Соч.: В 6 т. СПб., 1896-1897. Т. 6. С. 324.

⁵⁵ Silantyeva V. Metaphor, Symbol and The Prometheus Legend in “The Red Flower”. P. 155.

⁵⁶ См.: Виноградов В. В. Русский язык. М., 1972.

просто обогащение слова новыми значениями, смысловыми ассоциациями и эмоциями. <...> ...“Прибавочный элемент” борется с отдельным словом, стремится преодолеть смысловую и эмоциональную изолированность слова, создает “сверхзначения”, объединяющие всю поэтическую речь, составляющие ее художественное единство»⁵⁷. Примечательно, что в этом смысле «прибавочный элемент» одной стороной соотносится с пониманием символа А. А. Потебней как категории, обеспечивающей поэтичность языка.

Специфические особенности исключительно фольклорного слова обусловлены «своеобразием фольклорного мира»⁵⁸. К ним относятся: аккумулятивность, ориентированность на устную речь, диффузия семантики, художественный алогизм, парадигматизм и т.д. Кроме того, понятие символа в фольклорном тексте также имеет свою теоретическую базу. «Невозможно представить себе русскую народную лирическую песню без символов, в которых косвенно воплотились эстетические идеалы народа, - пишет А. Т. Хроленко. - Известная диффузность символических значений, приводящая к их неопределённости и, как следствие, к забвению смысла, а с другой стороны, обязательность символики в идейно-художественной структуре лирической песни – всё это обуславливает необходимость поддержания символического значения. Если существительное не имело такового или утратило его, оно получает или восстанавливает его с помощью метафоризации. Появляется метафорическая (символическая) «метка», действительная только для данного контекста. Для неё не обязательно какое-то внутреннее основание для сравнения, она предельно условна и может обозначать в одном контексте разные реалии»⁵⁹.

Следовательно, в фольклорном тексте символ более тесно связан с архетипическим в культуре. Согласно концепции К. Леви-Стросса, культура

⁵⁷ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 112-113.

⁵⁸ Хроленко А. Т. Введение в лингвофольклористику. М., 2010. С. 25.

⁵⁹ Там же. С. 41.

есть «обобщенное создание разума, а именно совокупность символов, которые принимаются членами общества»⁶⁰. В связи с таким пониманием культуры чрезвычайно важной оказывается функция символа, на которую указывал Ю. М. Лотман: «В символе всегда есть что-то архаическое. <...>. Способность сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты сохранилась за символами»⁶¹.

В художественном тексте символ зачастую отражает индивидуальное начало, вступая во взаимодействие с авторскими художественными образами. И. А. Власевская пишет: «Пользуясь символами, художник не показывает вещи, а лишь намекает на них, заставляет нас угадывать смысл неясного, раскрывать тайные смыслы, иначе говоря, выражает свой стиль посредством символа. <...>. Общекультурный символ менее зависит от автора – здесь культурные связи между значением и предметом... Авторская символика – символика, обогащающаяся авторскими коннотациями»⁶².

Рассматривая символ в художественном тексте, М. В. Добрынина отмечает его интертекстуальный характер: «Проблема интертекстуальности ... важна для формирования полноценного понимания текста и символа, рассматриваемого нами как выход в интерпретацию прецедентных текстов культуры, представленных в новом тексте в свернутом виде и передающих определенные смыслы, которые при распознавании вступают во взаимодействие с исходным текстом и создают в нем новые смыслы»⁶³.

⁶⁰ Гуревич П. С. Философия культуры: учебник для высшей школы. М., 2001. С. 52.

⁶¹ Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 192.

⁶² Власевская И. А. Роль символа в анализе и интерпретации художественного текста // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова. 2009. №2. С. 67.

⁶³ Добрынина М. В. Роль символа в освоении смысловой структуры художественного текста. Автореф. дисс. ... к.ф.н. Тверь, 2005. С. 12.

Таким образом, интертекстуальность символа в художественном тексте можно противопоставить семантической диффузности символа в фольклорном произведении.

Смысловые связи между отдельными символическими компонентами в художественном тексте, как правило, могут быть установлены за счет взаимодействия и общности культурного опыта продуцента и рецепиента текста⁶⁴. В результате возникает так называемый «вертикальный контекст» произведения, представляющий собой «место актуализации культурной традиции»⁶⁵. В вертикальном контексте «синхронно и диахронно коррелируют тексты культуры, духовные ценности человечества, образуя континуум»⁶⁶. Следует заметить однако, что «природа символа идеальна, комплексна и уникальна, и поэтому не всегда интерпретация символа в художественном тексте согласуется с трактовкой значения данного символа вне текста»⁶⁷.

В фольклорном тексте, как уже было сказано выше, символические значения зачастую полностью утрачивают для рецепиента свою мотивированность.

Получается, что одним из принципиальных отличий между символом в художественном и фольклорном произведении является соответственно свобода или обусловленные традицией ограничения в установлении символического подтекста внутри основного текста, что вытекает из известной проблемы отсутствия авторской инстанции в фольклоре. В связи с этим, другой особенностью фольклорного символа является его жанровая и культурная замкнутость, тогда как художественный символ в своем диахроническом срезе может иметь заимствованные корни.

⁶⁴ См.: Там же. С. 18.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Там же. С. 10.

1.7. Проблема терминологии. Символ и смежные категории

Очевидно, что категория жанра непосредственно связана с характером символа, разрабатываемого в каждом из произведений. Кроме того, нередко в исследованиях указанных текстов происходит смешение категорий *символа*, *художественного образа*, *аллегории* и *мифа*, что требует пояснения в установлении границ их функционирования. Наиболее подробно соотношение символа с аналогичными структурно-семантическими единицами продемонстрировал уже упоминавшийся ранее А. Ф. Лосев.

О различии *символа* и *художественного образа* было сказано выше.

Символ и *аллегория*, на первый взгляд, обнаруживают сходство за счет совпадения в их структуре общего и единичного. Однако «в аллегории это совпадение происходит только в виде подведения индивидуального под общее с непременным снижением этого индивидуального, с полным отказом понимать его буквально и с использованием его как только иллюстрации, которая может быть заменена какими угодно другими иллюстрациями. Все эти иллюстрации, взятые сами по себе, какой бы художественный смысл они ни имели, ... в аллегории никогда не принимаются всерьез и никогда не имеют самостоятельного значения. Они сыграли свою иллюстративную роль и после этого исчезли»⁶⁸.

Соотношение символа и мифа несколько сложнее. Согласно А. Ф. Лосеву, «миф не есть ни схема, ни аллегория, но символ»⁶⁹. В понимании такого определения следует учитывать предложенные Лосевым четыре степени символики. Итак, «символика первой степени есть символика имманентная самому художественному образу»⁷⁰, поскольку «всякое искусство, даже и максимально реалистическое, не может обойтись без

⁶⁸ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 136.

⁶⁹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 2001. С. 69.

⁷⁰ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 209.

конструирования символической образности»⁷¹. Символика второй степени есть «символика, далеко уходящая за пределы данной художественной образности и строящая бесконечный ряд вполне инородных перевоплощений»⁷², то есть «символ в настоящем смысле слова»⁷³. Наконец, «подлинный мифический символ есть по крайней мере четвертый символ, символ четвертой степени»⁷⁴, которую организует «творческое переделывание действительности при помощи диалектически разработанных понятий»⁷⁵.

Таким образом, художественный образ и миф в известном смысле являются символическими категориями, тогда как аллегория им отчетливо противопоставлена.

1.8. Интерпретации художественного образа *цветок*

Определившись с жанровой спецификой текстов и терминологическим аппаратом, используемым при анализе, следует обратиться к трактовке художественного образа *цветок* в каждом из текстов.

Представляется, что символ *цветок* в рассказах можно ранжировать по степени отвлеченности и, соответственно, по числу нетождественных интерпретаций в различных исследованиях. В этом смысле наиболее абстрактным оказывается аленький цветочек.

В. Я. Пропп писал, что аленький цветочек «воплощает в себе всю красоту мира и высшее возможное на земле счастье»⁷⁶.

⁷¹ Там же.

⁷² Там же.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 204.

⁷⁵ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 199.

⁷⁶ Пропп В. Я. Русская сказка. М., 2000. С. 249.

В. А. Солоухин эстетической трактовке предпочел этическое основание: «А что же главное в сказке? Ответить на это нетрудно. Главное в ней - доброта и любовь. И то, что нехорошие чувства: зависть, жадность, себялюбие - не торжествуют, а черное зло побеждено. Чем побеждено? Любовью. Добром. Благодарностью. <...>. Эти качества живут в душе человека, они суть души и ее лучшие побуждения. Они-то и есть тот аленький цветочек, который посеян в душе каждого человека, важно только, чтобы пророс и расцвел»⁷⁷.

Интерпретацию аленького цветочка как символа любви П. И. Федоров облекает в культурно, философски и исторически нагруженную оправу: «Путешествие купца в дальние страны – это притча о выборе жизненного пути. Три подарка, которые купецкие дочери просят привезти своего отца, это три пути развития цивилизации. “Венец” старшей дочери – это символ могущества и власти, считавшийся до конца XX века самым правильным и надёжным способом утверждения себя на Земле. “Тувалет хрустальный” средней дочери – это развитие науки, даже, если хотите, современных информационных технологий, в которых многие сегодняшние политики и экономисты видят чуть ли не панацею от всех бед. А вот “аленький цветочек” младшей и любимой дочери многим нашим современникам кажется какой-то наивной детской блажью. Печально, но, только пройдя через собственные нешуточные страдания, люди начинают смутно осознавать вечную ценность любви»⁷⁸.

Исключительно в историософском ключе Федоров рассматривает аленький цветочек в статье «Голоса совести». В гостинцах, которые выбирают для себя купецкие дочери, исследователь видит «три пути развития человечества»: «Золотой венец старшей дочери – это символ западной цивилизации с опорой на силу разума и власти, внешний блеск и свет

⁷⁷Солоухин В. А. Аксаковские места // Время собирать камни: Очерки. М., 1980. С. 28-29.

⁷⁸ Федоров П. И. Завещание С. Т. Аксакова (К 150-летию первого издания сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек») // Аксаковский сборник. Выпуск V. Уфа, 2008. С. 180.

Просвещения. Хрустальный тувалет средней дочери – это символ восточной мудрости, позволяющей в созерцательной неподвижности прозревать иные миры и сохранять секрет вечной молодости. Аленький цветочек младшей дочери - это тернистый путь России-Евразии, выводящий к всеединству соборной любви. При этом следует заметить, что золотой венец и хрустальный тувалет созданы человеческим умом и талантом, а аленький цветочек – творение природное, нерукотворное, даже божественное»⁷⁹. Очевидно, в основе такого видения аксаковского символа лежит философия славянофильства, к которой писатель был идейно близок.

С течением времени *аленький цветочек* обретает привнесенные извне символические смыслы, полностью выходящие за пределы художественного и исторического контекста сказки. Появляются следующие прецедентные тексты: «Аленький цветочек – символ верности традициям: [об истории Аксаковской гимназии № 11 в г. Уфе]»⁸⁰, «Далекая и близкая эпоха: аксаковский «Аленький цветочек» стал символом дружбы народов: [о XXII междунар. Аксаковском празднике]»⁸¹. Возникают даже колоритные лексические оппозиции, основанные на приобретенных словосочетанием символических семах: «Свет и тени аксаковского движения: Чертополох массовой культуры стремится заглушить «Аленький цветочек»: [о конкурсе студ. работ на соискание премии им. С. Т. Аксакова]»⁸².

⁷⁹ Федоров П. И. Голоса совести (Евразийские мотивы в книге С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» и повести Мустая Карима «Долгое-долгое детство») // Аксаковский сборник. Выпуск III. Уфа, 2001. С. 158.

⁸⁰ См.: Никитина И. Аленький цветочек – символ верности традициям: [об истории Аксаковской гимназии № 11 в г. Уфе] // Панорама Башкортостана. 2013. № 1. С. 46-47.

⁸¹ См.: Хайруллин В. Далекая и близкая эпоха: аксаковский «Аленький цветочек» стал символом дружбы народов: [о XXII междунар. Аксаковском празднике] // Панорама Башкортостана. 2012. № 5. С. 50-51.

⁸² См.: Файзуллина Э. Свет и тени аксаковского движения: Чертополох массовой культуры стремится заглушить «Аленький цветочек»: [о конкурсе студ. работ на соискание премии им. С. Т. Аксакова] / Э. Файзуллина, П. Федоров // Республика Башкортостан. 2008. 29 окт. С. 3.

Красный цветок, по сравнению с символикой, свойственной фольклорным жанрам, представляется менее отвлеченным символом, однако разбросанные по тексту в большом объеме сопутствующие художественному образу символические детали наводят исследователей на новые и новые символические параллели. Наиболее поверхностный символический слой считывается напрямик из контекста: красный цветок в рассказе предстает как «воплощение разлитого в мире зла»⁸³. В отличие от двух других исследуемых рассказов, в «Красном цветке» сосуществуют друг с другом две реальности: нормальная и воспринимаемая измененным состоянием сознания. Таким образом, катализатором возникновения символической составляющей в рассказе является поврежденная психика больного. В связи с этим значение символа в советском литературоведении объясняли параллельно с поиском причин, вызвавших психические отклонения. Основные интерпретации символа красный цветок лежали в плоскости трех точек зрения, связанных с политическими, социальными и психологическими объяснениями.

Г. А. Бялый видел в «Красном цветке» «черты, характерные для поколения революционеров-разночинцев 70-х годов»⁸⁴.

Г. И. Успенский полагал, что «источник страдания больного человека таится в условиях окружающей его жизни и что оттуда, из жизни, страдание вошло в его душу. ...Мысль о жизненной неправде есть главный корень душевного страдания...»⁸⁵.

Наконец, И. Сиккорский вообще отказывался видеть в красном цветке символ, оценивая рассказ как «правдивое, чуждое аффектации и

⁸³ Пропп В. В. Русская сказка. С. 249.

⁸⁴ Бялый Г. А. В. М. Гаршин: Ист.-биогр. очерк. М., 1955. С. 25.

⁸⁵ Успенский Г. И. Смерть В. М. Гаршина // Успенский Г. И. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1955. С. 149.

субъективизма, описание маниакального состояния, сделанное в художественной форме»⁸⁶.

Современные литературоведы склонны видеть в структуре «Красного цветка» более сложные отношения, предвосхищающие эстетику модернизма. Согласно последним исследованиям, поэтика названного рассказа организуется за счет взаимодействия категорий символа и мифа. Х. Вебер полемизирует с психологической интерпретацией помешательства героя: «Традиционные трактовки рассматривают “Красный цветок” ... как представление живых воспоминаний Гаршина об условиях, характерных для психиатрических больниц во время его периодического нахождения в них. Они расценивают фантастические элементы повествования как впечатления самого Гаршина. ... Хотя рассказ и может содержать аллегорию, было бы ошибочно считать его автобиографическим. В окружающем его мире больной воспринимает предметы как многозначные символы. Эти символы для больного составляют одно целое мировоззрение»⁸⁷. Исследователь выделяет две группы символов в восприятии героя, связанные с культурами святого Георгия и индо-иранского бога Митры.

Н. В. Белинская видит в «Красном цветке» эзотерический символ. Понимая эзотеризм в широком смысле слова, исследователь определяет его как «высшее, сокровенное знание»⁸⁸, основной формой передачи которого являются символы. Когда такие символы «переходят в авторские литературные произведения, они могут использоваться для передачи

⁸⁶ Сиккорский И. «Красный цветок» // Памяти В. М. Гаршина: Художественно-литературный сборник. СПб., 1889. С. 208.

⁸⁷ Weber H. Mithra and Saint George. Sources of “The Red Flower” // Vsevolod Garshin at the Turn of the Century. An International Symposium in Three Volumes / Edit. P. Henry, V. Porudominsky, M. Girshman. Oxford, Northgate 2000. Vol. 1. P. 170.

⁸⁸ Белинская Н. В. «Красный цветок» как эзотерический символ // Vsevolod Garshin at the Turn of the Century. An International Symposium in Three Volumes / Edit. P. Henry, V. Porudominsky, M. Girshman. Oxford, Northgate 2000. Vol. 3. P. 27.

совершенно конкретной ситуации, но, сохраняя свой “первосмысл”, придают произведению второе, гораздо более широкое, общечеловеческое значение»⁸⁹.

Авторы труда «Поэтика Гаршина. Учебное пособие» определяют «Красный цветок» как «факт художественной мифологии»⁹⁰. Исследователи отмечают, что введенные в текст «миф-цитаты», выраженные словами «Св. Георгий, красный цветок, крест, огонь, Петр Первый и Ариман», «провоцируют ряд мифологических тем и намечают пространственную дихотомию художественного мира...»⁹¹.

В. И. Силантьева доказывает наличие в структуре поэтики «Красного цветка» архетипического мифа о Прометее, активно эксплуатируемого в различных вариациях в символистской литературе⁹².

Наконец, символ каменный цветок воспринимается как наиболее поддающийся однозначному определению.

Л. И. Скорино писала о сказочной природе художественного образа каменного цветка, полагая, что он «символизирует красоту самого материала, ту красоту, что заложена природой в обломке камня и в куске дерева, - словом, в любом материале, который требует усилий мастера, чтобы стать произведением искусства»⁹³. Между тем, сам Бажов настаивал на несказочной основе своих произведений, поправляя: «Не сказочник – Сказитель». Разница принципиальна, поскольку «“в основе сказа лежит истинное происшествие”, “всякая попытка изменения выйдет хуже, чем там”, и это притом, что “многие сказы в своих дальнейших выводах изумляют”»⁹⁴.

⁸⁹ Там же. С. 28.

⁹⁰ Милюков Ю. Г., Генри П., Ярвуд Э., Кошелев С. Л. Поэтика В. М. Гаршина. Учебное пособие. Челябинск, 1990. С. 24.

⁹¹ Там же. С. 28.

⁹² См.: Silantyeva V. Metaphor, Symbol and The Prometheus Legend in “The Red Flower”.

⁹³ Скорино Л. И. Павел Петрович Бажов. М., 1947. С. 125.

⁹⁴ Цит. по: Бажовская энциклопедия. С. 10.

Р. Р. Гельгардт, не соглашаясь с выводами Л. И. Скорино, утверждал, что подобная интерпретация каменного цветка «лишает этот образ присущей ему глубины»⁹⁵. По мнению исследователя, этот символический образ «заключает в себе определенное социально-историческое обобщение и философский смысл, охватывающий проблемы эстетического идеала и вопрос о положении художника в обществе»⁹⁶.

Е. Н. Ишунина рассматривает образ каменного цветка в связи с проблемой дара гения, обрекающего художника на поиски абсолютного в искусстве⁹⁷. Сквозь призму подобного взгляда, каменный цветок интерпретируется Ишуниной как «идеал совершенной красоты, внеположенной миру, это тайна красоты, недоступной для земного человека, даже отмеченного даром гения»⁹⁸.

В. Блажес, обзревая известные интерпретации образа каменного цветка, резюмирует, что все они уходят в отвлеченность и обобщение: «исследователи говорят вообще об эстетическом идеале, о тайнах искусства, тайне красоты, хотя в сказах речь идет о мастерах прикладного искусства и о красоте камня»⁹⁹. Будучи знаком с принципами ремесла полевских камнерезов, исследователь обращает внимание на то, что мастера «трудятся в меру своих сил и способностей, руководствуясь ... нормой, каноном, комплексом определенных профессиональных правил и приемов. Камнерезы работают по принципу подобия, основному принципу народного ремесла,

⁹⁵ Гельгардт Р. Р. Стиль сказов Бажова : очерки / вступ. ст. и ред. В. И. Чичерова. Пермь, 1958. С. 200.

⁹⁶ Там же. С. 203.

⁹⁷ См.: Ишунина Е. Н. Мотив платы за дар гения в сказах П. Бажова и повести И. Шмелева «Неупиваемая чаша» // Творчество П. П. Бажова в меняющемся мире. Екатеринбург, 2004. С. 38-40.

⁹⁸ Цит. по: Бажовская энциклопедия. С. 195.

⁹⁹ Блажес В. Каменный цветок. Образ // Бажовская энциклопедия. С. 195-196.

который на практике всегда сопрягается с соревновательностью»¹⁰⁰. Таким образом, по мнению исследователя, «увидеть каменный цветок – это увидеть канон каменной красоты»¹⁰¹.

Выводы из главы

- 1) установлен метод, используемый при анализе (метод концептограммы);
- 2) определен терминологический аппарат-инструментарий (концепт, образ, художественный образ, символ, художественный символ);
- 3) оговорены важные положения, связанные с фольклорной и авторской средой бытования исследуемого символа;
- 4) достаточное внимание уделено различным интерпретациям художественных образов, созданных писателями на основе единого концепта *цветок*.

В следующей главе демонстрируется практическое применение метода концептограммы по отношению к концепту *цветок*, вследствие чего выявляется символическая природа названной категории в рамках выбранных для анализа художественных текстов с выходом на специфику национальной культуры в целом.

¹⁰⁰ Там же. С. 196.

¹⁰¹ Там же.

ГЛАВА 2. ТЕКСТОВАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ СИМВОЛА *ЦВЕТOK*

Предметом настоящей главы, как и работы в целом, является последовательное применение разработанного курскими лингвистами метода концептограммы к избранным в качестве материала работы текстам (подробнее см. п. 1.3. гл. 1).

Согласно теоретическим положениям, изложенным в предыдущей главе, единицей концептограммы является концепт. Названный метод не противоречит указанной цели исследования, поскольку искомый символ, в соответствии с концептологическим учением В. В. Колесова, представляет собой одну из четырех содержательных форм концепта наряду с образом, понятием и концептумом (см. п. 1.2. гл. 1). Используя метод концептограммы, на основании полученных с его помощью статистически организованных лингвистических данных мы можем «дистиллировать» каждую из содержательных форм анализируемого концепта в отдельности, получив текстовую актуализацию образа, понятия и – представляющего для нас главный интерес – символа. Поскольку все три текста как пространство

бытования искомого символа оказываются сопоставимыми по объему – около 15 страниц, полученные результаты представляются адекватными для сравнительного анализа.

Согласно В. В. Колесову, образ «есть воображаемый предмет на уровне сознания, представленный во всей полноте признаков»¹⁰². Понятие же – «понятая (схваченная мыслью, фиксированная в слове) идея – уровень познания, ... т. е. уровень, представленный в полноте своих содержаний и объемов»¹⁰³. Наконец, символ располагается на уровне знания, «образуя культурный конструкт на основе совмещения образа и понятия»¹⁰⁴. Забегая вперед, заметим, что концепт цветок в анализируемых текстах реализовал себя во всех своих содержательных формах.

2.1. Текстовая реализация концепта и символа цветок в сказке С.Т. Аксакова «Аленький цветочек»

В рассказе «Аленький цветочек» текстовую реализацию концепта *цветок* можно представить в виде следующей концептограммы:

«цветок» (37 вхождений)

=: цветочек 25, цветы 6, цветок 6

A: аленький 26, желанный 1, заветный 1, заповедный 1, любимый 2, махровый 1, пахучий 1, распрекрасный 1, свой 2, тот 3

Vs: <быть>, какого нет краше на белом свете 1, расти 1, красоваться 1, цвести 3, замахать верхушками 1, преклониться перед 1, преклоняться перед 1.

Vo: брать цветочек 1, (не) брать цветка 1, взять цветочек 1, взять цветочек (из кувшина) 1, вынуть цветочек (из кувшина) 1, доставать цветочек

¹⁰² Колесов В. В. Концептология. С. 39.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Там же.

(для кого) 2, достать цветочек (для меня) 1, заплести цветами 2, (не мочь) найти цветочка 1, (не хитро) найти цветочек 1, обхватить цветочек 1, подарить цветочек 2, подходить ко цветку 1, порадоваться цветочку 1, привезти цветочек 2, сорвать цветок 1, сорвать цветочек 2, увидеть цветочек 2.

Данные концептограммы свидетельствуют о том, что наиболее частотной формой вербализации символа *цветок* в рассказе оказывается диминутив. О закономерности выбранной автором номинации свидетельствует употребление формы *цветочек* в сильной позиции заглавия текста.

2.1.1. Семантика диминутива

Семантика диминутива *цветочек* в рассказе представляет отдельную проблему. Важно помнить, что перед нами произведение пограничной литературной отнесенности. С одной стороны, нельзя отрицать, что «Аленький цветочек» – отчасти фольклорный текст, в основе которого, как указывает сам Аксаков и его биографы¹⁰⁵, лежит рассказ ключницы Пелагеи. Следовательно, его языковые особенности необходимо оценивать в соответствии с установленными закономерностями языка фольклора, в котором словообразовательные потенции реализуются по особым законам.

С другой стороны, «Аленький цветочек» – без сомнения, авторское произведение, являющееся фактом литературы и мастерски стилизованное под фольклор. Вопрос о диминутивах касается литературного языка в меньшей степени, чем языка фольклора, оценивается лингвистами крайне неоднозначно и по отношению к исследуемому рассказу требует также отдельного рассмотрения.

Е. А. Земская определяет общую особенность диминутивов в литературном языке следующим образом: «В русском языке значения

¹⁰⁵ См.: Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. С. 594.

уменьшительности и увеличительности редко выступают только как размерные. Они тесно спаяны с категорией субъективной оценки <...>»¹⁰⁶. Характер такой оценки определяется в зависимости от объекта, на который она ориентирована. В. Н. Виноградова выделяет три возможных ее направленности: «1) величина предмета (в широком смысле – сюда же можно отнести выражение интенсивности качества); 2) отношение говорящего к предмету речи, одобрительно ласкательное или пренебрежительно-унижительное; 3) отношение к лицу слушающему»¹⁰⁷.

Надо заметить, что в тексте диминутивный суффикс используется не только в форме существительного *цветочек*, но также и атрибутирующего его прилагательного *аленький*. А. А. Потебня отмечает, что согласование в степени уменьшительности (а также увеличительности) не так распространено и обязательно, как согласование в роде, поэтому «нередко уменьшительность, ласкательность выражается только в существительном, но не в прилагательном»¹⁰⁸. Характер использования диминутивных суффиксов в сочетании прилагательного *алый* с существительным *цветок* можно проследить на материалах «Великорусских народных песен» А. И. Соболевского¹⁰⁹. Сочетание лексем *алый* и *цветок* (и их вариантов) употребляется в текстах 27 раз, среди которых приоритетная для анализа форма *аленький цветочек* встречается лишь дважды. Напротив, гораздо более частотными оказываются асимметричные с точки зрения морфемного согласования сочетания (*аленький цветок*, *алые цветочки*).

Между тем в рассказе согласование существительного и прилагательного в степени уменьшительности внутри сочетания *аленький*

¹⁰⁶ Земская Е.А. Словообразование как деятельность. М., 1992. С. 147.

¹⁰⁷ Виноградова В. Н. Словообразовательные способы выражения субъективной оценки // Русский язык за рубежом. 1987, № 1. С. 34.

¹⁰⁸ Потебня А. А. Об изменении значения и заменах существительного // Из записок по русской грамматике: В 4 т. Т. 3. М., 1968. С. 70.

¹⁰⁹ См.: Бобунова М.А. Конкорданс русской народной песни. Т. I-IV. Курск, 2007.

цветочек обязательно и исключительно. Такое употребление А. А. Потебня квалифицирует как семантически нагруженное и комментирует следующим образом: «Отличая объективную уменьшительность или увеличительность от ласкательности и пр., в коей выражается личное отношение говорящего к вещи, можно думать, что в последнем случае настроение, выразившееся в ласкательной форме имени вещи (относительного субъекта), распространяется в той или другой мере на ее качества, качества ее действий и другие вещи, находящиеся с нею в связи. Это и есть согласование в представлении»¹¹⁰. И. А. Оссовецкий называет такое значение диминутива «“третьей” функцией» экспрессивных суффиксов и определяет его так: «... Суффикс как бы отрывается от слова, обозначающего именно тот предмет, к которому относятся с соответствующей экспрессией, и проникает в те слова, которые имеют отношение к объекту эмоции, но которые сами по себе не могут вызвать к себе никакого оценочного отношения»¹¹¹.

Чтобы оценить направленность и область распространения субъективной оценки в рассказе, выраженной формой диминутива *аленький цветочек*, следует проанализировать, в речи какого персонажа (или речи автора) употребляется такая номинация.

Впервые сочетание *аленький цветочек* появляется в речи младшей дочери купца, вокруг которой и завязана основная сюжетная линия: «... привези ты мне аленький цветочек, которого бы не было краше на белом свете»¹¹². В другой и последний раз в речи героини номинация употребляется без изменения: «Для меня достал ты аленький цветочек, и мне надо выручать тебя» (Акс., 564).

¹¹⁰ Потебня А. А. Об изменении значения и заменах существительного. С. 74.

¹¹¹ Оссовецкий И. А. Стилистические функции некоторых суффиксов имен существительных в русской народной лирической песне // Труды Ин-та языкознания АН СССР. Т. VII. 1957. С. 477.

¹¹² Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1966. С. 557. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте в скобках.

Эта же номинация встречается и в речи других персонажей, а также самого повествователя, точка зрения которого зачастую трудноотделима от них (что характерно для фольклорного текста, обладающего известной степенью «авторской» синкретичности). Однако представляется, что в этих случаях следует говорить об ориентированности персонажей и повествователя в употреблении устойчивого сочетания на так называемую «языковую точку зрения»: «Особенную роль языковая точка зрения приобретает в фикциональных нарративах, где нарратор может передавать события не своим («тогдашним» или «теперешним») языком, а языком одного из персонажей»¹¹³. Следует обратить внимание, что всякий раз, когда в речи любой другой говорящей инстанции возникает номинация *аленький цветочек*, рядом обязательно присутствует ссылка на младшую дочь купца, иными словами, объект именуется персонажами с ее *языковой точки зрения*. См., например, в речи купца: «Вот аленький цветочек, какого нет краше на белом свете, о каком просила меня дочь меньшая, любимая» (Акс., 560); в речи других дочерей: «Пусть та дочь и выручает отца, для кого он доставал аленький цветочек» (Акс., 564).

Важно отметить, что, несмотря на равную степень значимости сюжетной отнесенности *аленького цветочка* к обоим персонажам – младшей дочери купца и чудищу-принцу, – в речи последнего эта номинация появляется только после того, как она была использована купцом в его реплике со ссылкой на дочь. До принятия языковой точки зрения своей будущей возлюбленной, чудище называет свой «заповедный, любимый цветок» (Акс., 561) формой без диминутивного суффикса. Между тем, со сменой сюжетной функции цветка по отношению к герою, то есть с обретением им статуса подарка для дочери купца, меняется и его номинация: с этих пор чудище называет его *аленьким цветочком*.

Таким образом, субъективная оценка, выраженная в суффиксе диминутива *аленький цветочек*, в пространстве текста обращена к героине, с

¹¹³ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 69.

которой этот цветок связан сюжетно в первую очередь. Она – младшая и любимая дочь купца, а также возлюбленная чудища-принца, и наделяется соответствующей ласкательной экспрессией. «В народной поэзии, – пишет И. А. Оссовецкий, – наиболее широко в “третьей” функции употребляются ласкательные суффиксы; в художественной литературе ласкательные суффиксы в этой функции употребляются наравне с другими и, по-видимому, даже меньше, чем другие»¹¹⁴. Это замечание подчеркивает стилистическую ориентированность текста на фольклорную традицию повествования.

Характерен в отношении номинаций также эпизод в рассказе, когда купец наконец находит заветный *аленький цветочек*. Процесс идентификации изображается нарочито постепенно, этапами приближаясь от общего плана к крупному, от безличного пестрого множества к единичности, уникальной в своем роде. Такую семантическую градацию представляет номинативный ряд *цветы – цветок – аленький цветочек*:

*Гуляет он и любит: на деревьях висят плоды спелые, румяные, сами в рот так и просятся... **цветы** цветут распрекрасные, махровые, пахучие, всякими красками расписанные... <...> И вдруг видит он, на пригорочке зелёном цветёт **цветок цветку алого**, красоты невиданной и неслыханной, что ни в сказке сказать, ни пером написать. У честного купца дух занимается, подходит он ко тому **цветку**; запах от **цветка** по всему саду ровно струя бежит; затряслись и руки и ноги у купца, и возговорил он голосом радостным:*

*- Вот **аленький цветочек**, какого нет краше на белом свете, о каком просила меня дочь меньшая, любимая (выделено нами – А. Ш.) (Акс., 560).*

Таким образом, субъективная оценка говорящих в рассказе распространяется в первую очередь на образ младшей дочери купца. Об этом свидетельствуют и сигнификаты, атрибутирующие словосочетание *аленький цветочек*, которые можно отнести как к характеристике цветка, так и к

¹¹⁴ Оссовецкий И. А. Стилистические функции некоторых суффиксов имен существительных в русской народной лирической песне. С. 480.

описанию возлюбленной девушки и любимой дочери: *любимый, свой, заветный, краше которого нет на белом свете.*

Дополнительно следует сослаться на функции диминутива, выделенные среди прочих Р. Н. Порядиной: усиление единичности предмета и выражение категории определенности (фактически, функция определенного артикля)¹¹⁵. Представляется, что их также можно подвести под семантику художественного символа *цветок* в контексте рассказа.

2.1.2. Вербализации концепта и символа *цветок*

В рассказе встречаются три формы вербализации концепта *цветок*: собственно *цветок*, а также *цветочек* и *цветы*. Очевидно, что разница в грамматической форме перечисленных слов подразумевает и несходство в семантике. Содержание понятия раскрывается за счет определяющих его сигнификатов, так как, «перебирая отмеченные в употреблении эпитеты, мы очерчиваем пределы *десигната* – признаки различия, выявляющие *содержание* концепта и явленные в *содержании* понятия»¹¹⁶. Следовательно, на различие в денотативной отнесенности обозначенных существительных укажут связанные с ними атрибутивы.

Примечательно, что формы *цветочек* и *цветок* сопровождаются практически тождественным набором сигнификатов: *цветочек* – *заветный, любимый, свой, тот*; *цветок* – *заповедный, желанный, любимый, мой, свой, тот*. Форма множественного числа *цветы*, напротив, им достаточно отчетлива противопоставлена. Ср. эпитеты: *распрекрасные, махровые, пахучие*.

В первом случае наблюдаем исключительно «интенсивные признаки», указывающие на «субъективно отмеченный образ»¹¹⁷. Они «окутаны облаком

¹¹⁵ См.: Порядина Р.Н. Функции диминутивного суффикса // Явление вариативности в языке. Кемерово, 1994. С. 148–150.

¹¹⁶ Колесов В. В. Концептология: учебное пособие. Кемерово, 2012. С. 67.

¹¹⁷ Колесов В. В. Концептология. СПб, 2015. С. 106.

метафоричности и в высшей степени субъективны»¹¹⁸. Слово *цветы* же определяют в 2/3 случаев признаки «реальные», или «глубинные», то есть те, которые «создают актуальное понятие»¹¹⁹. Действительно, лексическое значение слова *цветы* в рассказе вполне соответствует традиционному толкованию «травянистое растение, в пору цветения имеющее яркую, часто ароматную, распускающуюся из бутона головку или соцветие»¹²⁰. Между тем, семантика форм *цветочек* и *цветок* не укладывается в словарное определение, что свидетельствует о различии этих единиц на концептуальном уровне.

Если формы *цветок/цветочек* и *цветы* характеризует разная денотативная отнесенность, то диминутивный суффикс в оппозиции *цветок-цветочек* указывает на принадлежность говорящих к разным языковым точкам зрения (подробнее этот тезис был раскрыт выше).

Кроме того, было бы несправедливо не отметить встречающиеся в рассказе пограничные случаи, не вписывающиеся в эту закономерность. Так, единственный раз устойчивое сочетание *аленький цветочек* употребляется во множественном числе. При этом характерно, что в контексте рассказа противопоставленной ей формой единственного числа становится лексема *цветок*, ср.: «Находил он во садах царских, королевских и султановых много **аленьких цветочков** такой красоты, что ни в сказке сказать, ни пером написать; да никто ему поруки не даёт, что краше того **цветка** нет на белом свете» (Акс., 557). Очевидно, что форма множественного числа снова является маркером иной денотативной отнесенности: *аленький цветочек* – единственный, уникальный в своем роде, он не может иметь аналогов. В

¹¹⁸ См.: Там же. С. 107.

¹¹⁹ См.: Там же. С. 105.

¹²⁰ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2003. С. 872. Решение проиллюстрировать сказанное данными из словаря Ожегова обосновывается тем, что в БАС это значение представляется недостаточно полно раскрытым: «Травянистое растение, имеющее цветки».

форме множественного числа атрибутив *аленький* начинает обозначать именно цветовую характеристику цветка, но не его качество.

Так возникает второстепенная по значимости оппозиция *аленький цветочек* – *цветок*. Дополнительно в тексте она подкрепляется связанными с ее компонентами фольклорными формулами: *аленький цветочек, которого бы не было краше на белом свете* (Акс., 557) – *цветок красоты, что ни в сказке сказать, ни пером написать* (Акс., 560). Важно отметить, что формулы принадлежат разным точкам зрения: первая – дочери купца, вторая – ее отцу. Обе формулы выделяют в качестве главной характеристики исключительную красоту объекта, однако на уровне семантики различаются степенью интенсивности: дочь купца воспринимает *аленький цветочек* как нечто уникальное, а ее отец – как особенное, но не исключительное. Именно поэтому внутри точки зрения купца возможна кажущаяся инородной в контексте рассказа форма множественного числа *аленькие цветочки*.

Итак, разница в лексической актуализации концепта *цветок* реализуется на двух содержательных уровнях. На уровне сюжета единственное число названных лексем указывает на их референтную отнесенность к художественному конструкту, связанному с главной сюжетной линией (к *аленькому цветочку*); формой множественного числа же обозначается собирательный образ растений, цветущих в саду у чудища и выполняющих роль декораций. На концептуальном уровне формы *цветок* и *цветочек* являются в рассказе маркирующими номинациями художественного символа, тогда как форма множественного числа *цветы* противопоставляется символу как понятие.

2.1.3. Атрибутивные связи концепта и символа *цветок*

Об эпитетах к формам *цветок* и *цветы* было сказано выше, в настоящем же разделе следует более подробно остановиться на атрибутивных связях с диминутивом.

В «Псковском областном словаре» сочетание *аленький цветок* приводится в словарной статье к заголовочному слову *аленький* как устойчивое и определяется как «растение с мелкими красными цветами»¹²¹. На связь этого эпитета с фольклором указывает второе значение с пометой *перен. флк.* – ‘милый, любимый’.

В БАС словарные статьи на *цветок* и *цветочек* приводятся отдельно. Показательно, что в качестве иллюстрации к слову *цветочек*, которое определяется как уменьшительно-ласкательное производное, приводятся строки из текста А. С. Пушкина «Сестра и братья»: «Где попала капля ее крови, Выросли там *алые цветочки* [выделено нами – *А. Ш.*]»¹²². По словам автора, эта поэма взята им из «Собрания сербских песен» Вука Караджича¹²³, то есть фактически она является переложением фольклорного источника. Представляется неслучайным, что авторами словаря была выбрана именно эта иллюстрация в качестве образцовой. Поскольку БАС отражает состояние лексической системы современного русского литературного языка, возникает предположение о том, что диминутивный суффикс в национальной ментальности отчетливо связывается со сферой фольклора (по крайней мере, в случае словообразовательной парадигмы слова *цветок*).

Что же касается эпитета *алый* и его морфемных вариантов, на основании материалов «Конкорданса»¹²⁴ М. А. Бобуновой можно сделать предположительный вывод о том, что слово *цветок* в русской народной песне не является самостоятельным символом, оно требует обязательной цветовой атрибуции. Одним из таких необходимых устойчивых атрибутов и является алый цвет.

¹²¹ Псковский областной словарь с историческими данными. Т. 1. Л., 1967. С. 29.

¹²² Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. Т. 17. Л., 1965. С. 576.

¹²³ См.: Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 томах. Т. 2. М., 1959. С. 424.

¹²⁴ См.: Бобунова М.А. Конкорданс русской народной песни. Т. I-IV. Курск, 2007.

В. И. Еремина, говоря о явлении цветового алогизма в поэтическом строе русской народной лирики, отмечает: «Прежде всего необходимо обратить внимание на то обстоятельство, что само представление “аленький цветочек” весьма условно, оно – или прямое иносказание, ... или скрытое, фон, который подготавливает раскрытие того или иного душевного состояния. <...> Условность предмета рождает и условность определения. “Алый” (цветок) не есть только цветовое определение, равное красному, алому; его содержание более объемно и через “алый – яркий” переходит к “белый – светлый, яркий”...»¹²⁵.

Приняв во внимание эту закономерность, следует сделать акцент на наличии специфической формулы, 9 раз сопровождающей образ *аленького цветочка* на протяжении рассказа. Она обладает некоторой степенью вариантности (метатеза, пропуск или замена второстепенного по значимости компонента), однако за образец представляется целесообразным принять первое вхождение этой формулы в рассказ в виде *аленький цветочек, которого бы не было краше на белом свете* (Акс., 557).

Примечательно, что оба прилагательных – *алый* и *белый* – в народной лирике являются «оценочными эпитетами»¹²⁶, выраженными цветовыми определениями. *Белый* и *алый* объединяются по степени яркости, интенсивности качества.

Дополнительное усиление формуле придает сравнительная степень прилагательного *краше*, этимологически производная от слова *красный* в его первичном по отношению к цвету значении ‘красивый’¹²⁷. Между тем, А. А. Потебня указывал на родство красного и белого цвета в их символическом значении по отношению к солнечному свету¹²⁸.

¹²⁵ Еремина В. И. Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978. С. 75.

¹²⁶ См.: Там же. С. 73.

¹²⁷ См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 2. М., 2009. С. 368.

¹²⁸ См.: Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914. С. 33-34.

Наконец, и само слово *цветок*, по мнению лингвистов А. Мейе, С. Младенова и А. Вайана, этимологически восходит к слову *свет*¹²⁹. Этой же позиции придерживается и А. Н. Афанасьев: «...Цвет (квет) есть только фонетически измененное слово свет, и в областных говорах вместо "цвести" говорят: свести, а вместо "цветок" — све(я)ток...»¹³⁰.

Теперь на основании всего сказанного следует уделить особое внимание встретившемуся в тексте выражению *цветет цветок цвету алого* (Акс., 560). Перед нами не что иное, как *семантическая парадигма*, которая, в отличие от парадигмы грамматической, «образуется общностью корня, т.е. сводит все однокоренные образования к общему концепту»¹³¹. Представляется, что таким общим знаменателем в этой парадигме является концепт *цвет*. В «Словаре русской ментальности» он определяется так: «Цвет – **степень развития качеств вещи** по присутствию или отсутствию в ней положительного **содержания**... Предмет, отражающий свет, обладает Ц[вет]ом, поэтому по Ц[вет]у вещи судят о состоянии ее и качестве в целом: ...обретение Ц[вет]а – **признак силы, мощи** (*расцвет*), показывающий ее полноценное развитие (*цветущий*)...; обилие Ц[вет]а свидетельствует о разнообразии и многообразии **явлений** (*цветник*), степени их украшенности (цветистый), **красоты** (*цветок*)...; конкретное преломление Ц[вет] находит в обозначении цветовых характеристик вещей... В отличие от света, Ц[вет] телесен – это сущность Ц[вет]а как **явления света**»¹³².

Таким образом, целиком формула *аленький цветочек, которого бы не было краше на белом свете* отсылает к одному из ключевых символов в русской народной и христианской ментальности – символу света: «Свет – дар свыше, раскрывающийся в особом состоянии духа и способности тела,

¹²⁹ См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 4. М., 2009. С. 292.

¹³⁰ Афанасьев А. Н. Древо жизни. М., 1982. С. 234.

¹³¹ Колесов В. В. Концептология. С. 141.

¹³² Колесов В. В. Словарь русской ментальности : В 2 т. / В.В. Колесов, Д.В. Колесова, А.А. Харитонов. Т. 2. СПб, 2014. С. 468.

который делает возможным зрение и тем открывает человеку Бога, мир и других людей. <...> ...Связывается с чистотой и святостью... Воспринимается как высшая степень красоты... и потому служит лучшей похвалой...»¹³³. В сумме компоненты внутри формулы своим сочетанием образуют интенсификацию качеств образа *аленького цветочка*: красота, яркость, значительность и абсолютная исключительность. А поскольку, как было установлено ранее, образ *аленького цветочка* буквально «замещает» образ младшей дочери купца в своем символическом срезе, семантика света по отношению к героине актуализирует значения чистоты и высшего проявления Любви.

Связь с женским образом в семантике алого цвета подтверждается исследованием символики растений в великорусских песнях Я. А. Автамонова: «Чаще всего упоминаются алые и лазоревые цветы. <...> С алыми цветами в песнях сопоставляются девушки. <...> Являясь женским образом, цветы все же могут обозначать и мужчину; молодец, особенно любимый девушкой, нередко называется цветком. <...> Алый цветок употребляется народом, в большинстве случаев, для обозначения объектов любви»¹³⁴.

Таким образом, символика, впитавшаяся образом алого цветка в великорусских песнях, адекватно проецируется на смыслы, связанные с *аленьким цветочком* в рассказе. Формальная символическая связь цветка и героини, выраженная формой диминутива как маркера соответствующей языковой точки зрения, подтверждается также эпизодически. Не в силах вынести разлуку с любимой, чудище умирает, «обхватив аленький цветочек своими лапами безобразными» (574).

Характерно, что с образом чудища-принца *аленький цветочек* подобным образом напрямую не связан. По словам Автамонова, потерю

¹³³ Там же. С. 214.

¹³⁴ Автамонов Я. А. Символика растений в великорусских песнях // Журнал Министерства народного просвещения. Т. 6. СПб, 1902. С. 248-250.

возлюбленного символизирует поблекший, увядший цветок¹³⁵, однако в рассказе со смертью чудища никаких качественных изменений с *аленьким цветочком* не происходит.

Представляется интересным то обстоятельство, что слово *алый* как устойчивый цветовой атрибут в русском фольклорном символе по своему происхождению является в русском языке заимствованным. По данным «Этимологического словаря» М. Фасмера, оно пришло в древнерусский язык из турецкого и крымско-татарского в значении “светло-розовый” и из татарского, кыпчакского, казахского, чагатайского и уйгурского в значении собственно “алый”¹³⁶. Между тем, для обозначения этих оттенков в русском языке есть исконное слово *красный*. Почему же оно не смогло стать цветовым атрибутом этого символа? Представляется, что тому есть несколько причин.

Одним из объяснений является собственная символика цветов. Прилагательное *красный* не является собственно русским по происхождению, поскольку это слово представлено во всех славянских языках. Как бы то ни было, в русской ментальности с течением времени этот цвет приобретает свой особый пучок символических смыслов.

Как отмечает О. Н. Трубачев, «специфика случая русского прилагательного *красный* - в его древнем синкретизме значения, в том, что оно не столько семантическая инновация (в других славянских языках продолжения праславянского **krasъnъ* имеют только значение 'красивый, прекрасный'), сколько архаизм ('красный' в изначальном смысле 'цвета жизни, румяный, краснощекий')»¹³⁷. Этим объясняется богатство ассоциативных связей у этого слова: *красный* – «священный цвет русских со времен язычества и затем в христианстве... Определение относится к самым важным

¹³⁵ См.: Там же.

¹³⁶ См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 1. М., 2009. С. 73.

¹³⁷ Трубачев О. Н. Праславянское лексическое наследие и древнерусская лексика дописьменного периода // Этимология. 1991-1993. М., 1994. С. 21.

качествам: это красота..., тепло и свет..., справедливость..., ценность...»¹³⁸. Все эти смыслы воплотились в устойчивой формуле русского фольклора *красна девица*. Кажется, по аналогии с красным алым цвет приобретает в народном сознании те же значения. Неслучайно в народных песнях встречается синтаксический и семантический параллелизм *красны девушки – алые цветы*¹³⁹.

Особого внимания требует тот факт, что, представляя собой одну из содержательных форм синкретического концепта, символ красного цвета оказывается энантиосемичным и в мировой культуре выявляет крайне негативные смыслы. Так, помимо положительных оценок, красный цвет оказывается соотносим с кровью, жаждой крови, виной кровопролития, гневом, местью¹⁴⁰.

С символикой цвета связано и другое возможное объяснение – фонетический облик слов, особенно важный для стихотворного строя народной лирики (поскольку символ, очевидно, заимствован оттуда). В слове *красный* практически всю основу составляют согласные, и начинается оно агрессивно звучащей парой взрывного и вибранта. Напротив, фонетический облик слова *алый* создается сочетанием равного числа гласных и сонорных, поэтому оно оказывается более мелодичным и с позиций звукосимволизма больше соответствует женскому началу. Интересно, что в «Словаре символов» красный цвет и цветы противопоставлены друг другу как мужской активный и женский пассивный принципы¹⁴¹, что указывает на их глубинную несовместимость.

¹³⁸ Колесов В. В. Словарь русской ментальности : В 2 т. / В.В. Колесов, Д.В. Колесова, А.А. Харитонов. СПб, 2014. Т. 1. С. 385.

¹³⁹ См.: Копаневич И. К. Народные песни, собранные и записанные в Псковской губернии. Псков, 1907. С. 55.

¹⁴⁰ См: Словарь символов [Электронный ресурс] // <http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/778> (27 апреля 2017 года)

¹⁴¹ Там же.

Итак, было установлено, что цветовой атрибут в составе исследуемого символа является устойчивым, более того, национальным компонентом, не зависящим от морфемной структуры, тогда как именно в таком сочетании – *аленький цветочек* – этот символ становится художественным и связывается напрямую с конкретным текстом.

2.1.4. Субъектные и объектные предикативные связи концепта и символа *цветок*

По соотношению активных и пассивных позиций, занимаемых концептом *цветок* в рассказе, он выступает преимущественно в качестве объекта действия (S:O=9:28).

На уровне предикативных связей символ (вербализованный лексемами *цветок* и *цветочек*) и понятие (маркируемое множественным числом) также отчетливо противопоставлены.

Символ в рассказе в большинстве случаев выступает в качестве объекта с семантикой цели, по отношению к которой действия, совершаемые купцом, представляются как условие ее достижения. Ср. объектные связи: *доставать цветочек (для кого) 2, достать цветочек (для меня) 1, (не мочь) найти цветочка 1, (не хитро) найти цветочек 1, привезти цветочек 2, сорвать цветок 1, сорвать цветочек 2.*

Интересно, что представление символа как цели не является окказиональным художественным решением конкретного текста, а соотносится с синергийной триадой (семантической константой) категории причинности в ее гносеологической и лингвистической проекциях: образ как условие, понятие как причина и символ как цель¹⁴².

¹⁴² См.: Колесов В. В. Концептология. С. 35.

Символ в позиции субъекта в рассказе заслуживает отдельного рассмотрения в случае актуализации через слово с замещенной семантикой. Единственный раз в тексте по отношению к символу применяется прием олицетворения, при этом «рабочая» лексема заменяется формой личного местоимения: «И вынула она тот аленький цветочек из кувшина золочёного и хотела посадить на место прежнее; но сам *он вылетел* из рук её и *прирос* к стеблю прежнему и расцвёл краше прежнего» (Акс., 566). Представляется, что подобной лексической заменой достигается своеобразный эффект «остранения» (термин В. Б. Шкловского)¹⁴³, способствующий большей убедительности создаваемого фантастического образа.

Цветок как актуальное понятие, в противоположность параллельной ему содержательной форме символа, в рассказе выступает преимущественно в функции субъекта, а его активная позиция выражается в большинстве случаев через олицетворение. Ср. субъектные предикативные связи: *замахать верхушками I*, *преклониться перед I*, *преклоняться перед I*. Как было сказано выше, цветы, растущие в саду у чудища, выполняют роль декораций. Их сюжетная функция встраивается в один ряд с образом «невидимых слуг» (Акс., 568), обитающих в палатах чудища-принца и ухаживающих за его возлюбленной. Это иллюстрируется семантикой субъектных предикативных связей с лексемой *цветы*: «услужливость» растений проявляется по отношению к младшей дочери купца, которая теперь стала хозяйкой во дворце и в саду принца.

Итак, предикативные связи на уровне языка иллюстрируют сюжетный функционал содержательных форм художественного концепта *цветок* в рассказе.

¹⁴³ См.: Шкловский В. Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1925. С. 7-20.

2.2. Текстовая реализация символа цветков в сказе П. П. Бажова

«Каменный цветок»

В рассказе «Каменный цветок» текстовая реализация исследуемого символа представлена концептограммой вида:

«цветок» (29 вхождений)

=: цветок 13, дурман-цветок 4, цветки 3, цветочки 1.

A: воровской 1, вредный 1, всякий 3, живой 1, какой 2, каменный 8, колдовской 1, плохонький 1, свой 1, такой 2, тот 4.

Vs: <быть> 4, <быть> колдовской 1, <быть> огонек 1, <быть> плохонький 1, какой <быть> 1, не идти из головы 1, подходить к 1.

Vo: ахнуть по дурман-цветку 1, видеть цветок 1, делать (чашу) по дурман-цветку 1, знать цветок 1, жизни нет без цветка 1, засушить цветков 1, показать цветок 1, поминать про дурман-цветок 1, притаскивать (домой) цветки 1, резать цветочки 1, увидеть цветок 1, услышать про цветок 1, ходить около дурман-цветка 1.

2.2.1. Вербализации концепта и символа *цветок*

Основной и практически единственной вербализацией исследуемого концепта в рассказе оказывается лексема *цветок*. Если в «Аленьком цветочке» разная денотативная отнесенность концепта определялась грамматически (суффикс диминутива и число), то в «Каменном цветке» она реализуется в большей степени семантически за счет А) многозначности и Б) синтагматической валентности слова.

А) Слово *цветок* в изолированном употреблении (не в составе устойчивых сочетаний) используется в тексте сразу в нескольких значениях. Обнаружить эти значения можно с помощью связанных с ними контекстных синонимов. Произведение, которое Данила создает по образцу реального цветка, именуется в тексте исключительно *чашей*, ср.: *пусть тот Прокосьичев выученик Данилко сделает еще точеную чашу на ножке для*

моего дому¹⁴⁴; *барин тебе, по моему письму, срок для одной чаши дал, а ты три выточил* (Баж., 94); *делай эту чашу по барскому чертежу, а если другую от себя выдумаешь - твое дело* (Баж., 95). Таким образом, с одной стороны, выделяется параллель *цветок – чаша*, раскрывающая первое значение семантической структуры слова *цветок*: ‘Часть растения, обычно имеющая вид венчика из лепестков, окружающих пестик с тычинками, и являющаяся органом размножения. Часто цветком называют наиболее заметную часть его - венчик, состоящий из лепестков’¹⁴⁵. С другой стороны, так же отчетлива параллель *цветок – травы* (в этом случае цветок предстает как часть разнотравья), определяемая следующим по счету значением ‘травянистое растение, имеющее цветки’¹⁴⁶.

Несмотря на то, что оба значения в семантической структуре слова неразрывно связаны между собой, в контексте рассказа они довольно отчетливо противопоставлены. Представляется неслучайным, что в качестве множественного значения к слову *цветок* выступают две формы: *цветки* и *травы*, – а лексема *цветы* не употребляется и вовсе. Пожалуй, это объясняется спецификой восприятия героя рассказа – мастера, занимающегося каменным делом. Он обращает пристальное внимание на детали, которые впоследствии отразит в своем произведении. Поэтому самой важной частью растения для него оказывается венчик, что отражает форма множественного числа *цветки*. Между тем, форма *травы* используется для обозначения безличного множества растений, освобожденного от детальных подробностей, ср.: *старушка, слышь-ко, ласковая да словоохотливая, а трав, да корешков, да цветков всяких у ней засушено да навешено по всей избе* (Баж., 87); *травы все в цвету* (Баж., 95).

¹⁴⁴ Бажов П. П. Соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1986. С. 93. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте в скобках.

¹⁴⁵ Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. IV. М., 1940. С. 1205.

¹⁴⁶ Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. С. 575.

В рассказе встречается также форма множественного числа *цветочки*, однако, в отличие от использованной аналогичной диминутивной модели в тексте Аксакова, у Бажова она не несет никакой специфической экспрессии. Ее семантика полностью соответствует дефиниции, приведенной к этой словоформе в БАС: «что-нибудь (платье, платок и т. п.) в цветочках... С узором из цветов...»¹⁴⁷. Между тем, легкая неодобрительная оценка в использовании этой формы все же присутствует. На ее наличие указывают контекстные связи и синтаксический параллелизм: «А где, спрашиваю, красота камня? Тут прожилка прошла, а ты на ней дырки сверлишь да цветочки режешь. На что они тут? Порча ведь это камня» (Баж., 97).

Закономерно, что если внутри связей *цветок – чаша* и *цветок – травы* компоненты представляют собой смысловые параллели и даже приходится друг другу контекстными синонимами, то в перекрестных связях они начинают конфликтовать между собой. Возникает семантическая оппозиция *чаша – травы*, лексически выраженная как *чаша – цветок*, которая указывает на неравноценность объекта природного мира и произведения искусства, созданного человеком. Соединяются же оба этих смысловых звена по принципу оксюморона внутри сочетания *живой цветок* (на семантическом уровне *живая чаша).

Б) Помимо изолированного употребления, лексема *цветок* встречается в рассказе в составе устойчивых сочетаний. Наделаясь специфическими атрибутами, которые являются по сути «реальными признаками» (в классификации В. В. Колесова), выраженными лексемами *воровской*, *колдовской*, *каменный*, *дурман*, сочетания с лексемой *цветок* обретают статус актуальных понятий и называют различные виды растений, обладающих чудесными свойствами.

Таким образом, двумя указанными путями в рассказе происходит разграничение денотативной отнесенности лексемы *цветок*.

¹⁴⁷ Там же. С. 577.

Следует обратить внимание на то, что в рассказе присутствуют эллиптические конструкции с концептом *цветок*. Они встречаются трижды и ограничены эпизодически разговором Данилы с Вихорихой о растениях, обладающих магическими свойствами, ср.: «– Хвастаться, – говорит, – не буду, а все будто знаю, какие открытые-то. – А разве, – спрашивает, – еще не открытые бывают? – Есть, – отвечает, – и такие» (Баж., 87). Во всех трех случаях маркером их использования оказывается множественное число по отношению к лексеме *цветок* и атрибутив *открытый / не открытый* (в значении «изведанный»). При этом показательно, что изначально множественное число задается через форму единственного с помощью определительного местоимения: «Ты, бабушка, *всякий цветок* в наших местах знаешь?» (Баж., 87). В ответе старухи в форме множественного числа определяемое слово опускается. Вероятно, это объясняется все той же разветвленной семантической структурой слова в тексте рассказа, которая, как было показано, не вполне коррелирует со своей грамматической парадигмой.

В тексте сказа, как было определено, используются две формы множественного числа, соотносимые с концептом *цветок*: *цветки* и *травы*. Между тем, каждая из них связана с конкретным значением внутри многозначной семантической структуры слова. Возможно, когда речь заходит о магических растениях, возникает некоторый дополнительный смысловой элемент, для выражения которого не находится подходящей грамматической формы для обозначения множественного числа. Однако не исключено, что объясняется это более простой причиной, которая лежит на поверхности.

2.2.2. Атрибутивные связи концепта и символа *цветок*

При анализе атрибутивных связей в первую очередь обращает на себя внимание большое количество местоименных определений. Их соотношение

с прилагательными составляет пропорцию 12:5 (без учета количества использований повторяющегося атрибутива *каменный*).

В количественном отношении используемые разряды местоимений располагаются по убыванию в следующем порядке: указательные (*тот, такой* 6), определительные (*всякий* 3), относительные (*какой* 1), вопросительные (*какой* 1) и притяжательные (*свой* 1). Преобладание указательных и определительных местоимений, атрибутирующих денотаты, связанные со словом *цветок*, отчасти объясняется функциональной необходимостью. Значительную часть рассказа занимают диалоги Данилы со «знающими» (Вихориха, дедушко) с целью получить от них знание про интересующие его цветки. Поиск, потребность идентифицировать новый, неизвестный объект в устойчивой системе координат и вызывает необходимость его атрибуции посредством местоимений.

Кроме местоимений, в тексте используются номинативные параллели с использованием реальных эпитетов, образующих актуальные понятия: *папора – колдовской цветок, разрыв-трава – воровской цветок*. В качестве идентифицирующего признака, берущегося за основу наименования, предстает функция растения: *колдовской цветок* открывает клады, а *воровской – затворы*.

Следует отметить, что грамматически синонимичное таким наименованиям сочетание *каменный цветок* с точки зрения семантики явно выбивается из этого ряда. В качестве определяющего признака для номинации в этом случае используется не функция цветка, а материал изготовления. Согласно преданию, *каменный цветок* растет в малахитовой горе.

Прилагательное *каменный* в рассказе, на первый взгляд, идентифицируется как контекстуальный антоним к слову *живой*. Однако при таком понимании эти сигнификаты образуют друг с другом довольно специфические смысловые параллели, их семантика оказывается словно взаимопроникающей. Наиболее ярко эта особенность проявляется на стыке

двух контекстов. Один из них представлен в эпизоде, когда Прокопьяч оценивает вырезанную Данилой из малахита чашу: «Низ камня отдалел <...> Листья широкие кучкой, зубчики, прожилки - все пришлось лучше нельзя..., - *живой цветок*-то, хоть рукой пощупать» (Баж., 100). Другой – в рассказе дедушки об искусстве горных мастеров Хозяйки: «Любой мастер увидит, сразу узнает - не здешняя работа. У наших змейка, сколь чисто ни выточат, *каменная*, а тут как есть *живая*» (Баж., 98).

Представляется, что такая смысловая диффузность возникает за счет коннотативных значений слова *камень*, а также семантических приращений, возникающих в художественном тексте. Основываясь на данных БАС, следует отметить в первую очередь два значения слова *каменный*: прямое – ‘относящийся к камню, состоящий из камня’¹⁴⁸ – и переносное – ‘неподвижный, застывший, безжизненный’¹⁴⁹. Эти-то два значения, по-разному сочетаясь со словом *живой*, и вступают в конфликт друг с другом в сказе. Эпитеты *живой* и *каменный* становятся антонимами, когда слово *каменный* используется в переносном значении: «Любой мастер увидит, сразу узнает - не здешняя работа. У наших змейка, сколь чисто ни выточат, *каменная*, а тут как есть *живая*» (Баж., 98). В то же время, в прямом значении по отношению к драгоценному малахиту, имеющему узнаваемый природный узор, камень может быть охарактеризован как живой «Низ камня отдалел <...> Листья широкие кучкой, зубчики, прожилки - все пришлось лучше нельзя..., - *живой цветок*-то, хоть рукой пощупать» (Баж., 100).

Следует заметить также, что в последнем и аналогичных ему контекстах сигнификат *каменный* по отношению к денотату *чаша* опускается, поскольку нет надобности напоминать о материале, из которого выполнено произведение. Между тем, сталкиваясь с семантикой слова *живой*, этот атрибут имплицитно продолжает считываться на уровне макроконтраста.

¹⁴⁸ Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. Т. 5. Л., 1956. С. 723.

¹⁴⁹ См.: Там же. С. 724.

В устойчивом сочетании *каменный цветок* эпитет синкретично сочетает в себе сразу оба значения. С одной стороны, речь идет о малахите – минерале, использующемся преимущественно для выделки украшений, месторождением которого славится Урал и, наконец, которому Бажов посвятил отдельный цикл рассказов. Этим объясняется упомянутое в тексте эквивалентное заявленному в названии рассказа сочетание *малахитовый цветок* (Баж., 100). С другой стороны, характерно, что атрибутив *живой* используется в качестве определения к чаше, сделанной Данилой, то есть к цветку из камня, а не к *каменному цветку*.

Эпитет *каменный* – относительное прилагательное, поэтому сочетание *каменный цветок* синтаксически может быть преобразовано в именную конструкцию *цветок из камня*. Между тем, в смысловом отношении совершенно очевидно, что эти два сочетания будут называть разные денотаты.

Таким образом, выражение *каменный цветок*, сочетая в себе семантику живого и безжизненного, оказывается символической и лингвистической энантиосемичной синкретой. Нерасчлененное представление о жизни и смерти – известный мифологический образ средневековой культуры, ср. описанный М. М. Бахтиным образ беременной смерти¹⁵⁰. В реальном мире живое и мертвое – параллельные прямые, которые никогда не пересекаются – это закон бытия. Данила же одержим идеей совершить невозможное, вдохнуть душу в безжизненный материал. Однако мертвое, неорганическое вещество никогда не станет живым, человек не способен посягнуть на статус Творца, поэтому тот, кто «поймет красоту» (Баж., 98), увидев *каменный цветок*, уже никогда не сможет вернуться к привычной жизни.

Надо заметить, что значению слова *живой* по отношению к камню малахиту трудно подобрать эквивалент в толковых словарях. Ярче всего это значение проявляется в следующем контексте:

¹⁵⁰ См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

«Гладко да ровно, узор чистый, резьба по чертежу, а красота где? Вон цветок... самый что ни есть плохонький, а глядишь на него – сердце радуется. <...> А где, спрашиваю, красота камня? Тут прожилка прошла, а ты на ней дырки сверлишь да цветочки режешь. На что они тут? Порча ведь это камня» (Баж., 97). То есть, образно говоря, живой – это имеющий свою волю, имеющий смысл. В. В. Колесов отмечает, что в русской ментальности «найти смысл жизни – значит духовно победить смерть»¹⁵¹. Отражение этого тезиса исследователь находит в словах русского философа и религиозного мыслителя С. Л. Франка: «Русский человек страдает от бессмыслицы жизни. Он остро чувствует, что, если он просто “живет как все” – ест, пьет, женится, ...даже веселится обычными земными радостями, он живет в туманном, бессмысленном водовороте, ...и перед лицом неизбежного конца жизни не знает, для чего он жил на свете. Он всем существом своим ощущает, что нужно не “просто жить”, а жить для чего-то»¹⁵². Такое представление о жизни удивительным образом резонирует с мировоззрением героя. У Данилы есть любящая невеста, недюжинный талант, который обеспечил его признанием среди других мастеров, но молодой человек твердит одно: «Без цветка мне жизни нет» (Баж., 101).

Таким образом, в рассказе Бажова символ также предстает как цель, только в отличие от текста Аксакова, такая семантика проявляется здесь в первую очередь на сюжетном уровне и не выражена эксплицитно предикативными связями.

Представление о *каменном цветке* как о сакральном знании встраивается в общий ореол смыслов, выявляемых символом *камень*. В «Словаре русской ментальности» указывается: «...**Познание тайн** К[амн]я стало **целью деятельности и ученых** (*философский камень*), и **святых** (*краеугольный камень*). Их жажда познать основу жизни была столь велика, что из виду выпускалась другая **особенность** К[амн]я – его принципиальная

¹⁵¹ Колесов В. В. Русская ментальность в языке и тексте. СПб, 2007. С. 536.

¹⁵² Цит. по: Колесов В. В. Русская ментальность в языке и тексте. СПб, 2007. С. 536.

бесплодность (“ни от камня плода, ни от вора добра”)¹⁵³. Тогда «познание тайн» каменного цветка, вовлекаясь в приведенный ряд, оказывается целью малахитовых мастеров, знакомых с легендами своего края.

Вот так общенациональная символика преломляется под углом профессионального фольклора и выкристаллизовывается в территориально и функционально ограниченный художественный символ.

Интересно, что *каменный цветок* по своим свойствам удивительно напоминает философский камень, который, согласно преданию, должен был служить эликсиром жизни. Тогда кажется логичным, что для смысловой оппозиции *живой – мертвый* как противопоставление камню был выбран именно *цветок*, символизирующий витальную силу.

Завершая анализ атрибутивных связей со словом *цветок*, следует отметить упомянутый в тексте эпитет *плохонький*. Это единственный экспрессивно окрашенный атрибутив в рассказе, относящийся к слову *цветок*. В данном случае значение диминутивного суффикса достаточно легко восстанавливается из контекста: «Гладко да ровно, узор чистый, резьба по чертежу, а красота где? Вон цветок... самый что ни есть плохонький, а глядишь на него – сердце радуется. Ну, а эта чаша кого обрадует?» (Баж., 97). Отрицательное по своей эмоционально-оценочной окраске слово *плохой*, наделяясь диминутивным суффиксом, «теряет экспрессию грубости»¹⁵⁴ и получает возможность характеризоваться экспрессивно-положительной семантикой. Таким образом, даже плохонькому, но живому цветку, уступает безжизненное каменное изваяние.

¹⁵³ Колесов В. В. Словарь русской ментальности : В 2 т. / В.В. Колесов, Д.В. Колесова, А.А. Харитонов. СПб, 2014. Т. 1. С. 355.

¹⁵⁴ Виноградова В.Н. Словообразовательные способы выражения субъективной оценки // Русский язык за рубежом. 1987, № 1. С. 35.

2.2.3. Субъектные и объектные предикативные связи с концептом и символом *цветок*

Распределение субъектных и объектных отношений внутри предикативных связей с концептом *цветок* оказывается практически симметричным в количественном отношении (12:15), однако все же перевешивает в сторону последних. Между тем, частое использование слова *цветок* в позиции подлежащего отнюдь не характеризует этот актант как исполняющего роль актора в тексте рассказа. В этой функции он чаще всего встречается в бытийных предложениях, а также в сочетании с именными сказуемыми.

Объектные связи со словом *цветок* можно разделить на две асимметричные в количественном отношении группы по типу воздействия. Преобладают глаголы ментального и чувственного восприятия: *показать цветок I*, *поминать про дурман-цветок I*, *увидеть цветок I*, *услышать про цветок I*, *знать цветок I*, *жизни нет без цветка I*, *видеть цветок I*. Таким образом, чаще всего актант *цветок* предстает в рассказе как делиберативный и перцептивный объект¹⁵⁵.

В функции пациенса же *цветок* выступает значительно реже: *ахнуть по дурман-цветку I*, *делать (чашу) по дурман-цветку I*, *насушить цветков I*, *притаскивать (домой) цветки I*, *резать цветочки I*, *ходить около дурман-цветка I*.

Очевидно, что объектом мысли и восприятия *каменный цветок* является исключительно в пределах сознания персонажа художественного текста. Оно представляет собой «обратную перспективу»¹⁵⁶. Между тем, сознание воспринимающего текст адресата противопоставляется ему как

¹⁵⁵ См.: Шмелева Т. В. Семантический синтаксис: Текст лекций из курса «Современный русский язык». Красноярск, 1988.

¹⁵⁶ См.: Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П.А., священник. Соч. в 4-х т. Т. 3. М., 1999. С.46–98.

перспектива прямая, поскольку, воспринимая фабулу как целое, имеющее в своей протяженности начало и конец, читатель владеет всей информацией о событиях, происходящих с героем. Сам же герой, если можно так выразиться, воспринимает происходящее с ним на синхронном срезе, он «не волен в расположении вещей и событий»¹⁵⁷, что и характеризует его сознание как обратную перспективу.

Вектор ориентированности сознания по отношению к окружающему миру определяют специфику восприятия объекта в сопоставлении с содержательными формами концепта. В плоскости обратной перспективы сознания персонажа *каменный цветок* предстает как образ. Неслучайно именно это маркированное сочетание синтаксически выступает в функции делиберативного и перцептивного объекта. Н. Д. Арутюнова утверждает: «Образ – это категория сознания, а не действительности... Образ синтезируется, раскрывается сознанию, из смутного и неясного становится все более определенным и отчетливым, он приближается, переходя в крупный план»¹⁵⁸. Аналогично в рассказе изображается мучительный процесс поиска Данилой идеального цветка, который бы стал *про-образом* его чаши.

Выходя за пределы текста и разрастаясь до уровня культурного конструкта, образ меняет свою содержательную форму и становится символом, противопоставляясь ему подобно тому, как «понятие о вещи» противопоставляется «понятию об идее»¹⁵⁹. Для носителя русской культуры *каменный цветок*, безусловно, является символом, и тому есть самое прямое подтверждение. *Каменный цветок* изображен на официальном гербе города Полевского, с окрестностями которого связано пространство сказов П. П.

¹⁵⁷ Колесов В. В. Концептология. С. 47.

¹⁵⁸ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 317-321.

¹⁵⁹ Колесов В. В. Концептология. С. 70.

Бажова. Возведение художественного образа до национального уровня – сигнал о том, что образ стабилизировался и, следовательно, стал символом¹⁶⁰.

2.3. Текстовая реализация символа цветков в рассказе

В. М. Гаршина «Красный цветок»

Остается представить последнюю в этом исследовании концептограмму, основанную на материале рассказа В. М. Гаршина:

«цветок» (20 вхождений)

=: цветок 15, цветы 5.

A: алый 1, всевозможные 1, красный 3, самый 1, этот 3, яркий 3.

Vs: <быть> всевозможные, <быть> ярче 1, завянуть 1, защищаться 1, испускать смертельное, ядовитое дыхание 1, осуществлять собою зло 1, привлечь внимание 1, поразить 1, потерять силу 1, темнеть головкой 1.

Vo: все зло мира собралось в цветке 1, думать о цветке 1, извивается зло из цветка 1, посмотреть на цветы 2, протянуть руку к цветку 2, разжать руку и вынуть цветок 1, рвать цветы 1, сорвать цветок 2.

2.3.1. Вербализации концепта и символа *цветок*

В сравнении с двумя другими исследуемыми в работе рассказами Гаршин использует в тексте минимальное количество однокоренных вербализаций концепта *цветок*. Иными словами, потенции экспрессивного словообразования по отношению к исследуемому концепту в тексте остаются нереализованными. Более того, атрибутив *красный* используется в тексте лишь три раза на общее число вхождений содержательных форм концепта *цветок*. Все это свидетельствует об актуализации иного способа денотативной детерминированности концепта в рассказе. Для этой цели Гаршин использует две стратегии: А) слова-заместители, Б) точка зрения. Оба приема взаимодействуют друг с другом в двух формах отношений:

¹⁶⁰ Там же. С. 71.

1) дополнительной дистрибуции: такое наименование цветка, которое в силу своего стилистического облика может реализовываться только внутри одной точки зрения, будучи маркированным в соответствии с измененным состоянием сознания героя или нейтральным, выступая от лица повествовательной инстанции (например, *враг – растение*);

2) контрастной дистрибуции: одна и та же лексема может использоваться для наименования цветка внутри обеих точек зрения (*он, мак, цветок*).

В количественном отношении используемые в рассказе слова-заместители располагаются по убыванию в следующем порядке: *он* 12, *растение* 4, *мак* 3, *враг* 2, *ты* 2, *два красных уголька* 1, *алые лепестки* 1, *Ариман* 1, *бесформенный комочек зелени* 1, *нежный снежно-белый комочек золы* 1, *трофей* 1.

Закономерно, что характер употребления некоторых наименований можно объяснить ситуативной обусловленностью. Так, например, лексема *растение* в $\frac{3}{4}$ случаев употребляется в контекстной ситуации механических повреждений объекта, насильственных действий над ним, ср.: *Он ходил, судорожно сжав руки у себя на груди крестом: казалось, он хотел раздавить, размозжить спрятанное на ней растение*¹⁶¹; *Больной растоптал почерневшее растение, подобрал остатки с пола и понес в ванную* (Гарш., 268); *Он вырвал растение, истерзал его, смял и, держа его в руке, вернулся прежним путем в свою комнату* (Гарш., 270).

Местоимение 3-го лица внутри точки зрения героя начинает использоваться преимущественно в момент обострения его душевной болезни, когда он видит в цветке источник мирового зла: *Нужно было сорвать его и убить... нужно было не дать ему при издыхании излить все свое зло в мир* (Гарш., 267). В этом случае точка зрения героя дополнительно подчеркивается его прямой речью. Дважды больной обращается к своему

¹⁶¹ Гаршин В. М. Полн. собр. соч. СПб, 1910. С. 265. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте в скобках.

врагу напрямую, используя местоимение *ты*. Смена местоимения свидетельствует о сокращении дистанции между актором и объектом, поскольку в этот момент герой сжимает цветок у себя на груди, «изнемогая в призрачной, несуществующей борьбе» (Гарш., 267).

Использование личных местоимений в подобных контекстах объясняется необходимостью создания эффекта остранения. Ярче всего смысл этого приема характеризует выражение Т. Б. Радбиля «игра на референциальной неоднозначности»¹⁶². Замещение наименования, фактически умолчание референта, создает впечатление, будто перед больным уже не цветок, не растение, а осязаемый враг, с которым у героя личные счеты.

Параллельно с личными местоимениями для реализации этого эффекта используется эллипсис – значимый пропуск имени, максимальная степень остранения: *Я видел третий [Ø], едва распустившийся. Теперь он уже готов. Нужно убить его, убить!* (Гарш., 268-269)

Лексема *цветы* встречается в тексте внутри трех точек зрения: 1) повествователя, 2) сторожа больницы, в которой предоставляется лечение герою, а также 3) самого героя, но в период ремиссии его болезни. Таким образом, форма множественного числа относится к сфере нормы, эталоном которой выступает не уязвленное болезнью сознание. Однако герой каждый раз один на один вступает в поединок со своим врагом, несмотря на то, что фактически красных цветков мака было три. Следовательно, как показал анализ двух предшествующих текстов, категория числа действительно оказывается маркером, проводящим водораздел между понятием и символом.

Следует отметить, что Гаршин внутри семантической структуры слова *цветок* не различает те два значения, которые рассматривались в разделе, посвященном анализу текста Бажова. Для Гаршина под словом *цветок* в рассказе понимается исключительно цветущая его часть (так же, как и в

¹⁶² Радбиль Т. Б. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. М., 2012. С. 261.

«Каменном цветке»), однако формальным выражением этого значения во множественном числе оказывается лексема *цветы*, а не *цветки* (у Бажова наоборот). Нормативное же значение лексемы *цветы*, определяемое БАС, Гаршин выражает сочетанием *кусты мака*. В связи с такого рода «авторским супплетивизмом» возникает некоторая несогласованность в числе, ср.: «Тут же, недалеко от крыльца, росли *три кустика мака* какой-то особенной породы; он был гораздо меньше обыкновенного и отличался от него необыкновенною яркостью алого цвета. *Этот цветок* и поразил больного... <...> Выйдя в первый раз в сад, он прежде всего, не сходя со ступеней крыльца, посмотрел на *эти яркие цветы*. *Их было всего только два...*» (Гарш., 263). И, несмотря на то, что читатель помнит, что цветков было два, далее в тексте говорится о цветке в единственном числе: «Он снял с себя колпак и посмотрел на крест, потом на *цветы мака*. *Цветы* были ярче.

– *Он* побеждает, – сказал больной, – но мы посмотрим.

И он сошел с крыльца. Осмотревшись и не заметив сторожа, стоявшего сзади него, он перешагнул грядку и протянул руку к *цветку*, но не решился сорвать его» (Гарш., 264).

Возникает так называемая «аномальная кореференция», отклонение которой заключается в том, что «смысл сложного синтаксического целого предполагает один референт, а его структура – другой»¹⁶³. Количественная неопределенность референта, зависящая от разных воспринимающих инстанций, дополнительно подчеркивает алогичность сознания героя.

Кореференция на синтаксическом уровне усиливается фактической асимметрией: несмотря на то, что цветков было три, поединок возникает лишь дважды. Очевидно, что необходимость трижды описывать эпизод борьбы с цветком была бы излишней, между тем как четное число цветков, по-видимому, не соответствовало бы символическому подтексту гаршинского образа. Число 3 (три), как известно, является сакральным и в мифологии, и в

¹⁶³ Радбиль Т. Б. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. С. 266.

фольклоре, и, наконец, в христианстве, с которым, как представляется, все же резонирует символический фон рассказа, о чем будет сказано ниже.

Характерно, что в рассказе акцентируется внимание на мотиве цветения. В начале сюжета распустившихся цветка было только два, однако в финале герой видит «третий, едва распустившийся» (Гарш., 268), ради уничтожения которого он и жертвует своей жизнью. Интересно в этом отношении замечание Н. И. Толстого о том, что в традиционной восточнославянской культуре «период цветения вообще оценивается негативно, а Ц[веты] часто воспринимаются как источник болезней»¹⁶⁴.

Текст Гаршина – единственный из исследуемых в работе рассказов, в котором символу назначается, помимо референтной, еще и денотативная отнесенность: красный цветок реален, в отличие от цветков Бажова и Аксакова. Это – мак. Таким образом, в рассказе Гаршина символическая составляющая концепта *цветок* в сочетании с атрибутивом *красный* пересекается с символическим ореолом, обрамляющим в мировой культуре образ мака, и за счет этого значительным образом обогащается.

Я. А. Автамонов отмечает: «Мак получил свое символическое значение в зависимости от яркой окраски своих цветов. Самое выражение “маков цвет” вызывает уже представление ярко-красной окраски»¹⁶⁵. Таким образом, главным дифференциальным признаком *красного цветка*, равно как и *аленького цветочка*, становится яркость его окраски. Это подтверждается лингвистическим материалом – атрибутирующими символ *цветок* сигнификатами колоративной отнесенности: *яркий*, *алый*, наконец, собственно *красный* (об этимологии слова *красный* см. в разделе 2.1.3.).

За пределами русской национальной культуры растение мак также имеет собственный богатый ореол символических смыслов. В «Словаре символов» отмечается, что «кровоаво-красный мак олицетворяет страдания

¹⁶⁴ Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / Под ред. Н. И. Толстого. Т. 5. М., 2012. С. 478.

¹⁶⁵ Автамонов Я. А. Символика растений в великорусских песнях. С. 274.

Христа...»¹⁶⁶. Заметим, что образ Христа оказывается едва ли не лейтмотивом всего творчества писателя. Кроме того, известно, что и сам Гаршин нередко вызывал у современников, а также исследователей его биографии ассоциации с этим священным религиозным образом. Показателен в этом отношении исторический анекдот о том, как И. Е. Репин, переписывая по просьбе журнала «Посредник» картину Бугро ввиду соображений духовной цензуры, изобразил новую фигуру Христа с чертами внешности Вс. Гаршина¹⁶⁷. На подобные ассоциации навевало особое мировидение писателя, которое можно определить как «глубокое чувство вины за чужие страдания»¹⁶⁸.

Поскольку все творчество Гаршина пронизано большой степенью автобиографичности¹⁶⁹, образ Христа закономерно проецируется и на его героев. В рассказе «Красный цветок» он неоднократно дополнительно подчеркивается мотивом креста: колпак с красным крестом, побывавший на войне (тема войны является одной из основных в творчестве писателя), руки, сжатые на груди крестом. Наконец, поражают совершенно прямые аллюзии. «Словарь символов» регистрирует: «В христианской литературе распространено представление, что М. [маки] растут на крови распятого на кресте Христа (М. [мак] как символ *невинно пролитой крови*)»¹⁷⁰. Апеллируя к рассказу Гаршина, читаем: «... Цветок в его глазах осуществлял собою все зло; он впитал в себя всю *невинно пролитую кровь* (оттого он и был так красен)...» (Гарш., 266).

¹⁶⁶ См: Словарь символов.

¹⁶⁷ См.: Дурылин С. Вс. М. Гаршин. Из записок биографа // Звенья. Сб. материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX века. Вып. 5. М.; Л., 1935. С. 643.

¹⁶⁸ Гургулова М. Гаршин и Лермонтов // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 273.

¹⁶⁹ См.: Шумилова А. П. Человек на войне в творчестве В. Гаршина: традиции и новаторство. Вып. квалиф. раб. СПб, 2015.

¹⁷⁰ См: Словарь символов.

Кроме того, «в мифопоэтической традиции мак связан со сном и смертью»¹⁷¹. В сюжете рассказа мотив сна также играет особую роль. По мере обострения душевной болезни герой постепенно перестает спать, пока его окончательно не покидают силы, вследствие чего он и погибает.

Наконец, «у художников-символистов мак – один из излюбленных "цветов зла"»¹⁷². Принимая во внимание любовь Гаршина к изобразительному искусству – посещение выставок, критические очерки, тесная дружба с художниками-передвижниками – не исключено, что писатель использовал интертекстуальные заимствования в образе *красного цветка*.

Мотивный и сюжетный анализ позволяют выявить связь образа *красного цветка* с символикой огня, пламени. Одним из лексических заместителей *красного цветка* в рассказе является сочетание *два красных уголька*. Кроме того, в тексте описывается эпизод, в котором герой сжигает *красный цветок* в печи. Таким образом, в рассказе реализуется амбивалентная природа символа огня. В первом случае, это разрушительная сила, ведущая к смерти, во втором случае – очищающий огонь, которому предает цветок герой.

Мотив огня связан с символикой образа *красного цветка* сеткой синтагматических связей, в основе которых лежат признаки цвета и его яркости. Известно, что красный цвет, наряду с черным и белым, составлял основу первичной цветовой палитры, которую именно в таком виде оказалось способно концептуализировать сознание древнего человека, пользовавшегося для различения цветов единственным критерием яркости. Впоследствии цветовой спектр обогащался за счет постепенного освоения признаков насыщенности и тона¹⁷³.

¹⁷¹ Там же.

¹⁷² Там же.

¹⁷³ См.: Колесов В. В. Концептология. СПб, 2015. С. 8-9.

Прилагательное *красный* в рамках системы цветообозначения сопоставимо с категорией тона. Согласно концепции В. В. Колесова, этот признак отражает понятийный уровень концептуальной структуры и является изобретением логического мышления, сформировавшегося к началу XVIII в. Между тем, вплоть до эпохи Средневековья, единственным дифференциальным критерием для различения цветов был признак яркости¹⁷⁴.

Таким образом, больное сознание героя по принципу мышления уподобляется мифологически-наивному сознанию древнего человека. А. Н. Веселовский отмечает: «Известно, что красный и желтый цвет раньше других распознаются ребенком, и физиологи указывают тому причину; красный, желтый, оранжевый цвета – излюбленные цвета диких, оставшихся на степени детски-наивного мирозерцания»¹⁷⁵. Интересным образом накладывается на это предположение идея В. В. Колесова об изменчивости принципов, лежащих в основу конструирования символов, в зависимости от исторической эпохи. Согласно концепции исследователя, самым древним типом символа является символ уподобления¹⁷⁶, иными словами, мифологическое сознание символизирует вещь. Представляется, что именно такой тип символа наиболее характерно отражает логику искаженного болезнью сознания. Герой заявляет: «Я живу во всех веках. Я живу без пространства, везде или нигде, как хотите» (Гарш., 261).

Примечательно, что символическая параллель *цветок – огонь* нередко используется в русской литературе в качестве поэтического образа. Между прочим, в частности, по отношению к тому же маку. Ср.: В. Хлебников «... И полночь красным углем жег / В ее прическе лепесток»¹⁷⁷; Вс. Гаршин «Он

¹⁷⁴ См.: Там же. С. 9.

¹⁷⁵ Веселовский А. Н. Из истории эпитета // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 75-76.

¹⁷⁶ См.: Колесов В. В. Концептология. СПб, 2015. С. 72.

¹⁷⁷ Цит. по: Павлович Н. В. Словарь поэтических образов. С. 648.

почти забыл о цветке, но, уходя из сада и поднимаясь на крыльцо, снова увидел в густой потемневшей и уже начинавшей роситься траве точно два красных уголька» (Гарш., 265).

Следует заметить, что мак является настолько ярким поэтическим образом в русской литературе, что в Словаре Н.В. Павлович он выделяется как отдельная структурная единица. Как и в рассказе Гаршина, мак неоднократно в художественном пространстве текста связывается с кровью, а свойства этого растения эксплицируются как «нечто интенсивное» («маки – в сумасшедшем смаке») и «нечто отрицательное» («маки – безбожные»)¹⁷⁸. Через более опосредованные цепочки образов в русской поэзии обнаруживаются также характерные для анализа гаршинского текста параллели *цветение – бред*¹⁷⁹, *цветок – крест*¹⁸⁰ и *цветок – сон*¹⁸¹.

Говоря о символическом срезе рассказа, было бы преступлением пройти мимо анализа «Красного цветка» авторства П. Генри, описанного им в монографии “A Hamlet of his Time: Vsevolod Garshin: The Man, his Work, and his Milieu”¹⁸². По мнению исследователя, пейоративный образ *красного цветка* представляет собой зеркальное отражение благостного *аленького цветочка*. Разворачивая эту мысль, Генри поясняет, что если в одноименной сказке цветок является собственностью чудища, то в рассказе Гаршина он сам становится чудищем¹⁸³. Интересно, что подобная аллюзия имеет культурный прецедент, зафиксированный в тексте поэмы В. Хлебникова «Полужелезная изба»: «И люди старше нас / Здесь чтили память Гаршина. / ... / Души приказ был половинам: / Одной носиться по Балканам, / Другой сразиться с черным

¹⁷⁸ См.: Павлович Н. В. Словарь поэтических образов. С. 661-663.

¹⁷⁹ См.: Там же. С. 650.

¹⁸⁰ См.: Там же. С. 653.

¹⁸¹ См.: Там же. С. 651.

¹⁸² Henry P. A Hamlet of his Time: Vsevolod Garshin: The Man, his Work, and his Milieu. Oxford, 1983.

¹⁸³ См.: Там же. С. 156.

великаном, / Поймавшим *аленький цветочек*, / И сквозь железный переплет / Стремиться в лестницы пролет»¹⁸⁴ (Выделено нами – *А.Ш.*).

Для настоящей работы особый интерес представляет тот факт, что Генри обнаруживает еще более глубокий фольклорный пласт в гаршинском рассказе. Исследователь отмечает, что, подобно фольклорным героям, больной в «Красном цветке» обретает магические силу и знание – он прозревает истинную сущность мака, испытывая ее в смертельной битве с цветком. Мотивы борьбы Человека и Растения и превращения растения в смертоносное чудовище берут свое начало еще в глубокой древности, если взглянуть на них с позиции «Золотой ветви» Фрэзера. Мак обращается многоголовой Гидрой: ее извивающиеся щупальца, будучи отрублены, тотчас же отрастают вновь (вспомним финальный для сюжета третий бутон мака, едва распустившийся). Резюмирует этот пассаж Генри мыслью о том, что больной в рассказе принимает на себя роль Добрыни Никитича, сражающегося с двенадцатиголовым Змеем Горынычем¹⁸⁵.

Связь мака со змеем рифмуется в «Красном цветке» с одним из слов-заместителей лексемы *цветок*, вводящим в символический подтекст рассказа загадочный образ Аримана. В иранской мифологии этот персонаж представлялся в образе змея, дракона, изрыгающего пламя (мотив огня, еще одно символическое звено, связывающее общую цепь символических смыслов в рассказе). Более того – мифология Аримана проецируется на христианский миф о драконоборце Святом Георгии¹⁸⁶ (и вновь отражение многогранной призмы символических смыслов в рассказе).

Наконец, закрепляется этот мотив в рассказе на языковом уровне в контексте, где лексема *цветок* актуализируется в объектной предикативной

¹⁸⁴ Цит. по: P. A Hamlet of his Time: Vsevolod Garshin: The Man, his Work, and his Milieu. P. 361.

¹⁸⁵ См.: Там же. С. 156.

¹⁸⁶ См.: Милуков Ю. Г., Генри П., Ярвуд Э., Кошелев С. Л. Поэтика В. М. Гаршина. Учебное пособие. С. 28-34.

связи: «Больной чувствовал, что из цветка *длинными, похожими на змей, ползучими* потоками *извивается* зло; они *опутывали* его, *сжимали* и *сдавливали* члены и пропитывали все тело своим ужасным содержанием» (Выделено нами – *А.Ш.*) (Гарш., 267). Ассоциации со змеем возникают за счет прямого сравнения, поддерживаемого семантически насыщенными атрибутивами и глаголами, собирающимися в развернутую метафору. Характерно, однако, что с самой лексемой *цветок* эта метафора оказывается связана лишь контекстно, так как в качестве субъекта, вокруг которого обрастает названный троп, Гаршин избирает абстрактное существительное *зло*. Такое решение лишней раз подчеркивает кажимость происходящего, обусловленную больным сознанием героя, а не реальное положение дел.

Таким образом, символическая составляющая концепта *цветок* настолько жива, сильна и концентрирована, что даже в авторском тексте рукотворный художественный образ мерцает вневременными, впитанными в национальную культуру смыслами.

2.3.2. Атрибутивные связи с концептом и символом *цветок*

Характерно, что в рассказе устойчивое сочетание *красный цветок*, помимо использования в заглавии, встречается лишь дважды. Более того, цветовая атрибуция оказывается неустойчивой, и колоративы *красный* и *алый* используются как синонимы, способные к взаимному замещению.

Красный и алый цвета приравниваются друг к другу на основании признака яркости – упоминание об этом настойчиво актуализируется в тексте: *необыкновенно яркий алый цветок* (Гарш., 261); *необыкновенную яркостью алого цвета* (Гарш., 263); *посмотрел на эти яркие цветы* (Гарш., 264); *цветы были ярче* (Гарш., 264). Между тем в сильной позиции символа оказывается именно прилагательное *красный* - значение этого цвета

объясняется силлогизмом: «... Он [цветок] впитал в себя всю невинно пролитую кровь (оттого он и был так красен)...» (Гарш., 266).

Кровь – пожалуй, одна из древнейших символических параллелей к красному цвету¹⁸⁷, построенная по принципу символизации на основе уподобления вещи – красный цвет крови. Вновь акцентируется внимание на мифологически-наивном сознании героя, уязвленном болезнью.

Текст Гаршина – единственный из анализируемых в работе рассказов, в котором атрибутив к символу употребляется в краткой форме. Характерно, что прилагательное красный в усеченной форме чаще всего используется в своем первичном по отношению к цвету значении: *долг платежом красен, весна красна, красна девица*. Между тем подобная грамматическая форма, используемая с сохранением семантики цвета, имеет очевидную стилистическую окраску.

И. Б. Голуб отмечает, что грамматическая природа кратких прилагательных «предопределяет большую экспрессию в сравнении с полными прилагательными, так как краткие формы называют не постоянный, пассивный признак как отвлеченную категорию, а признак переменный, конкретный, развивающийся во времени»¹⁸⁸. Кроме того, исключительность качества красного цвета в цветке подчеркивается усилительной частицей *так*.

Использование прилагательного *красный* по отношению к *алый* маркировано символическим контекстом и, как отмечалось не раз, точкой зрения. Можно даже предположить, что оба прилагательных выполняют в тексте не только функцию определения цвета, но и несут в себе семантику причинности в рамках сюжета. Так, прилагательное *алый* в 2/3 случаев употребления сопровождается признаком яркости, которая и привлекла внимание больного, и используется в нейтральных контекстах: *его внимание привлек необыкновенно яркий алый цветок, один из видов мака* (Гарш., 261);

¹⁸⁷ См: Словарь символов.

¹⁸⁸ Голуб И. Б. Стилистика русского языка. М., 2001. С. 250.

алые лепестки привлекли его внимание (Гарш., 266). Прилагательное *красный*, напротив, встречается в символически маркированном лексическом окружении, сопровождающем измененное состояние сознания героя: *какой-то сильный ток неизвестной ему силы исходил от красных лепестков и пронизывал все его тело* (Гарш., 264); *в этот яркий красный цветок собралось все зло мира* (Гарш., 266).

2.3.3. Объектные и субъектные предикативные связи с концептом и символом *цветок*

По соотношению предикативных связей с вербализациями концепта *цветок* количество субъектных и объектных позиций практически уравновешено (9:10), однако последние все же преобладают. Между тем, приняв во внимание специфику повествовательных инстанций внутри данного текста, следует дополнительно учесть предикативные связи со словами-заместителями.

«он» (13 вхождений: 11 – внутри точки зрения героя, 2 – внутри точки зрения повествователя)

Vs: Точка зрения героя: *побеждать, впитать в себя всю невинно пролитую кровь, <быть> готов, <быть> красен.*

Vo: Точка зрения героя: *сорвать его 2, убить его 2, не дать ему излить зло, спрятать его на груди, не видеть его, оставить его жить.*

Точка зрения повествователя: *сорвать его, истерзать, смять его.*

Важно заметить, что внутри точки зрения повествователя местоимение 3-го лица замещает референты *цветок* и *растение*. Напротив, внутри точки зрения героя в качестве референта при местоимении, помимо цветка, выступает либо что-то фантастическое и эфемерное – мифическое существо Ариман, либо по причине использования эллиптических конструкций восстановление референта становится возможным лишь за счет смыслового (не лексического) окружения контекста.

Внутри точки зрения повествователя субъектные связи с замещающим концепт *цветок* местоимением *он* отсутствуют. Можно заключить, что местоимение 3-го лица используется в этом случае исключительно с утилитарных позиций, то есть без какой-либо художественной задачи. Об этом свидетельствует семантика глаголов, выступающих в качестве предикатива при прямом дополнении, 2/3 из которых имеют нейтральную стилистическую окраску (*сорвать, смять*). Более экспрессивный с точки зрения семантики глагол *истерзать* в своем первом прямом значении имеет толкование 'изорвать на части, на куски; растрепать'¹⁸⁹. Характерно, что в качестве иллюстрации к этому значению в БАС приводится контекст, в котором речь также идет о физическом насилии над растением.

Внутри точки зрения героя стилистически нейтральные глаголы уступают в числе экспрессивно окрашенным и использующимся преимущественно по отношению к одушевленным объектам. Характерно, что иногда их различная семантика намеренно соприкасается, будучи объединена соединительным союзом: «Нужно было сорвать его и убить...» (Гарш., 267). Использование местоимения 3-го лица позволяет совмещать семантику одушевленности и неодушевленности, работая на создание художественного образа. В отличие от, например, английского языка, в котором категория одушевленности выражается в местоимениях 3-го лица грамматически – *he, she – it*, русский язык в этом отношении не имеет подобных ограничений.

Предикативные связи со словом *цветок* различаются по признаку одушевленности-неодушевленности принадлежностью к той или иной точке зрения, которые, надо заметить, не всегда просто отграничить друг от друга. Такой «синкретизм» точек зрения героя и повествователя вообще характерен для творчества Гаршина¹⁹⁰. В рассказе глаголы внутреннего восприятия не всегда являются маркером смены точек зрения. Представляется, что в данном

¹⁸⁹ Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. Т. 5. Л., 1956. С. 532.

¹⁹⁰ См.: Шумилова А. П. Человек на войне в творчестве В. Гаршина: традиции и новаторство. СПб, 2015.

тексте более эксплицитно выражена смена точек зрения в «плане фразеологии» («плане речевой характеристики») ¹⁹¹.

Внутри точки зрения повествователя лексема *цветок* в позиции субъекта выступает в активной роли лишь синтаксически, ср.: *привлечь внимание, поразить, завянуть, темнеть головкой*. Между тем, внутри точки зрения героя активная синтаксическая позиция соответствует семантически активной роли субъекта в предикативной ситуации, ср.: *защищаться, испускать смертельное, ядовитое дыхание, осуществлять собою зло, потерять силу*.

Множественное число *цветы* является лингвистическим атрибутом нормы по отношению к измененному состоянию сознания, поэтому эта лексема используется в предикативных связях только с неодушевленной семантикой. Таким образом, множественное число выступает грамматической категорией предметности, тогда как единственное – символической отвлеченности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате анализа вербализированных форм концепта *цветок* на материале рассказов трех писателей на основании грамматических, синтаксических и семантических характеристик был выявлен

¹⁹¹ См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 30-80.

соответствующий символ как одна из содержательных форм концепта. Разные авторы, разные культурные традиции (литература и фольклор) и эпохи обусловили ряд общих черт, объединенных символической природой, а также ряд специфических особенностей, характерных для каждого конкретного автора и каждого конкретного текста.

Различия

а) грамматические

В рассказе «Аленький цветочек» грамматическими маркерами символа являются диминутивная форма и единственное число. В тексте Бажова грамматические операторы уступают место актуализации семантического потенциала лексемы: символ реализуется за счет многозначности слова, а также его синтагматической валентности. В рассказе «Красный цветок» на присутствие символа в контексте указывают точка зрения персонажа, противопоставленная повествователю, а также специфические для измененного сознания героя слова-заместители.

Различаются тексты и степенью сращения маркированного эпитета с лексемой *цветок*. В рассказе Бажова постоянный эпитет является обязательным атрибутивом при символе, независимым от точки зрения. Аксаков иногда опускает такой эпитет, поскольку атрибутив *аленький*, как было предположено, является в тексте оператором «языковой точки зрения» героини. В «Красном цветке» символический эпитет, помещенный в сильную позицию заглавия рассказа, в самом тексте встречается всего дважды, замещаясь прилагательными с колоративной семантикой.

б) синтаксические

В рассказе «Аленький цветочек» количество объектных связей с символом превосходит количество субъектных, и символ предстает преимущественно в позиции объекта с семантикой цели. В рассказе Бажова символ чаще всего актуализируется в функции делиберативного и

перцептивного объекта в поле внимания героя, поскольку по отношению к нему концепт раскрывается скорее в содержательной форме образа. Наконец, в «Красном цветке» символ реализуется преимущественно в позиции субъекта с одушевленной семантикой в соответствии с линией сюжета.

в) семантические

В рассказе Аксакова символика *аленького цветочка* соотносится с многовековой культурной традицией русской народной лирической песни. Бажов закрепляет символические смыслы *каменного цветка* территориальным и профессиональным узусом, не противореча своим художественным решением символике, закрепившейся в общерусской культурной традиции. Наконец, Гаршин с наибольшей степенью свободы использует общекультурные, не ограниченные рамками конкретной нации символические смыслы, наполняющие концепт *цветок*.

Как всякий древний символ *цветок* заключает в себе энантиосемичные со-значения, в достаточной мере отраженные тремя художественными текстами в совокупности. *Аленький цветочек* символизирует девичество и любовь и потому в контексте рассказа имеет подчеркнута положительную семантику. В тексте Бажова *каменный цветок* напротив характеризуется в отрицательном ключе, окруженный семантическим флером безжизненности, окаменения, отчуждения. В рассказе Гаршина символ также оказывается связанным исключительно с негативным полюсом оценок: *красный цветок* олицетворяет собой мировое зло и в рамках сюжета становится причиной смерти героя.

Так по-разному преломляется универсальное содержание символа под углом художественного решения отдельного автора. Важно заметить, что каждый раз в рассказе символ предстает перед нами как образное понятие, то есть как сочетание существительного и прилагательного, на семантическом уровне представляющих собой денотат и десигнат. По определению В. В. Колесова, «перебирая отмеченные в употреблении эпитеты, мы очерчиваем пределы десигната – признаки различения, выявляющие содержание

концептума и явленные в содержании понятия»¹⁹². Образное понятие «раскрывает символ, уточняя каждый раз оттенок и грань его бесконечного проявления»¹⁹³. Иными словами, образное понятие и есть символ.

Сходства

Несмотря на то, что в каждом рассказе символ представлен образным понятием со своим специфическим десигнатом, тождество денотата позволяет определить объем понятия лексемы *цветок* как общий символический знаменатель. Это обусловлено тем, что «во всех случаях выбор определения определяется собственной валентностью имени, то есть смыслом лежащего в его основе концептума»¹⁹⁴. Таким образом, общность денотата позволяет сопоставить три разных символических ипостаси между собой. Неоднократное обращение русских писателей к образу *цветка* и наполнение его символическим содержанием, действительно, наводит на размышления о возможности и необходимости сопоставления авторских художественных решений, построенных на тождестве основы. В частности, аналогичным вопросом задавался В. Я. Пропп: «Аленький цветочек – символ. Но символ чего? Мы вспоминаем красный цветок Гаршина: там он – воплощение разлитого в мире зла. Здесь другое: этот цветок так прекрасен, так чудесен, что он воплощает в себе всю красоту мира и высшее возможное на земле счастье»¹⁹⁵. В паре эти два символа как энантиосемичные рассматривали П. Генри и В. Хлебников (см. об этом в гл. 2, п. 2.3.1).

Символ – «культурный конструкт»¹⁹⁶, следовательно, это национальная категория. По данным Русского ассоциативного словаря¹⁹⁷ самой частотной

¹⁹² Колесов В. В. Концептология. С. 107.

¹⁹³ См.: Там же.

¹⁹⁴ См.: Там же.

¹⁹⁵ Пропп В. Я. Русская сказка. С. 249.

¹⁹⁶ Колесов В. В. Концептология. С. 71.

¹⁹⁷ Русский ассоциативный словарь: В 2 кн. Кн. 1: Прямой словарь: от стимула к реакции. М., 1994. С. 183.

реакцией на стимул *цветок* является атрибутив *красивый*. Согласно исследованию О. Н. Трубачева, в русском языке это прилагательное связано древним чередованием с именем *kgesъ и этимологически заключает в себе более глубокие смыслы: «не вообще “красота, красивость”, а “цвет жизни” прежде всего, т. е. применительно к человеку, который был мерой всех вещей всегда, – это “здоровый цвет лица, румянец”, с переносом (по-видимому, весьма древним) – “цветение растений” (так в украинских и белорусских диалектах)»¹⁹⁸. Таким образом, в русской ментальности концепт *цветок* связан в первую очередь с витальными силами и красотой.

Словарь поэтических образов фиксирует поразительное количество обнаруженных русскими писателями и поэтами ассоциативных связей с образом *цветка*, которые позволяют интерпретировать соответствующий символ в совершенно неожиданных представлениях. Богатство образной природы концепта *цветок*, безусловно, свидетельствует и о его развитой символической составляющей, поскольку возникновение образов исторически предшествует закреплению символов.

Наиболее отчетливые, эксплицированные образы, явленные в проанализированных рассказах, нашли отражение и в последующей русской литературе и поэзии, а также национальной культуре в целом (не обязательно с конкретной ссылкой на источник, а скорее автономно, посредством реализации смыслового потенциала концепта). Это свидетельствует о том, что «образ, прошедший через понятие и сосредоточенный на типичных признаках культуры»¹⁹⁹, стал символом.

¹⁹⁸ Трубачев О. Н. Праславянское лексическое наследие и древнерусская лексика дописьменного периода // Этимология. 1991-1993. М., 1994. С. 21.

¹⁹⁹ Колесов В. В. Слово и дело: Из истории русских слов. СПб., 2004. С. 67.

ИСТОЧНИКИ

1. *Аксаков С. Т.* Аленький цветочек // Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 5 т. Т. I. М., 1966. С. 494–512.
2. *Бажов П. П.* Каменный цветок // Бажов П. П. Соч.: В 3 т. Т. I. М., 1986. С. 84–104.
3. *Гаршин В. М.* Красный цветок // Гаршин В. М. Полн. собр. соч. СПб, 1910. С. 256–271.
4. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. II. М., 1959.

СЛОВАРИ И СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

1. *Блажес В. В. Литовская М. А.* Бажовская энциклопедия. Екатеринбург, 2014.
2. *Горбачевич К. С., Хабло Е. П.* Словарь эпитетов русского литературного языка. Л., 1979.
3. *Колесов В. В.* Словарь русской ментальности : В 2 т. / В.В. Колесов, Д.В. Колесова, А.А. Харитонов. СПб, 2014.
4. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 2003.
5. Псковский областной словарь с историческими данными. Т. 1. Л., 1967.
6. Русский ассоциативный словарь: В 2 кн. Кн. 1: Прямой словарь: от стимула к реакции. М., 1994.
7. Словарь символов [Электронный ресурс] // <http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/778> (27 апреля 2017 г.)
8. Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. Т. V; XVII. Л., 1956; 1965.
9. *Толстой Н. И.* Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. V. М., 2012.
10. *Трубачев Ю. Н.* Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд. Вып. 13. М., 1987.
11. *Ушаков Д. Н.* Толковый словарь русского языка: В 4 т. Т. IV. М., 1940
12. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. II; IV. М., 2009.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверин Б. В.* Всеволод Гаршин // История русской литературы: В 4 т. Л., 1980-1983. Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917). С. 123–142.

2. *Аверинцев С. С.* Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // От слова к смыслу. Проблемы тропогенеза. М., 2001.
3. *Автамонов Я. А.* Символика растений в великорусских песнях // Журнал Министерства народного просвещения. СПб, 1902, декабрь. С. 46–102.
3. *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М., 1999.
4. *Аскольдов С. А.* Концепт и слово // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология. М., 1997. С. 267–279.
5. *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. М., 1982.
6. *Бахилина Н. Б.* История цветообозначений в русском языке. М., 1975.
6. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
7. *Бахтин М. М.* Слово в поэзии и прозе // Вопросы литературы. 1972. №6. С. 54–86.
8. *Бахтин М. М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
9. *Бегунов Ю. К.* Источники сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек» // Русская литература. 1983. № 1. С. 179–187.
10. *Белинская Н. В.* «Красный цветок» как эзотерический символ // Vsevolod Garshin at the Turn of the Century. An International Symposium in Three Volumes / Edit. P. Henry, V. Porudominsky, M. Girshman. Oxford, Northgate 2000. Vol. 3. P. 27–29.
11. *Бердяев Н. А.* Философия свободного духа. М., 1994.
12. *Блажес В.* Каменный цветок. Образ // Бажовская энциклопедия / под ред. В. В. Блажес, М. А. Литовская. Екатеринбург, 2014. С. 194–196.
13. *Бобунова М.А.* Конкорданс русской народной песни. Т. I–IV. Курск, 2007.
14. *Бялый Г. А.* В. М. Гаршин: Ист.-биогр. очерк. М., 1955.

15. *Василевич А. П.* Язык и культура: сопоставительный анализ группы слов-цветообозначений // *Этнопсихолингвистика*. М., 1988. С. 58 – 64.
16. *Васильев И.* Сказ как форма бажовского повествования // *Бажовская энциклопедия* / под ред. В. В. Блажес. Екатеринбург, 2014. С. 374–377.
17. *Веселовский А. Н.* Из истории эпитета // *Веселовский А. Н. Историческая поэтика*. Л., 1940. С. 73–93.
18. *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959.
19. *Виноградов В. В.* Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1972.
20. *Виноградова В. Н.* Словообразовательные способы выражения субъективной оценки // *Русский язык за рубежом*. 1987, № 1. С. 34–38.
21. *Винокур Г. О.* Культура языка. М., 1929.
22. *Власевская И. А.* Роль символа в анализе и интерпретации художественного текста // *Вестник Северо-Восточного Федерального университета им. М. К. Аммосова*. 2009. №2. С. 64-69.
23. *Гельгардт Р. Р.* Стиль сказов Бажова: очерки. Пермь, 1958.
24. *Голуб И. Б.* Стилистика русского языка. М., 2001.
25. *Григорьев В. П.* Поэтика слова. М., 1979.
26. *Гургулова М.* Гаршин и Лермонтов // *Проблемы теории и истории литературы*. М., 1971.
27. *Гуревич П. С.* Философия культуры: Учебник для высшей школы. М., 2001.
28. *Добрынина М. В.* Роль символа в освоении смысловой структуры художественного текста. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 2005.
29. *Дурьлин С.* Вс. М. Гаршин. Из записок биографа // *Звенья*. Сб. материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX века. Вып. 5. М.; Л., 1935. С. 571–676.
30. *Еремина В. И.* Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978.
31. *Заславский Д.* Сказочник Урала // *Огонек*. 1943. №14. С. 13.
32. *Земская Е.А.* Словообразование как деятельность. М., 1992.

33. *Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л., 1989.
34. *Ишунина Е. Н.* Мотив платы за дар гения в сказах П. Бажова и повести И. Шмелева «Неупиваемая чаша» // Творчество П. П. Бажова в меняющемся мире. Екатеринбург, 2004. С. 38–40.
35. *Карсавин Л. П.* Символизм мышления и идея миропорядка в средние века (XII–XIII века) // Научный исторический журнал. 1913. Т. 1. Вып. 2. № 2. С. 10–28.
36. *Климас И. С.* Семантико-функциональная характеристика фитонимов в жанровом аспекте (статья), рук. Рук. деп. в ИНИОН АН СССР за № 355661 от 14.09.88. М., 1988.
37. *Климас И. С.* Синтагматика названий растений в русском фольклоре: жанровый аспект (статья), рук. // Синтагматика и парадигматика языковых единиц: Межвуз. сб-к науч. трудов по русскому языку. Рук. деп. в ИНИОН АН СССР за № 40481 от 18.12.89. М., 1989.
38. *Климас И. С.* Фольклорный текст как объект лексикологического анализа (тезисы) // Актуальные проблемы современной русистики: Мат-лы Всерос. научно-практич. конференции: памяти В.И. Чернова: в 2 ч. Киров, 2000. Ч.1. С.112–113.
39. *Климас И. С.* Русское фольклорное слово: курс лекций для магистрантов: учебное пособие. Курск, 2009.
40. *Климовская Г. Н.* Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста: Методологический и теоретический очерк лингвопоэтики. М., 2011.
41. *Колесов В. В.* Мир человека в слове Древней Руси. Л., 1986.
42. *Колесов В. В.* Слово и дело: Из истории русских слов. СПб., 2004.
43. *Колесов В. В.* Концептология: учебное пособие. Кемерово, 2012.
44. *Колесов В. В.* Концептология. СПб, 2015.
45. *Копаневич И. К.* Народные песни, собранные и записанные в Псковской губернии. Псков, 1907.

46. *Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
47. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
48. *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
49. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. М., 2001.
50. *Лотман Ю. М.* Символ в системе культуры // Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. I. С. 191–200.
51. *Милуков Ю. Г., Генри П., Ярвуд Э., Кошелев С. Л.* Поэтика В. М. Гаршина. Учебное пособие. Челябинск, 1990.
52. *Михайловский Н. К.* О Всеволоде Гаршине // Н. К. Михайловский. Соч.: В 6 т. СПб., 1896–1897. Т. 6. С. 305–328.
53. *Михнюкевич В.* Фольклорные истоки сказов П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия / под ред. В. В. Блажес, М. А. Литовская. Екатеринбург, 2014. С. 449-454.
54. *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык, пер. с чеш., в кн.: Пражский лингвистический кружок. Сборник статей. М., 1967.
55. *Никитина И.* Аленький цветочек – символ верности традициям: [об истории Аксаковской гимназии № 11 в г. Уфе] // Панорама Башкортостана. 2013. № 1. С. 46–47.
56. *Оссовецкий И. А.* Стилистические функции некоторых суффиксов имен существительных в русской народной лирической песне // Труды Ин-та языкознания АН СССР. Т. VII. 1957. С. 466–504.
57. *Павлович Н.* Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы XVIII-XX веков: В 2 т. Т. II. М., 2007.
58. *Перцов В. О.* Подвиг и герой: Этюды о советской литературе. М., 1946.
59. *Пешковский А. М.* Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы. М., 1927.
60. *Порядина Р.Н.* Функции деминутивного суффикса // Явление вариативности в языке. Кемерово, 1994. С. 148–150.
61. *Потебня А. А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914.

62. *Потебня А. А.* Мысль и язык // Полн. собр. соч. Т. I. Одесса, 1922.
63. *Потебня А. А.* Об изменении значения и заменах существительного // Из записок по русской грамматике: В 4 т. Т. III. М., 1968. С. 5–381.
64. *Потебня А. А.* Символ и миф в народной культуре. М., 2000.
65. *Праведников С. П.* Проблемы фольклорной диалектологии. Курск, 2003.
66. *Праведников С. П.* Основы фольклорной диалектологии. Курск, 2010.
67. *Праведников С. П.* Устно-поэтическое слово как объект изучения фольклорной диалектологии // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2010. № 2. С. 53–56.
68. *Протт В. Я.* Русская сказка. М., 2000.
69. *Радбиль Т. Б.* Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. М., 2012.
70. *Сиккорский И.* «Красный цветок» // Памяти В. М. Гаршина: Художественно-литературный сборник. СПб., 1889. С. 208–215.
71. *Скорино Л. И.* Павел Петрович Бажов. М., 1947.
72. *Соловьев В. С.* Сочинения: В 2 т. М., 1988.
73. *Солоухин В. А.* Аксаковские места // Время собирать камни: Очерки. М., 1980. С. 24–82.
74. *Толстой Н.И.* Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.
75. *Трубачев О. Н.* Праславянское лексическое наследие и древнерусская лексика дописьменного периода // Этимология. 1991–1993. М., 1994. С. 3–23.
76. *Успенский Г. И.* Смерть В. М. Гаршина // Успенский Г. И. Собр. соч.: В 9 т. Т. IX. М., 1955. С. 139–151.
77. *Файзуллина Э.* Свет и тени аксаковского движения: Чертополох массовой культуры стремится заглушить «Аленький цветочек»: [о конкурсе студ. работ на соискание премии им. С. Т. Аксакова] / Э. Файзуллина, П. Федоров // Республика Башкортостан. 2008. 29 окт. С. 3.

78. *Федоров П. И.* Голоса совести (Евразийские мотивы в книге С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» и повести Мустая Карима «Долгое-долгое детство») // Аксаковский сборник. Выпуск III. Уфа, 2001. С. 137–169.
79. *Федоров П. И.* Завещание С. Т. Аксакова (К 150-летию первого издания сказки С. Т. Аксакова «Аленький цветочек») // Аксаковский сборник. Выпуск V. Уфа, 2008. С. 179–182.
80. *Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Флоренский П.А., священник. Соч. в 4-х т. Т. III. М., 1999. С.46–98.
81. *Хайруллин В.* Далекая и близкая эпоха: аксаковский «Аленький цветочек» стал символом дружбы народов: [о XXII междунар. Аксаковском празднике] // Панорама Башкортостана. 2012. № 5. С. 50–51.
82. *Хроленко А. Т.* Цвет в различных жанрах русского фольклора (статья) // Вопросы литературы. Курск, 1972. С. 204–215.
83. *Хроленко А. Т.* Семантика фольклорного слова. Воронеж, 1992.
84. *Хроленко А. Т.* Введение в лингвофольклористику. М., 2010.
85. *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1925. С. 7–20.
86. *Шмелева Т. В.* Семантический синтаксис: Текст лекций из курса «Современный русский язык». Красноярск, 1988.
87. *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.
88. *Шпет Г. Г.* Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. М., 1927.
89. *Шумилова А. П.* Человек на войне в творчестве В. Гаршина: традиции и новаторство: ВКР бакалавра филологии [рукопись]. СПб, 2015.
90. *Henry P.* A Hamlet of his Time: Vsevolod Garshin: The Man, his Work, and his Milieu. Oxford, 1983.
91. *Silantyeva V.* Metaphor, Symbol and The Prometheus Legend in “The Red Flower” // Vsevolod Garshin at the Turn of the Century. An International Symposium in Three Volumes / Edit. P. Henry, V. Porudominsky, M. Girshman. Oxford, Northgate 2000. Vol. 1. P. 146-156.

92. *Weber H.* Mithra and Saint George. Sources of “The Red Flower” // Vsevolod Garshin at the Turn of the Century. An International Symposium in Three Volumes / Edit. P. Henry, V. Porudominsky, M. Girshman. Oxford, Northgate 2000. Vol. 1. P. 157-170.