

Известия Южного федерального университета.
Филологические науки. 2021. Том 25, № 2
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.16

ББК 80/84

DOI 10.18522/1995-0640-2021-2-133-146

**КЛЮЧЕВЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ
ПОВЕСТИ В.Г. РАСПУТИНА «ДЕНЬГИ ДЛЯ МАРИИ»
(филологический анализ)**

Е.В. Огольцева

Московский педагогический государственный университет,
г. Москва, Россия

Аннотация. Представлен филологический анализ повести Валентина Распутина «Деньги для Марии». Предмет исследования – система языковых средств, объединяющихся вокруг доминанты психологической характеристики главного персонажа – состояния тревоги и ожидания. В качестве центрального мотива повести рассматривается мотив неопределенности, с которым связан ряд семантических оппозиций: свет / тьма, сон / явь, своё / чужое. Показано, что с этими оппозициями связана вся образная система произведения.

Ключевые слова: *мотив, образ, символ, филологический анализ, психологическая характеристика, стилистический приём.*

Введение

Сложность художественного текста как феномена искусства, культуры и языка порождает исключительное разнообразие методов его анализа и, как следствие, неупорядоченность понятийного аппарата. Мы будем пользоваться понятием «филологический анализ», предполагающим взаимодействие элементов литературоведческого и лингвистического подходов к тексту. Вслед за Н.А.Николиной мы рассматриваем художественный текст «и как эстетический феномен, обладающий цельностью, образностью и фикциональностью, и как частную динамическую систему языковых средств». Своего рода челночный принцип (от формы к содержанию и обратно) мы расцениваем как наиболее органичный подход к филологическому анализу, который «позволяет преодолеть субъективизм и импрессионистичность выводов и наблюдений, не опирающихся на рассмотрение первоэлемента литературы – языка». [Николина, 2007, с. 5.]

Этот первоэлемент, в свою очередь, вполне открывается исследователю лишь в том случае, если он опирается на образный потенциал слов, ассоциативно связанных в контексте художественного целого. Вокруг подобных ассоциативных полей группируются все прочие изобразительные средства. [Болотнова, 2009; 2012]. На наш взгляд, ответ на глав-

ный филологический вопрос – «как сделан художественный текст» – возможен только при комплексном анализе его мотивной структуры, ключевых образов, семантических оппозиций и тех разноуровневых языковых средств, которые в совокупности и создают неповторимое художественное целое.

Повесть «Деньги для Марии» – одно из лучших ранних произведений В. Г. Распутина, в котором в полной мере проявился почерк будущего зрелого мастера. И читателя, и искушённого критика, и филолога покораивает удивительный контраст: незатейливость сюжета – и сложность композиции, богатство образной системы, многозначность ключевых слов и фраз, полифония мотивов, которые сложно переплетаются в ткани повествования, глубочайший психологизм в изображении центральных персонажей повести, прежде всего Кузмы.

В настоящей статье мы ставим перед собой задачу комплексного, системного анализа языковых средств, посредством которых выражаются доминанты психологического состояния главного героя – **тревога и ожидание**. Мы полагаем, что эти доминанты неразрывно связаны с ведущим мотивом повести, а именно с мотивом **неопределенности**, вокруг которого группируется множество «микро-мотивов». Западные филологи понимают мотив (от лат. «moveo» – двигаю, привожу в движение; ср. *motivus* – подвижный) как «микротему» – «тему части произведения, подчиненную главной теме»: «Тема наименьшей содержательной целостности, на которые удалось поделить произведение, называется мотивом». [Sierotwieński, 1966, с. 278; цит. по: Теоретическая поэтика, 2002, с. 195]. При определении мотива учёные нередко опираются на фактор повторяемости, квалифицируя его как «топос» – тему, которая развивается посредством вариаций и повторений. [Barnet, Berman, Burto, 1964, p. 71]. Мы будем понимать под мотивом «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста», который характеризуется элементами символизации. «Мотив, в отличие от темы, имеет непосредственную словесную (и предметную) закрепленность в самом тексте произведения». [Незванкина, Щемелева, 1987, с. 230]. Авторы словарной статьи «мотив», представленной в ЛЭС, говорят о разной природе мотива в лирике, с одной стороны, и в повествовательном и драматическом произведении – с другой. В первом случае о мотивах сигнализируют опорные, ключевые слова, которые несут особую смысловую нагрузку; во втором случае мотив носит сюжетный характер. На примере повести В. Распутина «Деньги для Марии» мы надеемся показать, что и в прозаической форме мотив может обнаруживать себя в системе ключевых слов и словесных образов, при «аккомпанирующей» роли словообразовательных моделей, эстетически значимых грамматических форм, синтаксических конструкций. Образность в нашем понимании – важнейший фактор экспрессии, выразительности, воздействующей силы художественного текста, главный инструмент воплощения авторского замысла.

Исследование и его результаты

По существу, весь мощный арсенал выразительных средств, используемых автором в повести «Деньги для Марии», направлен на выражение **неопределённости**, которая на пять дней становится и фактом внешнего бытия героя, и состоянием его души: «вот-вот должно *что-то* произойти»; «о *чём-то* болтают три женщины»; «*где-то* палили свиную тушу»; «они [соседи по купе] смеются, называют *какие-то* цифры»; «Мария накричала на ребят, которые *что-то* натворили»; «[ревизор] называл *какие-то* цифры»; «завтра *как-нибудь* будет»; «<...> их [деньги] *почему-то* всегда прячут». Неопределённые местоимения и наречия мы встречаем в психологических «портретах» персонажей, в размышлениях Кузьмы и Марии о деньгах, в описаниях поисков **денег**, предстающих в повести как роковая таинственная сила.

В тексте повести повторяется один и тот же стилистический приём контраста: быстро сменяют друг друга свет – и тьма, мрак; звуки, которые кажутся громкими, резкими – и полное безмолвие. Быстрота и неожиданность этих превращений выражается обстоятельствами-наречиями, в том числе с усилительными частицами, либо предложно-падежными формами существительных («вдруг», «внезапно», «сразу же», «через мгновение»), а также префиксальными производными глаголами со значением начала – и быстрого завершения действия: «Он [Кузьма] *видел в окне* [в свете папиросы] *своё усталое* <...> *лицо, которое затем сразу же* исчезло, и уже не было ничего, кроме бесконечно глубокой темноты»; «**Пока тихо, но через неделю** деревня **взыграет**, люди вспомнят о всех праздниках, старых и новых, <...> **закричат, запоют** <...>»; «**Потом на кого-то загавкали** собаки и **сразу умолкли**»; «Во дворе за ним [ревизором] **скрипнула калитка, перед окнами прозвучали и затихли шаги**»; «**Но задрезбезджал, словно разваливаясь на части, самолёт, быстро затих – как развалился, и Кузьма стал ждать следующих звуков, которые затаились в темноте**».

Столь же часто повторяется мотив пугающей внезапности, «странности» любых звуков на фоне напряжённой, тягостной тишины: оставшись наедине с Марией, Кузьма «*исподволь следил за нею, но он мог бы и не следить, потому что, пошевелилась она, он в тишине сразу услышал бы любой её шорох*. <...> *Наконец она пошевелилась, и он вздрогнул*». С другой стороны, в повести много раз повторяются и образы еле слышных, почти неуловимых звуков: «*Тихо. Только постукивает по рельсам поезд, но звука этого, если к нему не прислушиваться, не слышать*»; «*Они [старики] переговариваются тихими, заботливыми голосами, и голоса эти незаметны, они не вырываются из тишины, будто совсем не звучат, а только угадываются*». Со словообразовательным гнездом прилагательного «тихий» (*тихо, тишина, тихонько, потихоньку*), а также с другими лексемами данного семантического поля (*шёпот, шёпотом, прошептал, еле слышно* и проч.) связан упоминавшийся нами выше мотив страха: «*тихо, боязно в избе*»; «*все дома, а тихо и боязно*».

Столь же призрачным и мимолётным оказывается и свет, который тоже «путается с тьмой», и это странное впечатление выражается в оксюморонных и окказиональных словосочетаниях: «*В окно падает **серый, измученный ветром свет**, в мягко покачивающемся вагоне он успокаивается, становится по-сумеречному уютным*»; «*Поезд рвётся вперёд, разбрасывая по сторонам **дрожащие и тусклые** на ветру **огоньки**. Потом огоньки пропадают, и за окном остаётся белесоватая, ещё не налившаяся до конца **темнота**. Снова покажется дальний одинокий **огонёк**, но за ним **вдруг выскочат** два, а то и три огонька вместе, **высветят** перед собой кусок земли – совсем небольшой <...>. Он **сразу же отступает**, его **смывает темнотой**, и опять надо ждать следующий **огонёк** и следующий домик, потому что без них как-то не по себе*».

Особенно пронзительно эта тема звучит в описаниях природы: «*Откуда-то из-за туч пробивается лёгкое и тонкое, как высохший лист, солнечное пятно, хотя самого солнца не видно; подрагивая, оно чуть держится на платформе, на крышах вагонов, но ветер быстро срывает его и уносит*». В этом высокохудожественном описании развёрнутое сравнение солнечного пятна с высохшим листом поддерживается глагольными метафорами, частицей «чуть», противительной конструкцией, – все языковые средства служат образному воплощению временности человека на Земле, выражая идею непрочности человеческого благополучия и счастья.

Описанный нами приём – образное выражение «мелькающих», быстро сменяющих друг друга зрительных и слуховых впечатлений – «обслуживает» центральный мотив – неопределённого, промежуточного, пограничного состояния (как во внешних событиях жизни, так и в душах героев): *то свет, то тьма; лицо то освещается, то исчезает во тьме; фары машины то вспыхивают, то гаснут* – надежда на спасение то исчезает, то вновь вспыхивает с новой силой, отчаяние сменяются радостью.

В повести мы обнаруживаем комплекс средств выражения психологического состояния тревоги, сомнений, неопределённости, нерешительности, мучительности выбора: Как найти деньги? Просить или не просить? То ли ехать в город, то ли не ехать? «Пограничный», переломный момент в судьбе героя выражается и временем года (стоит конец октября: «*Уже не осень, но ещё не зима...*»; «*Хлопотливое, горячее время осталось позади, наступило межсезонье, когда можно погулять, осмотреться по сторонам, подумать*»), и пронизывающей всё повествование оппозицией «сон – явь» (герой «*спит и не спит...*»; узнав о недостатке, Кузьма «*на какое-то время вдруг потерял связь с тем, что происходит <...>*»; «*Потом очнулся, как во сне, вышел к ревизору <...>*»), да и сон как таковой – тоже своего рода «промежуточное состояние» – между жизнью и смертью. Именно сном Кузьма пытается спастись от мучительного состояния, которое определяется в повести прежде всего словом «тревога»: «*Чтобы перебить в себе подступающую*

тревогу, Кузьма закурил <...>. Ночью в голову лезут всякие мысли – вот почему по ночам люди стараются спать».

Наиболее яркий образ тревоги в повести – образ **ветра**. Ветер начинается в то утро, когда Кузьма принимает решение ехать в город, и дует до утра следующего дня, когда, наконец, землю покрывает снег. Однако герою кажется, что «ветер дует давно, все эти дни». Благодаря композиционным особенностям повести, в которой план ближайшего прошлого выстраивается параллельно рассказу о поездке героя в город, и нам, читателям, тоже кажется, будто образ ветра буквально пронизывает всю ткань повествования: *«Здесь, на станции, гремит на крышах листовое железо, по улице метёт бумагу и окурки, и люди семяют так, что не понять – или их несёт ветер, или они всё же справляются с ним и бегут, куда им надо, сами».* Этот образ людей, несомых ветром, ещё один раз повторяется в тексте: *«Несколько пассажиров с поезда мечутся по перрону, перебегая от одного киоска к другому, – со стороны кажется, что их кружит ветер».* Кузьма наблюдает ветер через окно своего дома, затем в окно автобуса: *«В автобусе он сидел у окна и смотрел, как буйствует ветер».*

Все описываемые в повести события, детали портрета, пейзажные зарисовки, будучи «пропущенными» через восприятие главного героя, также предстают как находящиеся «на грани», промежуточные, неопределённые: невозможно различить «вой ветра и вой мотора»; *«невозможно понять, о чём говорят люди»;* мужик-ревизор *«с виду не городской и не деревенский»;* с одной стороны, Кузьма знает, что «ветер поднялся только сегодня, и в то же время *«он не может отделаться от чувства, что ветер дует давно, все эти дни»* («все эти дни» – это всего 4–5 дней, отделяющих героя от прежней – нормальной и спокойной – жизни). «В полный голос» этот мотив звучит в описании пути Кузьмы в город, в описании дороги, поезда и связанных с ними ощущений: *«Кузьма ездит редко и всякий раз чувствует себя в дороге беспокойно, будто он потерял всё, что у него в жизни было, и теперь ищет другое, но неизвестно ещё, найдёт или нет».* Всё повествование движется к одной цели – к преодолению этой неопределённости: герой измучен тревогой и ожиданием развязки, он жаждет её, какой бы она ни была: *«Скоро его мучения с деньгами кончатся – плохо ли, хорошо ли, но кончатся: через два дня приедет ревизор, и тогда всё решится. Два дня – это немного»;* *«[Мария] смотрит и не видит, слышит и не понимает. Так, наверно, будет продолжаться до тех пор, пока судьба её не решится окончательно, пока её не уведут или не скажут, что всё кончилось хорошо и она может жить, как жила, дальше».* Пока судьба Марии не решена, всё в этом мире кажется неопределённым и неудобным: *«Было тихо, всё вокруг выглядело заброшенным и неприбранным, будто один хозяин уже выехал с этого места, а другой ещё не нашёлся. Так оно и было – не осень и не зима. Осень уже надоела, а зима не шла».*

«Пограничное» состояние, в котором пребывает главный герой, неразрывно связано с мотивом **ожидания**. Глагол «ждать» и его производ-

дные употребляются в тексте несколько раз: 1) при известии о недостатке: «Его ждали. Мария сидела за столом, глаза у неё были заплаканные»; 2) когда Кузьма пытается утешить Марию: «У него опять разболелась голова, и острые, тукающие удары били в висок, заставляя его ждать и бояться. Мария молчала. Он исподволь следил за нею, но он мог бы и не следить, потому что, пошевелись она, он в тишине сразу услышал бы любовью её шорох. Он ждал». Ждут и ребяташки: «Прислушиваются к каждому слову взрослых, ждут, что будет дальше».

Да и всё окружающее – и природа, и люди – пребывают в этом состоянии: Инициальный глагол *ждали*, многократно повторённый в однотипных параллельных синтаксических конструкциях и окказионально противопоставленный контекстуальному антониму «*пережидали*», свидетельствует о важности этого мотива для выражения авторской идеи: «Все чего-то ждали. Ждали праздников, когда можно будет погулять. Ждали зиму, когда начнётся новая работа и повалят новые заботы. Ждали завтрашнего дня, который будет ближе к праздникам и зиме. А этот день, казалось, всем был без надобности, все его лишь пережидали. И только один Кузьма, для которого он начался удачно, ждал продолжения этой удачливости, надеялся на него».

Кузьма вместе со всей природой ждёт зимы, снега: «Снег нынче на удивление ещё ни разу не пробрасывало. Теперь уж недолго осталось ждать. Он ждёт перемен в природе, в погоде, будто связывая с ними перемены в собственной судьбе: «Весь день он [Кузьма] ждал, когда ветер затихнет, и не мог дожидаться; даже с закрытыми глазами он видел, как бьётся на ветру и стонет земля».

Состояние тревожной неопределённости и напряжённого ожидания противопоставляется **покою, спокойствию** как признакам «правильного», гармоничного бытия. В тексте неоднократно встречаются лексемы «покой», «спокойный», «спокойствие», «успокаивать», «успокаиваться», «неспокойно»: «– Это ведь до поры до времени не верят, пока жизнь **спокойная**. А случись беда, да не так чтоб просто беда, а беда с горем – сразу и про бога вспоминают, и про слуг его, которым в глаза плевали»; «Кузьма ездит редко и всякий раз чувствует себя в дороге **неспокойно** <...>». Эпитеты «спокойно», «спокойный» часто употребляются в одном сочинительном ряду с определением «привычный»: «Закуривают [Кузьма и его попутчик, парень в поезде]. Стоят друг против друга у окна и курят: парень торопливо, шумно вздыхая от удовольствия, Кузьма – привычно и спокойно». Спокойствие – признак стабильности, надёжности бытия: «Столько самых разных людей, как в гостях, перебывало у него за это время в друзьях, что теперь осталось только умудрённое с годами, молчаливо-спокойное отношение к близкому человеку. Покой, успокоение связаны и с душевной близостью, взаимопониманием людей, с преодолением одиночества. В минуту, когда Кузьма вместе с Василием идёт к Степаниде за деньгами, Кузьме становится легче: то, что рядом Василий – «это его успокаивало, помогало не думать всё время об одном и том же».

Примечательно, что главный герой не может управлять своим состоянием – и тревога, и спокойствие приходят к нему извне: они связаны с внешними обстоятельствами, над которыми он не властен; эта отстранённость состояния от его субъекта выражается безличными конструкциями: «Надо было сосчитать деньги, но подниматься снова не хотелось: он боялся, что их осталось совсем немного, и тогда будет ещё хуже. Он попытался успокоить себя тем, что ещё вчера он не смел даже и надеяться на такие деньги. **Не успокоилось**».

Непосильность свалившейся вдруг беды делает её для героя неправдоподобной: «Глядя, как дёргается её [Марии] тело, Кузьма на какое-то мгновение вдруг потерял связь с тем, что происходит – настолько это было неожиданно и страшно. Потом очнулся, **как во сне**, вышел к ре-визору <...>». Смещается граница между сном и явью, между бывшим на самом деле – и не бывшим, нарушается реальное чувство времени. В повести описаны четыре дня жизни Кузьмы и Марии, но ему всё время «кажется, что это было давным-давно». Недаром слово «кажется» – самое частотное из всех вводных слов и словосочетаний, встречающихся в этой повести: столь же регулярны и безличные предложения с глаголом «казаться» в роли предиката: «Даже из вагона видно, как сильно раскачиваются провода, и, **кажется**, слышно, как они гудят<...>»; «<...>Ему **кажется**, он спит у костра...»; «Кузьма не мог смотреть в их [специалистов] сторону. Ему **казалось**, что от стыда он стал прозрачным и в нём теперь видно всё то жалкое и срамное, что есть в человеке».

«Ирреальность» всего, что происходит с Кузьмой, выражается и обилием сложноподчинённых предложений с придаточными, вводными «гипотетическими» союзами (чаще всего *будто*, реже *как бы*, *как будто*, *словно*): «Как ни удивительно, это помогает ему, **будто** он прочитал молитву и доверил свою судьбу кому-то другому, а сам теперь может ничего не делать»; «Маленькие посёлки в пять-шесть домиков вдоль дороги отстоят друг от друга недалеко, **будто** это ветром разнесло какую-то большую станцию»; «Всё, что было у них [у Кузьмы с Марией], хорошего и плохого, теперь куда-то пропало, они остались одни, **будто** ещё не начинали свою жизнь <...>».

Те же конструкции с союзами «будто» и «как будто» характеризуют и состояние Марии: «<...> С ней **как бы** сделался припадок»; «Ходит [Мария], убирается по хозяйству, а сама **будто** ничего не видит, **будто** её водят и показывают, что надо делать». Ирреальность происходящего подчёркивается и сравнениями с союзом *как*, непосредственно через семантику образов, например: «Прибегут ребятишки, попросят есть – она поднимается и снова ходит, **как лунатик**, не помня себя».

Характеристике душевного состояния Кузьмы служит и оппозиция «свой – чужой». *Свой, своё* – это родной, деревенский уклад жизни, привычный, всеобщий, казавшийся вечным и незыблемым; это простые люди, окружавшие Кузьму всю жизнь. *Чужой, чужое* – это всё то, что не любо, непривычно и даже враждебно. В тяжёлые дни беды «своё» и «чужое» смешиваются, в результате герою кажется, будто разрушается мир.

Кузьма ощущает себя чужим в мягком вагоне поезда, с высокопоставленными соседями-пассажирами, с женщиной-проводницей. В то же время пассажиры и проводница между собой – «свои», между ними полный контакт: *«Бутылочку коньяку, если вы ничего не имеете против. Вы там человек свой, вам дадут»*. Кузьма же чувствует, что он своим соседям «как бельмо на глазу». Это устойчивое сравнение как нельзя лучше передаёт чуждость Кузьмы с его простоватой деревенской внешностью и с его чистой душой тому миру, в который он вдруг попадает: *«Рядом стоят блестящие хромовые сапоги полковника, и Кузьма скорей заталкивает свои под скамью и в носках выходит в коридор»*. Контраст «своего» и «чужого» с предельной силой выражается развёрнутым сравнением: *«Проводница смотрит на сапоги, и Кузьма тоже опускает глаза – на ярком, до стеклянности чистом ковре его поношенные, изрядно запылившиеся в дороге кирзовые сапоги сорок второго размера выглядят гусеницами трактора, на котором заехали в цветник»*.

«Чужие» – это люди, не похожие на своих, деревенских: *«У них на почте, где была также и сберкасса, вот уже несколько лет висел на стене плакат, на котором розовощёкий, не похожий ни на кого из деревенских мужиков мужчина без устали призывал каждого: “Брось кубышку – заведи сберкнижку”»*. «Чуждость» плакатного «мужчины» деревенским «мужикам» и самому Кузьме выражается с помощью образного выражения *«мужчина смотрел мимо него...»*.

Превращение «своих» в «чужие» происходит во втором сне Кузьмы, который снится ему в дороге: *«Кузьма всматривается в зал и почему-то не видит ни одного знакомого лица. “Мария, – испуганно шепчет он, – посмотри: народ-то не наш, чужой”*. – Да ты что? – отвечает она. – Что с тобой, Кузьма? *Все наши. Кузьма всматривается в зал внимательней и теперь, когда аплодисменты стихли, видит, что люди и в самом деле свои, деревенские»*. В приведённом отрывке оппозиция «свой – чужой» отражает пошатнувшуюся веру Кузьмы в то, что он найдёт спасение среди «своих», деревенских. Превращение «своих», «родных» – в чужие выражается и сравнением *как родной*. Так, жадная на деньги Степанида говорит о Марии: *« – Мне Мария как родная. Да я бы для её последнего не пожалела»*. Не «родная», а именно «как родная» – это сравнение, обычно выражающее значение «близкая, желанная», здесь является образным выражением лицемерия и жадности, чёрствости, неготовности разделить чужое горе; ту же функцию несет и форма сослагательного наклонения: *«не пожалела бы»*.

Характеристика человека как «своего» органически связана с мотивами спокойствия, стабильности, а также надежды: *«Но старое, так и не вытесненное ничем чувство, что Василий свой человек ему, в Кузьме продолжало жить, и он берёт в себе это чувство, думал о Василии хорошо и спокойно и про себя надеялся на него»*. Наоборот, «чужое» – знак тревоги: *«Он [Кузьма] чувствовал себя человеком, которого ночь настигла в чужой, незнакомой деревне, и он попросился в этом доме переночевать<...>»*.

Ещё один «свой», самый свой из всех – брат. Однако Кузьма подумал о брате не сразу, а лишь после посещения друга, Василия: *«Тогда Кузьма впервые подумал о брате»*. Лексема «брат» обретает в тексте высокий, духовный смысл. Это не просто самый близкий Кузьме человек – это символический, восходящий к библейскому толкованию, образ «брата вообще» – **Ближнего**. В земном же, человеческом измерении «брат» со всеми присущими ему признаками (кровное родство, свой, родной человек) предстаёт как существо менее близкое, чем односельчанин. Недаром Кузьма «впервые подумал о брате», лишь исчерпав возможности добыть требуемую сумму в деревне. Он в течение семи лет не виделся с братом, тот не приехал на сороковины отца, *«Кузьма редко вспоминал Алексея»*, *«они настолько отвыкли друг от друга, что мысли об Алексее казались Кузьме не настоящими, не его собственными, будто кто-то ему подсказал их»*. Так постепенно разворачивается драматическая коллизия превращения «своего» в «чужого»: *«Три года назад Мария ездила в город в больницу и остановилась у Алексея. Она переночевала там две ночи, а потом, вернувшись, сказала, что лучше жить у чужих»*.

Отторжение «своего», его превращение в чужого» выражается фразеологизмом *«отрезанный ломоть»*: *«<...> Кузьма решил, что брат для деревни совсем отрезанный ломоть – и потому, что его не манит сюда приехать, посмотреть, как живут свои и не свои, походить по старым, с детства знакомым местам и разбередить этим душу <...>, и потому, что ему неинтересно с деревенскими разговаривать <...>»*. И всё-таки единственная надежда Кузьмы в конце концов связывается с мыслями о брате: *«Но если Кузьма придет к нему, Алексей, конечно, поможет. **Всё-таки брат, родная кровь**»*. Уже приехавший в город, Кузьма продолжает мучиться сомнениями: *«Он заставляет себя думать, что приехал не к чужому человеку, а к брату, но брат как спасение из мыслей всё время ускользает, и остаётся одно только слово, слишком короткое и непрочное, чтоб его успокоить»*.

Привычный, нормальный уклад жизни выражается в повести посредством устойчивых и индивидуально-авторских сравнений, а также многократно повторяющимися логическими сравнениями *«как раньше»*, *«как все»*, *«как надо»*, *«как у всех»*, *«как у людей»*, *«как всегда»*, *«не хуже других»*, *«по-человечески»*; *«И пойдёт у них с Марией опять всё как надо, заживут как все люди <...>»*; *«По вечерам, укладываясь спать, будет он, Кузьма, как и раньше, заигрывать с Марией»*; *«К первому он, как, наверно, и любой другой в деревне, пошёл к Евгению Николаевичу»*; *«<...> ребяташки ходили чисто, не хуже других»*; *«Они [Кузьма и Василий] встречались чуть ли не каждый день, как встречаются в деревне все <...>»*; *«Они все, голубчик ты мой, не любят, когда пьют. Каждой охота по-человечески жизнь прожить»*. В целом критерием «нормального», «правильного» бытия является «мир», «деревня», общий деревенский уклад. Этот извечный уклад, гармоничное постоянство особенно ярко воплощается в характерах некоторых односельчан Кузьмы: *«[Дед Гордей] сел, как всегда, на полу возле печки, запалил свою трубку»*; *«Он*

[Кузьма] не мог представить себе, что она [тётка Наталья] лежит в постели – никуда не торопится, ничего не делает, просто лежит, **как все старухи перед смертью** <...>».

В этом цельном и гармоничном мире Кузьмы человек живёт в единстве с природой и со всем тем, что его окружает. Не случайно в тексте так много олицетворений. В тексте «одушевляется» буквально всё, прежде всего явления природы. В образе людей предстают «ночь», «пятна света на стене», «рассвет», «лес»: «Он [Кузьма] поворачивается на другой бок – всё ещё **ночь, которую не приручить никакими ночными сменами**»; «**свет, покачиваясь, оцупал потолок, спустился по стене вниз, свернул вправо и исчез...**»; «Мутный, неласковый **рассвет разливался неохотно, как бы через силу** <...>». «Неприкаянно и сиротливо темнел за **деревней лес**». Природа предстаёт как одушевлённый мир, очень близкий к человеку, неотъемлемый от него. Человеческие свойства приписываются и животным («**Уже смеркалось, на дворе раз за разом надсадно кричала недоеная корова, но Мария после обеда куда-то ушла, и корова старалась зря**»; «**С тоскливым видом, не зная, чем заняться, бродили по деревне собаки**»), и даже предметам и явлениям неживого мира («**Пароход несколько раз ставили на ремонт, но выправить никак не могли, и он снова, к тайной радости береговых деревень, появлялся со всей старой, знакомой всем осанкой**»). «Оживают» и человеческие чувства: «Спали люди, и вместе с ними **спали их заботы, отдыхая для вчерашнего дня, чтобы двигаться в ту или другую сторону**».

В образе живого существа, но таинственного, непонятого, враждебного человеку, предстают и **деньги**: «Почему **деньги** выбрали его? Ведь он никогда не имел с ними ничего серьёзного. Казалось, за это они и решили ему отомстить». В представлении парня из поезда деньги также «оживают», но совершенно иначе: «– **Денег у меня много. Они меня, бабуся, любят. Они – как бабы: чем меньше на них внимания обращаешь, тем больше они меня любят**»; «Если же человек слишком ценит **деньги, то они поймут, что он <человек> жмот, и – с приветом**». Развёрнутое сравнение «денег» с «бабами» многое говорит о персонаже, характеризуя его как существо примитивное, приземлённое, для которого нет иных ценностей, кроме сиюминутных удовольствий. Деньги, несомненно, принадлежат миру «чужому» и враждебному. Показательно, кстати, что многие представители современной когнитивной лингвистики, которые ставят перед собой задачу системного описания концепта «деньги», обращаются не столько к русской лингвокультуре, сколько к западной (преимущественно к англоязычной), неизменно подчёркивая глубокие различия в осмыслении этого феномена; см., в частности: [Агаркова, 1999; 2005]. Русский человек склонен воспринимать деньги как нечто второстепенное, противоположное истинным, т. е. духовным, ценностям. Отношение Кузьмы к деньгам в полной мере отражает исконную русскую ментальность. Собранные всем миром, деньги могли бы выручить Марию из беды, но чуда не происходит: целостный, «сборный» мир, на котором всегда держалась русская земля, рушится,

раскалываясь на части. И деньги предстают как символ этого разрыва спасительных связей между людьми. Нельзя не согласиться с тем, что «первая повесть В.Распутина задала тональность всей его “деревенской прозе”. Уже в ней совершается “репетиция” апокалипсиса, который может быть расценен как отсутствие у людей любви-жалости, любви-сострадания, поглощённость земной суетой и забвение евангельских заповедей» [Сатарова, 2012, с. 170].

В последней части повести автор не даёт привычной «развязки»: событийный конфликт не получает разрешения. Достигает апогея внутренних, психологический конфликт. Состояние напряжения нарастает, достигая высшей точки. Брат – последняя надежда. После него всё решится.

Близость «последнего рубежа» подчёркивается изменением, переключением временного регистра: прошедшее описательное уступает место настоящему актуальному, напряжённому, как биение встревоженного сердца: *«Кузьма сходит с поезда и от неожиданности замирает: снег. <...> Кузьма через рельсы идёт к вокзалу»*. Близость переломного момента выражается главным образом через образ снега: снег, долгожданный снег, наконец-то пошёл: *он «большими, лохматыми хлопьями падает на землю, и в наступающих утренних сумерках земля начинает белеть»*. Ветер, мучивший героя все дни, стихает: *«Ветра нет и в помине. Мягкая, неземная тишина, спадающая вместе со снегом на землю, накрывает и глушит пока ещё редкие звуки»*. В природе – долгожданный перелом: природа как бы даёт знак: развязка близка.

Кузьму охватывает «горькое, тоскливое чувство неизбежности того, что сейчас произойдёт». Неопределённость, терзавшая его, сейчас разрешится наконец, а он боится этого разрешения.

В эти последние, критические минуты достигает апогея внутренняя борьба, происходившая в его душе, борьба надежды и тревожной тоски. Показательно, что тоску вызывают мысли о брате, к которому он едет, о городе, куда Кузьма *«не хотел»* и которого *«боялся»*, где он чувствует себя *«совсем одиноким и потерянным, будто он приехал в город не сам, а его привезли»*. Отчаяние и тоска сменяются надеждой: *«приехал не к чужому, а к брату»*. Надежда ассоциируется с утренним светом и белизной только что выпавшего снега, с «неземной тишиной» первого зимнего утра. Снег – добрый знак, символ засветившейся – в последний раз – надежды.

Кульминация повести приходится на концовку: автор оставляет своего героя перед запертой дверью, за которой – брат, последняя надежда на спасение: *«Вот он и приехал – молись, Мария! Сейчас ему откроют»*.

Гениальная по силе художественного воздействия концовка повести глубоко символична. Двойной смысл приобретает и фраза «Молись, Мария!»: мелькнувшее в сознании Кузьмы обращение к жене – и мольба к Богородице-заступнице, и образ закрытой двери – входа (к родному человеку, брату) и выхода (из жизненного тупика) – обыденный и ис-

полненный глубокого, поистине библейского смысла: «*Стучите, и отворят Вам...*».

Заключение

Таким образом, в повести «Деньги для Марии» разноуровневые изобразительные языковые средства (синтаксические, морфологические, словообразовательные, лексические) коррелирует с семантическими оппозициями *свет / тьма, сон / явь, свой / чужой* и ключевыми образами-символами *ветер, деньги, снег* и др. Вся сложная система выстраивается вокруг доминанты психологической характеристики главного персонажа – состояния тревоги и ожидания. Подход к художественному тексту как своего рода иерархически организованной системе из трех компонентов формы (мотивы – образы-символы – языковые средства разных уровней) способствует наиболее точной интерпретации художественного замысла автора.

Литература и источники

Агаркова Н.Э. (2005). Деньги // Антология концептов / под ред. В.И. Карасика и И.А. Стернина. Т. 2. Волгоград: Парадигма. С.73 – 84.

Агаркова Н.Э. (1999). Когнитивные аспекты ассоциативного поля имени «Деньги» в английском и русском языках // Когнитивные аспекты языкового значения 2: Говорящий и наблюдатель: межвуз. сб. науч. тр. Иркутск: ИГЛУ. С. 154 – 150.

Болотнова Н.С. (2009). Филологический анализ текста: учеб. пособие: 4-е изд. М.: Флинта: Наука. 520 с.

Болотнова Н.С. (2012). Коммуникативно-когнитивный потенциал слова и его текстовая реализация // Вестн. Новосибирского гос. ун-та. Серия: История, филология. Т. 11, вып. 9. С. 51 – 55.

Колобаева Л.А. (2002). Распутин-рассказчик // Русская словесность, № 2. С. 11 – 18.

Незванкина Л.К., Щемелева Л.М. (1987). Мотив // Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС) / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия. С. 230.

Николина Н.А. (2007). Филологический анализ текста: учеб. пособие для студентов высших пед. учеб. заведений. М.: Академия. 268 с.

Распутин В.Г. (1982). Четыре повести. Л.: Лениздат. 654 с.

Сатарова Л.Г. (2012). О духовной доминанте в творчестве В.Г. Распутина // Русская словесность как основа возрождения русской школы: сб. статей по материалам III Междунар. заочной науч.-практ. конф. Т. 2. Липецк: ЛГПУ. С.169 – 174.

Теоретическая поэтика: понятия и определения: хрестоматия / автор-составитель Н.Д. Тамарченко (2002). М.: РГГУ. 467 с.

Barnet S., Berman M., Burto W. (1964). Dictionary of Literary Terms. London: Constable. 159 p.

Sierotwieński S. (1966) Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury. 2 wyd., przerob. i rozszerz. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakł. Narod. im. Ossolińskich. 351 p.

References

- Agarkova N.E. (1999). Cognitive aspects of the associative field of the name “Money” in English and Russian. *Cognitive aspects of linguistic meaning 2: Speaker and Observer: Interuniversity*. Interuniversity collection of scientific papers. Irkutsk: IGLU, pp. 154-150. (In Russian).
- Agarkova N.E. (2005). Money. *Anthology of concepts*. Edited by V. I. Karasik and I.A. Sternin. Vol. 2. Volgograd: Paradigm, pp. 73-84. (In Russian).
- Barnet S., Berman M., Burto W. (1964). *Dictionary of Literary Terms*. London: Constable, 159 p.
- Bolotnova N.S. (2009). *Philological analysis of the text: Textbook*. 4-th ed. Moscow: Flinta: Nauka, 520 p. (In Russian).
- Bolotnova N.S. (2012). Communicative and cognitive potential of the word and its textual implementation. *Bulletin of the Novosibirsk State University*. Series: History, Philology. Vol. 11, issue 9, pp. 51-55. (In Russian).
- Kolobaeva L.A. (2002). Rasputin the Narrator. *Russian Literature*, no. 2, p. 11-18. (In Russian).
- Nezvankina L.K., Schemeleva L.M. (1987). Motive. *Literary encyclopedic dictionary. Under the General editorship of V. M. Kozhevnikov, P. A. Nikolaev*. Moscow, Soviet encyclopedia, p. 230. (In Russian).
- Nikolina N.A. (2007). *Philological analysis of the text: Textbook for students of higher pedagogical educational institutions*. Moscow, Academy. 268 p. (In Russian).
- Rasputin V.G. (1982). *Four stories*. Leningrad: Lenizdat, 654 p. (In Russian).
- Satarova L.G. (2012). About the spiritual dominant in the work of V.G. Rasputin. *Russian literature as the basis for the revival of the Russian school: a collection of articles based on the materials of the III International Correspondence Scientific and Practical Conference*. Vol. 2. Lipetsk: LGPU, pp. 169-174. (In Russian).
- Sierotwieński S. (1966) / *Dictionary of literary terms. Theory and auxiliary sciences of literature*. 2 ed., Process. and ext. Wrocław; Warsaw; Kraków: Zakł. Nation. them. Ossoliński, 351 p. (In Polish).
- Theoretical poetics: concepts and definitions: a reader* / Compiled by N.D. Tamarchenko (2002). Moscow, RGGU. 467 p. (In Russian).

Ekaterina V. Ogoltseva (Moscow, Russian Federation)

Key Images and Motifs in V.G. Rasputin’s Novella “Money for Maria” (Philological Analysis)

The article presents a philological analysis of the story by V.G. Rasputin “Money for Maria”. The author sees the task of such an analysis in a harmonious combination of elements of literary and linguistic approaches. The subject of the research is a system of linguistic means of different levels, united around the dominant psychological characteristics of the main character – the state of anxiety and expectation. The motif of uncertainty is considered as the central in the story with a number of semantic associated oppositions: light – darkness, dream – reality, own – someone else’s, peace – anxiety, real – unreal. It is shown that the whole system of pictorial means of the story correlates with these oppositions. It is identified such key images-symbols as wind, money, snow, etc. Elements of the “form” – the twists

and turns of the plot, features of the composition, the lack of resolution of the event conflict, the entire system of linguistic expressive means – serve to express a borderline, a turning point in the fate of the main characters. The article considers syntactic, morphological, word-forming means associated with the hierarchical system “motive – semantic oppositions – key images-symbols”. The approach presented in the article contributes to the most accurate interpretation of the author’s artistic intention. The text of the story appears, on the one hand, as a complex aesthetic phenomenon, and on the other, as a specially organized system of linguistic means, subordinated to the author’s intention.

Key words: *motif, image, symbol, linguostylistic analysis, psychological characteristics, stylistic device.*

Сведения об авторе / Information about the author

Огольцева Екатерина Васильевна – докт. филол. наук, доцент, профессор кафедры русского языка филологического факультета Московского педагогического государственного университета, г. Москва Россия. Тел.: 8-916-973-70-92; e-mail: tertiumcomp@mail.ru

Ekaterina V. Ogoltseva – grand Ph.D. of Philology, associate professor; professor. Moscow (Russia), Moscow State Pedagogical University, Faculty of Philology, Department of the Russian Language. Moscow, Russian Federation. Phone: 8-916-973-70-92; e-mail: tertiumcomp@mail.ru

***Статья поступила в редакцию 25.08.2020, принята к публикации 15.04.2021.
The article was submitted 25.08.2020, accepted for publication 15.04.2021.***