Е. Е. ЛЕВКИЕВСКАЯ

Левкиевская Елена Евгеньевна
доктор филологических наук
ведущий научный сотрудник, профессор,
Центр типологии и семиотики фольклора,
Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., 6
Тел.: +7 (499) 973-43-54
E-mail: elena_levka@mail.ru

ФОЛЬКЛОРНАЯ МОДЕЛЬ И ФОРМЫ ЕЕ РЕАЛИЗАЦИИ В СОВЕТСКОМ ТЕКСТЕ (НА ПРИМЕРЕ ПЕСНИ «ДАВНО НЕ БЫВАЛ Я В ДОНБАССЕ...»)[1]

Аннотация. В статье на примере песни «Давно не бывал я в Донбассе» и воспоминаний актера С. Лукьянова, предположительно лежащими в основе песни, показывается, что полноценный анализ текста предполагает не только выявление его структуры, но и системное описание содержащихся в нем основных языковых стереотипов. Тексты, восходящие по своей структуре к общей фольклорной модели, могут значительно различаться по смыслу и по-разному интерпретироваться адресатом в зависимости от контекста, включающего коннотации и ассоциативные поля языковых стереотипов, характерные для эпохи 1950–1970-х годов. Семантический анализ текстов позволяет выявить принципиально разные языковые стереотипы, на которых строятся описания героини в воспоминаниях С. Лукьянова и в песне: в первом случае это старуха с неудавшейся судьбой, в другом – достойная пожилая женщина, нашедшая свое место в жизни, независимо от покинувшего ее героя.

Ключевые слова: фольклорная модель, семантический анализ, языковой стереотип, контекст, коннотация, советская песня

[1] Работа подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 14-18-00590) «Тексты и практики фольклора как модель культурной традиции: сравнительно-типологическое исследование»

© Е. Е. ЛЕВКИЕВСКАЯ

Настоящую статью можно считать своеобразной репликой на опубликованную в этом номере журнала работу С. Ю. Неклюдова о структурном анализе советской песни «Давно не бывал я в Донбассе…», написанной на слова Николая Доризо (1956). Сравнивая сюжет этой песни с воспоминанием актера Сергея Лукьянова о случайной встрече с постаревшей возлюбленной (которое, по мнению Лукьянова, послужило поводом для создания песни), С. Ю. Неклюдов убедительно показал, что оба этих текста можно возвести к общему сюжету, хорошо известному как по фольклорным, так и по литературным источникам: «После долгих странствий герой возвращается к своей первой возлюбленной, когда-то им покинутой». Здесь можно вспомнить как европейские тексты (например, пьесу Генрика Ибсена «Пер Гюнт»), так и русские (в частности, встречу Финна с постаревшей Наиной в «Руслане и Людмиле» Пушкина).

Цель нашей статьи — показать, что общая структура текстов и общая модель, лежащая в их основе, отнюдь не являются гарантией их смыслового тождества. При исследовании текста наряду с обращением к структурному анализу (необходимость которого не подвергается сомнению) важную роль играют семантический анализ и изучение языковых стереотипов, содержащих круг ценностно-оценочных и эмоциональных коннотаций, характерных для конкретного языкового сообщества в конкретную эпоху. Тексты, восходящие по своей структуре к одной модели, могут значительно различаться по семантике и по-разному интерпретироваться адресатом в зависимости от содержащихся в них не тождественных друг другу языковых стереотипов, порождающих разные коннотации в сознании адресатов, которым направлены эти тексты (в данном случае — советским слушателям второй половины XX в.).

Задача семантического анализа заключается в том, чтобы описать наивную картину мира, представленную в языке и в совокупности текстов, функционирующих в той или иной культуре, через анализ ее основных концептов. Это можно сделать путем интегрального описания лексики, разработанного Ю. Д. Апресяном (см., в частности: [Апресян 2006]), или с помощью изучения языковых стереотипов [Бартминьский 2005: 133–213], а также привлекая метод семантических примитивов, созданный А. Вежбицкой [Вежбицкая 1996: 326–370], или с помощью близкого к ним подхода Н. Д. Арутюновой («логический анализ языка» [Арутюнова 1999]). Все перечисленные методологические инструменты, несмотря на некоторые особенности и разную терминологию, объединяет ряд общих принципов: установка на реконструкцию языковой картины мира, стоящей за текстом, и выбор в качестве объекта исследования не лексемы, а концепта (языкового стереотипа) — языковой единицы, отражающей ценностно-оценочные представления носителей языка о действительности и в совокупности составляющих аксиологическую систему (а в итоге и языковую картину мира), принятую в данной культуре.

Для наших рассуждений будет важным понятие коммуникативного контекста, под которым понимаются «тематическая область дискурса (речи, “погруженной в жизнь”), цели участников речевого акта, правила речевого поведения в национальной культуре, требующие от участников общения взаимной языковой и культурной компетенции» [Ревзина 2003: 274]. Контекст рассматривается как инструмент анализа текста, поскольку позволяет выявить иллокутивные цели, ради которых создается высказывание, скрытые смыслы и ассоциации, которые требуют от автора и адресата «взаимной языковой и культурной компетенции», позволяющей правильно интерпретировать содержание текста.

Как и в статье С. Ю. Неклюдова, объектом нашего исследования являются два текста: песня «Давно не бывал я в Донбассе…» и относящиеся к тому же времени воспоминания актера Сергея Лукьянова о случае из собственной жизни, который, по его мнению, лег в основу данной песни. Сравнение этих текстов позволило С. Ю. Неклюдову сделать вывод об их несомненной структурной близости и общей фольклорной модели, к которой их можно возвести. Безусловно, эта структурная близость становится очевидной при анализе типологически общего поведения героя песни и актера Сергея Лукьянова, т. е. мужского поведения. Нас же будет интересовать гендерный аспект этих текстов — то, какими средствами описываются героини обоих высказываний и какие ассоциативные смыслы, понятные для современников С. В. Лукьянова и Н. К. Доризо, прочитываются в этих описаниях. Их сопоставление позволит сделать вывод о том, действительно ли эти близкие по структуре тексты можно считать и близкими по смыслу. В качестве базы для сравнения мы будем использовать корпус контекстных словоупотреблений, взятых из Национального корпуса русского языка (НКРЯ).

Интересующий нас эпизод в воспоминаниях актера Сергея Лукьянова изложен следующим образом:

> Уже женившись на Лучко, ехал с ней как-то по одному из степных украинских городков. Остановились о к о л о к о л о н к и н а у л и ц е выпить воды. Вдруг подходит с т а р у х а, смотрит на него и п л а ч е т: «Серёжа, ты не помнишь меня?» Он пригляделся: «Боже ж ты мой, Галя!» Увы, но первая любовь, которая в памяти осталась молодой и красивой, изменилась до неузнаваемости… (здесь и далее разрядка наша. — *Е. Л.*) [Питонов 2013].

А вот как Николай Доризо описывает героиню в своей песне:

> И вот, наконец, я в Донбассе,
> Вот б е л е н ь к и й д о м и к ее…
> С е д а я х о з я й к а н а ч и с т о й т е р р а с е
> С п о к о й н о с т и р а е т б е л ь е…

В настоящей работе будут рассмотрены контекстные употребления и коннотации лексических единиц, выделенных в обоих текстах: «около колонки на улице», «старуха смотрит на него и плачет» в рассказе Лукьянова и «Седая хозяйка на чистой террасе спокойно стирает белье...» в песне.

Советские «Пер Гюнты» послевоенных десятилетий

Рассматриваемый сюжет оказывается неожиданно популярным и успешным в советской литературе (и кинематографе) послевоенных десятилетий (конец 1950-х — 1980-е годы). Наиболее знаковым текстом этого времени можно считать известную пьесу Александра Володина «Пять вечеров» (1958), спектакль по которой шел в «Современнике» с 1959 г., а в 1978 г. по ней был снят фильм: герой расстается с любимой, уходя на войну, но после войны, вместо того чтобы возвратиться к ней, уезжает на сибирские стройки, желая «повидать мир». Так и не обретя своего места, спустя много лет сильно потрепанный жизнью он возвращается к ней. . Сходную сюжетную линию можно проследить и в фильме «Безотцовщина» (1979): парень бросает деревенскую девушку, ждущую от него ребенка, желая сделать карьеру на крупной стройке и «повидать мир», но через много лет возвращается к ней. Чуть менее очевиден этот сюжет в фильме «Молодая жена» (1978): деревенская девушка провожает жениха в армию, но после службы он находит себе другую девушку и остается в городе.



Кадр из фильма Н. С. Михалкова «Пять вечеров» (1978)

Однако через несколько лет он, оставшись один, пытается вновь возобновить отношения с первой возлюбленной, случайно им встреченной. Кроме песни «Давно не бывал я в Донбассе…», на интересующий нас сюжет на рубеже 1970–1980-х годов написана песня «Галина», известная в исполнении Николая Гнатюка: герой от своей первой любви уходит в армию, но, отслужив, не возвращается к ней, а колесит по свету и лишь через много лет делает попытку вновь наладить отношения. Вероятно, «Галина» была написана под влиянием текста Николая Доризо, о чем свидетельствуют не только общий сюжет, но и некоторые детали: общее имя обеих героинь, упоминание о седых волосах и о доме Галины, к которому мечтает возвратиться герой.

В большинстве советских текстов с исследуемым сюжетом причиной для расставания героя с возлюбленной служит его уход в армию (или на войну – как в «Пяти вечерах»), после службы в которой он раздумывает возвращаться домой, потому что перед ним открываются новые заманчивые перспективы в виде переезда в большой город или попытки сделать карьеру на крупных стройках. Характерно и то, что во всех текстах (и литературных, и кинематографических), за исключением «Пяти вечеров» (где герои — москвичи), герой уходит в армию из деревни (или из провинциального городка), тогда как героиня остается жить на прежнем месте. Можно предположить, что архаичный сюжет о возвращении героя через много лет к оставленной им возлюбленной вновь становится актуальным в 1950–1980-е годы под влиянием новых социальных процессов этого времени: для молодых людей из провинции армия играла роль социального лифта, открывавшего возможность перейти к другим, более престижным формам жизни — переехать в город, поступить на крупную стройку, а главное — сделать более удачный брачный выбор, чем женитьба на провинциальной девушке. Прямым результатом этого процесса было разрушение традиционного, «нормативного» брачного поведения, которое еще демонстрируют некоторые фильмы 1950–1960-х годов: герой, отслужив в армии (разновидность инициации для молодого человека), возвращается к себе в село и женится на ждущей его любимой девушке (фильм «Максим Перепелица», 1955). Хотя здесь уже возможны и компромиссные варианты, учитывающие и брачные традиции, и экономические потребности государства: герой популярных в свое время фильмов «Иван Бровкин» (1955) и «Иван Бровкин на целине» (1958), пройдя «инициацию» в армии, женится на ждущей его невесте и уезжает вместе с ней поднимать целину — и молодая семья состоялась, и государственные потребности учтены.

Однако миграция наиболее деятельной части провинциальных молодых мужчин в город и все более редуцировавшийся «рынок брачных партнеров» в селе значительно уменьшали шансы реальных «Галин» построить семью, зато столь же значительно увеличивали долю сельских женщин, обреченных на одиночество или кратковременные формы отношений с «заезжими молодцами» (наиболее безнадежный вариант такого одиночества

описан в песне Александра Городницкого «Бухта Наталья», написанной в 1972 г.). И в воспоминаниях Сергея Лукьянова, и в песне «Давно не бывал я в Донбассе…» вся ситуация описывается с точки зрения уехавшего мужчины. Герои этих двух текстов объясняют ее достаточно одинаково, хотя и с разной степенью ощущения своей вины (Лукьянов полностью отстраняется от своей ответственности, ссылаясь на сложившиеся обстоятельства: «столичная жизнь закрутила-завертела, в родной город он не вернулся. С Галей расстался…» [Питонов 2013]).

Будет полезно узнать, как оценивается та же ситуация с точки зрения женщины. В фильме «Хозяин тайги» (1968), действие которого происходит в сибирской деревне, участковый милиционер укоряет героиню — красивую и статную, но незамужнюю Нюру: «Ты все со сплавщиками гуляешь, а на своих ребят внимания не обращаешь. А это неправильно». На что получает ответ, на который ему, по сути, нечем крыть: «А где они, свои-то? Чуть сопли подбирать научился — и в армию. А оттуда они не заглянут. Уж если заедет один на недельку, да и тот норовит погреться, стервец, поиграться. А я уж свое наигралась, с меня хватит…». В более легкой и даже комической форме тема деревенского «безмужья» обыгрывается в фильме «Не ходите, девки, замуж» (1985), в котором председатель совхоза вынужден завозить в село потенциальных мужей для взбунтовавшихся от одиночества доярок. Таким образом, песня «Давно не бывал я в Донбассе…», даже если и написана на основе воспоминаний Сергея Лукьянова, вписывается в гораздо более широкий литературный и кинематографический контекст, отражающий весьма болезненную тему диспропорции мужского и женского населения в провинции и на селе, спровоцированной как процессами миграции, так и сравнительно недавней войной.

«Старуха» и «седая хозяйка»

В своих воспоминаниях Сергей Лукьянов весьма лапидарно характеризуют свою бывшую возлюбленную. В далеком прошлом это была «очень красивая девочка Галя», при встрече «около колонки на улице ‹…› подходит старуха и плачет…» [Питонов 2013].

Рассмотрим ассоциативное поле лексемы *старуха* — этим словом Лукьянов характеризует не узнанную им подругу молодости. Основное значение данной лексемы — ‘старая женщина’. Ср., например: «Высоко на печи сидела оставшаяся ночевать та строгая, молчаливая старуха, древнее всех древних…» (А. Солженицын. Матренин двор, 1960, НКРЯ). Однако в рассказе Лукьянова речь идет не только и не столько о возрастном старении — очевидно, что любовь его молодости была его ровесницей (а может, и несколько моложе) и, значит, постарела на столько же лет, насколько и он сам, поэтому обычные возрастные изменения не должны были бы стать для него неожиданностью. На момент воспоминания об этой встрече Лукьянов далеко еще не был стариком (и тем более не считал таковым самого

себя), а Галя (как звали покинутую им женщину) выглядела значительно старше своего возраста, изменилась настолько, что он ее не узнал, значит, эти изменения объясняются не возрастом, а тяжестью ее жизни. Не касаясь в данной работе обширной и сложной темы старух в советской литературе, отметим, что лексема *старуха* входит в круг наиболее частотной русской лексики второй половины XX в. Согласно Новому частотному словарю русской лексики (НЧСРЛ), в художественных текстах 1950–1960-х годов она имела индекс 136,5 (в публицистике — 35,6), а для 1970–1980-х годов — еще более высокий индекс 219,7 (в публицистике — 42,2). Частота употребления лексемы ощутимо снизилась к рубежу 1990–2000-х годов (индекс в художественных текстах составлял 111,6), что объясняется резкими изменениями в такой ценностной категории, как человеческий возраст, сформированным в это время культом «вечной молодости» и полутабуированным отношением к старости как к чему-то, что требуется скрывать.

Как показывают контексты, отобранные из НКРЯ, основным признаком старухи является не возраст, а разрушение женского начала, утрата женственности и женской эмоциональной природы — процесс, который зримо выражается в неухоженности и запущенности и вызывается невзгодами и тяжелой жизнью: «На холодной полуразвалившейся русской печи обнаружилась старуха, которая, спустившись на свет, оказалась вовсе не старухой, а женщиной средних лет, но так же как и сад, и огород за хатой, до крайности запущенной…» (В. Астафьев. Обертон, 1995); «Грязная, злая старуха бродила по хуторам…» (Б. Екимов. Фетисыч, 1996). Эти коннотации *старухи* как женщины, утратившей свою женскую природу, становятся более очевидными при сопоставлении ее со *старушкой*, которая, несмотря на возраст, все еще ощущает себя женщиной, следит за собой и не утратила желания нравиться. Ср. контексты с этим словом из НКРЯ: «строгая благообразная старушка» (Ю. О. Домбровский. Факультет ненужных вещей, 1978), «сухонькая беленькая старушка» (Там же), «седенькая старушка» (например: В. Гроссман. Все течет, 1955–1963), «кокетливая, моложавая старушка» (М. Баконина. Девять граммов пластита, 2000).

Очевидно, что в воспоминаниях Лукьянова характеристика «старуха», данная им некогда молодой и красивой девушке, является не показателем возраста, а диагнозом ее тяжело и неудачно сложившейся жизни. Прямым доказательством этому являются ее слезы («смотрит на меня и плачет»).

Необходимо сказать несколько слов о месте, на котором актер встречает свою бывшую возлюбленную, — «около колонки на улице», и которое безусловно можно рассматривать в качестве варианта маркированного во всех славянских традициях места у колодца как локуса встречи парня и девушки. Мотив встречи у колодца хорошо известен в традиционной культуре (о сюжете славянских песен «Парень поит коня в колодце» см.: [Бартминьский 2005: 450–460]), а также в литературе и особенно в живописи (ср., например, картины А. Г. Венецианова «Встреча у колодца», Н. К. Пимоненко «Соперницы у колодца», К. А. Трутовского «Сцена у колодца»,

Й. Мукаржовского «У колодца», Ю. Брандта «Разговор у колодца» и др.). Место у колодца — общее и одновременно ничье, там отменяются существующие в традиционном обществе запреты на общение полов — это место не только любовных свиданий, но и выяснения отношений между соперницами (именно эта ситуация воспроизводится в картинах Венецианова и Пимоненко). Случай, описанный Лукьяновым («Уже женившись на Лучко, ехал как-то с ней по одному из степных украинских поселков. Остановились около колонки на улице выпить воды...» [Питонов 2013]), — это ситуация встречи не только героя с покинутой им возлюбленной, но и двух соперниц — с одной стороны, успешной и ухоженной Клары Лучко (которую и в очень пожилом возрасте невозможно было назвать старухой) и, с другой, постаревшей раньше времени женщины с нелегкой судьбой, которая плакала, невольно сравнивая себя со своей более удачливой сопер-



А. Г. Венецианов. Встреча у колодца (1843)

ницей. Пространство у колодца — это и место случайных встреч: в отличие от героя песни Николая Доризо, Сергей Лукьянов не стремился вновь увидеть свою бывшую возлюбленную, а встретил ее случайно в «ничьем» месте, а встретив, не узнал. И эта деталь привносит дополнительные печальные смыслы в рассказ Лукьянова, в котором его бывшая подруга показана как старуха, находящаяся вне собственного дома, т. е. вне какой-либо жизненной опоры.



Н. К. Пимоненко. Соперницы у колодца (1909)

Обратимся теперь к анализу песни «Давно не бывал я в Донбассе…», о героине которой можно сказать гораздо больше. Начнем с ее имени — Галя, Галина Петровна, которое можно было бы объяснить простым заимствованием из воспоминаний Лукьянова, если принять версию о влиянии его рассказа на создание стихотворения Доризо. Однако стоит указать, что это имя обладает очевидными культурными коннотациями, отсылает нас к украинской песенной традиции и шире — к украинскому дискурсу, вошедшему в моду в 1930–1960-е годы, т. е. в тот исторический период, когда украинская политическая элита начала стремительно инкорпорироваться в центральные правительственные органы и получила в советском партийном аппарате лидирующие позиции (попутно вспомним о Галине

Брежневой, дочери Л. И. Брежнева, выходца из Днепропетровска). О том, что личное имя может приобретать в культурном контексте дополнительные устойчивые смыслы, легко прочитываемые обществом и способные трансформироваться с течением времени, писали Е. В. Душечкина применительно к имени Светлана [Душечкина 2007] и А. Б. Пеньковский, проанализировавший контекстуальные значения имени Нина в русской литературе XIX в. [Пеньковский 1999]. Для нас важно, что имя Галина никогда не было характерным для корпуса русских женских имен, зато оно входит в круг наиболее частотных имен в украинской антропонимической системе. Как хорошо видно из интерактивного графика, позволяющего проследить популярность личных имен в московском регионе в течение всего XX в. [Популярность имен], в антропонимической системе центральных областей России наибольшая частотность имени Галина относится именно к периоду начала 1930-х — середины 1960-х годов, т. е. к указанному выше времени продвижения украинской партийной верхушки в центральные органы власти. Как показывает график, в 1904 г. это имя в Московской губернии было всего лишь на 47-м месте по частотности (им назвали 0,42% девочек, родившихся в этом году), но с начала 1930-х годов оно резко приобретает популярность (в 1936 г. имя Галина становится уже третьим по частотности среди женских имен — так названо 4,8% девочек) и сохраняет 5–6-е места по частотности до середины 1960-х годов, после чего его популярность столь же быстро уменьшается, а к концу века, в 1992 г., возвращается к еще меньшим показателям, чем в начале столетия: в 1992 г. оно было на 67-м месте по частотности (0,29% от всех женских имен, данных новорожденным девочкам).

Немаловажно, что в украинской антропонимической традиции имя Галина используется в ряде фольклорных и литературных песенных контекстов, в которых оно, как правило, закрепляется за образом девушки с несостоявшейся любовью или обманутой возлюбленным. Сюда можно отнести такие украинские лирические песни, как «Несе Галя воду, коромисло гнеться…», «Галю, Галю молодая…» («Їхали козаки із Дону додому…»), а также песню литературного происхождения «Галина» в исполнении Николая Гнатюка (автором которой, по некоторым данным, является сам исполнитель, уроженец Хмельницкой области). Эта песня, относящаяся к рубежу 1970–1980-х годов, не только повторяет сюжет песни «Давно не бывал я в Донбассе…», но и воспроизводит некоторые ее важные детали. Сюда относится упоминание о седине, которая здесь приписывается герою («На голове полным-полно волос седых / Да кружит в поле воронье…»), а также о доме, в котором живет героиня («Живет, живет в этом доме Галина, / А я туда все никак не дойду…»). Однако в «Галине» Николая Гнатюка появляется характерная деталь, о которой подробнее было сказано выше, — расставание героя со своей первой любовью объясняется уходом в армию, после службы в которой он уже не возвращается домой, а много лет «колесит по свету». Таким образом, Галя из стихотворения Николая

Доризо оказывается вписанной в хорошо ощущаемый ассоциативный ряд героинь украинской любовной лирики с аналогичным именем.

Если в воспоминаниях актера Сергея Лукьянова его первая любовь лапидарно охарактеризована им как заплакавшая старуха, встреченная у колонки, то героиня стихотворения Николая Доризо описана значительно подробнее. Наиболее важной характеристикой Галины из его текста является то, что она «седая хозяйка». Попробуем понять, какие культурные коннотации связывались с представлениями о седине в русской советской картине мира послевоенных десятилетий и, прежде всего, всегда ли в данный период времени седина осмыслялась как синоним старости. Нужно отметить, что, согласно данным НЧСРЛ, лексема *седой* в интересующий нас период 1950–1960-х годов имела весьма высокий показатель частотности употреблений (для художественной литературы — 68,8, а для публицистики — 37,1), занимая 483-е место и входя в пятьсот наиболее употребительных слов русского языка.

В первые десятилетия после войны стереотип седины занимает заметное место в литературных контекстах, но в этот период седые волосы связываются не столько с возрастом, сколько с перенесенными страданиями, а в литературе появляется устойчивый мотив седого молодого (или еще не старого) человека, чья седина — результат горя и военных испытаний. Этот мотив появляется в таких военных стихах Константина Симонова, как «Майор привез мальчишку на лафете…» (1941): «…седой мальчишка на лафете спал», «Сын артиллериста» (1941): «Был он как будто прежний, / Спокойный и молодой, / Все те же глаза мальчишки, / Но только совсем седой». Таким образом, рождается ассоциация между ранней сединой, ранним страданием как ее причиной и жизненным опытом, приобретенным в результате достойного преодоления этого страдания. Наиболее отчетливо это понятийное поле седины очерчено в стихотворении Майи Румянцевой «Баллада о седых» («Говорят, что нынче в моде седина…», 1972), в котором седина включена в единый ассоциативный ряд с войной и горем («Как нельзя вводить горе в моду, / Так нельзя вводить седину», «Пусть сейчас не война, не война, / Но от горя растет седина…»), а также с молодостью и мудростью, приобретенной в результате перенесенного страдания: «Из блокадного Ленинграда / Привезли седого мальчишку ‹…› /Среди нас он был самым мудрым, / Поседевший от горя подросток…». В этом же тексте устанавливается высокий статус седины в ценностной системе общества, приравнивающий ее к ордену (а ордена даются за подвиги): «Но седины, как славу, как орден, / Надо, выстрадав, заслужить».

Устойчивая связь седины не с возрастом, а именно со страданием и перенесенными жизненными испытаниями, как правило военными, возникающая в этот период в советской картине мира, придает этому понятию чрезвычайно высокий ценностно-оценочный статус: седина почетна, уважаема, ибо свидетельствует о приобретенном жизненном опыте, мудрости и силе духа человека, сумевшего преодолеть жизненные трудности. Это

порождает представление о недопустимости любого манипулирования сединой, как и человеческим страданием, в том числе о невозможности использования ее как элемента моды или объекта купли-продажи. Протест против моды на седину содержится в упомянутом выше стихотворении Майи Румянцевой: «Эх ты модница, злая молодость, / Над улыбкой — седая прядь. / Это даже похоже на подлость — / За полтинник седою стать…». В рассказе Юрия Нагибина «Срочно требуются седые человеческие волосы» (1968; фильм «Поздняя любовь» по мотивам этого рассказа вышел на экраны в 1979 г.) молодая девушка вывешивает на воротах киностудии «Ленфильм» объявление о покупке киностудией седых волос для актерских париков. Герой рассказа — седовласый мужчина средних лет, во время войны защищавший блокадный Ленинград (предполагается, что его седина — результат военных испытаний), протестует, считая это объявление недостойным и даже жестоким: «Хорошо хоть, что им не требуются человеческие зубы, ногти и кожа», прямо отсылая нас к ассоциации с немецкими концлагерями, где волосы жертв собирали для набивки диванов, а кожу для абажуров. Очевидно, что в тексте Нагибина седина также помещается в один контекст с войной и страданиями, а вовсе не со старческим возрастом.

Если обратиться к литературным контекстам 1950–1970-х годов из НКРЯ, в которых упоминается женская седина, можно заметить, что таким образом чаще всего описываются много пережившие, но состоявшиеся женщины, для которых характерны жизненный опыт, достоинство и элегантность: «седая женщина в черной шляпке с вуалью» (В. Осеева. Динка, 1959); «величественная, серебряно-седая женщина» (И. А. Ефремов. Лезвие бритвы, 1963); «седая женщина с мозолистыми руками, познавшими тяжелый труд, — родоначальница целой рабочей династии» (М. Иванов. Судьба рабочей семьи, 1977).

Как можно судить по данному краткому экскурсу, седина героини песни «Давно не бывал я в Донбассе…» могла вызывать у слушателей и читателей 1950–1970-х годов лишь позитивные ассоциации: она воспринималась не столько как свидетельство возраста, сколько как знак перенесенных жизненных испытаний (особенно если учесть, что Донбасс в годы войны был местом ожесточенных боев), несмотря на то что автор стихотворения явно пытается свести ситуацию лишь к гендерно-возрастной проблеме: «Прости ‹…› / За то, что мужчины бывают с годами / Моложе ровесниц своих».

Следует заметить, что в последующие десятилетия частотность слова *седой* неуклонно снижалась, достигнув к 1990–2000-м годам индекса 59,8 для художественных текстов и 19,3 для публицистических. Эту тенденцию с достаточно большой долей уверенности можно объяснить резкой сменой систем ценностей, произошедшей в обществе на рубеже XX–XXI вв. В новой аксиологии, привнесенной в эти годы в массовое сознание из косметической индустрии и рекламы, в качестве эталона формируется гедонисти-

ческий образ человека вечной молодости, выключенного из естественных этапов жизни, а «молодость преподносится как единственно возможная норма человеческого возраста, при которой человек может быть успешен ‹…›. Отсюда возникает боязнь старости как времени неуспешности…» [Левкиевская 2012: 151], поэтому седина в постсоветский период превращается в антиценность, меняет сферу контекстных употреблений и включается в круг возрастных изменений (морщин, полноты и т. п.), которые надлежит тщательно скрывать от посторонних. Соответственно этому резко сокращается упоминание о седых волосах в публицистических текстах.

Однако принципиальным отличием героини анализируемой песни от «старухи» из воспоминаний Лукьянова является то, что она — хозяйка, а это понятие как в традиционной, так и в советской картине мира имеет устойчивый круг ценностных коннотаций. Доминантой понятия *хозяйка* в русской традиции является ее соотнесенность в первую очередь с *хозяином*, и только во вторую очередь — с хозяйством. Об этом свидетельствует и словарь Даля, в котором *хозяйка* обозначена как «жена хозяина» [Даль 1955 (4): 557], и словарь Ожегова, отражающий уже состояние русского языка советской эпохи, в котором слова *хозяин* и *хозяйка* толкуются следующим образом: «глава дома, семьи, хозяйства, человек, который ведет хозяйство» [Ожегов 1960: 852]. Таким образом, чтобы быть хозяйкой, нужно прежде всего иметь дом и семью, что, с традиционной точки зрения, является первым показателем реализованности женщины, ее жизненной полноценности. В традиционной картине мира определение *хозяйка* — это скорее показатель семейного, нежели экономического статуса женщины: стать хозяйкой можно только выйдя замуж, о чем красноречиво свидетельствует приведенная Далем пословица, описывающая статусные трансформации женщины после свадьбы: «С вечера девка, с полуночи молодка, по заре хозяюшка» [Даль 1955 (4): 558]. И в словаре Даля, и в словаре Ожегова лексема *хозяйка* не имеет своей словарной статьи, а включена в статью *хозяин*, рассматриваясь как производное от *хозяина* не только с точки зрения словообразования, но и по смыслу. Разумеется, после войны, с которой не вернулось целое поколение мужчин, традиционный стереотип хозяйки как жены хозяина был значительно поколеблен, однако вполне сохранилось представление о ее статусе как главы дома и семьи, о чем свидетельствует дефиниция из словаря Ожегова.

В тексте Н. К. Доризо нет прямого указания на семейное положение героини, но есть указание на ее «беленький домик» с чистой террасой. Принцип, с помощью которого автор представляет читателям героиню, схож с кинематографическим — это принцип сужающихся кругов — сначала упоминается Донбасс, потом «беленький домик», потом чистая терраса, на которой мы видим героиню деятельной и спокойной хозяйкой своего жизненного пространства. Картина, которая нарисована в стихотворении Доризо, — это картина благополучия, достигнутого женщиной после каких-

то тяжелых событий (о чем свидетельствует седина). А главный признак этого благополучия — свой дом, неотъемлемый локус пребывания и атрибут хозяйки (вспомним слова пословицы «Хозяйка в дому что оладышек в меду…» [Даль 1992: 568]). Если принять точку зрения Сергея Лукьянова относительно того, что именно его воспоминания о встрече с подругой молодости послужили толчком для создания Николаем Доризо текста исследуемой песни, то следует признать, что «седая хозяйка» по всем параметрам может рассматриваться как антоним «плачущей старухи», а не как синоним.

Доризо считает важным указать на чистоту террасы, где мы видим Галину Петровну (чистота дома — отличительный признак рачительной хозяйки, как в традиционных, так и в советских представлениях), а также



Н. Н. Заболоцкий. Опять пятерка! (1954)

на характерную деятельность ее как хозяйки — герой застает ее спокойно стирающей белье. Возникает вопрос: почему среди обширного перечня хозяйственных дел (мытье полов, глажка белья, шитье и т. п.), которыми могла бы заниматься героиня, автором была выбрана именно стирка белья? Согласно контекстам, взятым из НКРЯ, стирка белья в советской картине мира (и в этом она повторяет традиционное сознание) признается наиболее частотным видом домашней работы, характеризующим женщину, у которой есть семья, — ее обслуживание молчаливо признавалось обществом главной жизненной задачей «настоящей» хозяйки: «Она живет общей для всех женщин жизнью — то есть стирает, убирается, готовит, ходит по магазинам, управляется с ребенком…» (Л. Петрушевская. Стена, 1988). Характерно, что в этой цитате из Петрушевской, как и в других подобных текстах, именно стирка как самая трудоемкая домашняя работа (практически всегда ручная, в тазу или в корыте при почти полном отсутствии стиральных машин или доступных прачечных) открывает перечень обыденных дел, характерных для советской (и постсоветской) замужней женщины. Ср.: «Она живет в красивой северной деревне, кормит грудью сначала одного, потом другого, недосыпает, стирает, убирает дом, а еще сажает и копает картошку и лук…» (А. Варламов. Падчевары, 2002). Важно подчеркнуть, что в подобного рода перечнях домашних забот, характерных для женщины, ассоциативные поля глаголов *стирать*, *готовить*, *убирать* и т. п. имплицитно включают семантический элемент «на всю семью», а не лично для себя. На картине Н. Н. Заболоцкого «Опять пятерка!» (1954), представляющей антитезу хрестоматийной картине «Опять двойка», счастливая мать пятерочника изображена на минуту оторвавшейся от стирки белья в корыте, чтобы порадоваться его успехам.

Таким образом, не указывая прямо на семейный статус героини, Н. К. Доризо выстраивает такой ассоциативный ряд (белый дом, чистая терраса, стирка белья), чтобы читатель (или слушатель) мог сам сделать закономерный вывод о том, что Галина Петровна, говоря словами Петрушевской, «живет общей для всех женщин жизнью», т. е. что ее жизнь «сложилась» (с точки зрения стереотипного массового сознания), несмотря на отсутствие в ней пустившегося в бега героя. Дополнительный штрих к создаваемому Доризо образу благополучия — спокойствие героини («спокойно стирает белье»), свидетельствующее о приятии ею своей жизни, — житейские бури и невзгоды, о которых напоминает седина, давно позади, в настоящем же — спокойствие и привычные заботы хозяйки.

Все приведенные выше материалы позволяют сделать некоторые выводы. Несмотря на то что в основе песни на слова Николая Доризо и воспоминаний Сергея Лукьянова лежит общая модель (что вполне убедительно доказал С. Ю. Неклюдов), сами эти тексты по их иллокутивному замыслу и семантике можно назвать скорее антонимами, нежели синонимами. Об этом свидетельствует целый ряд деталей. Начнем с того, что в воспоминаниях Лукьянова встреча с бывшей подругой происходит случайно и совер-

шенно неожиданно для актера — сам он отнюдь не стремился ее повидать. Тогда как герой песни «Давно не бывал я в Донбассе…» целенаправленно приходит к дому героини, чтобы ее увидеть. По этой позиции песня соответствует указанной выше фольклорной модели, а также входит в круг других советских текстов / фильмов с этим сюжетом, тогда как воспоминания Лукьянова с ней расходятся. Также важно, где происходит встреча: Лукьянов встречается с любовью своей молодости у колонки, «на ничейной земле», где они оба чужие, тогда как в песне героиня пребывает в своем доме, к которому приходит герой после скитаний (тот же самый мотив мы видим и в фильме «Пять вечеров», и в песне «Галина» Николая Гнатюка), что полностью соответствует фольклорной модели.

Наконец, наиболее принципиальные расхождения касаются образов обеих женщин, лексические средства для описания которых в обоих случаях обладают устойчивыми коннотациями и ассоциативными полями, характерными как для русской традиционной картины мира, так и для советской, а следовательно, доступными для прочтения адресатом — советской аудиторией.

О том, что за этим внешним благополучием героини песни скрывается трагизм, свидетельствуют лишь седина Галины Петровны и невнятно выраженное чувство вины героя, которое он стремится свести лишь к гендерно-возрастной проблеме (мужчины дольше остаются молодыми, чем их ровесницы). Этим объяснением в песне маскируется реальная, весьма острая социальная проблема послевоенных десятилетий — разрушение традиционного брачного поведения молодых мужчин, которые использовали армию (или участие в самодеятельности, как С. В. Лукьянов) в качестве социального лифта, чтобы мигрировать из сел и провинциальных городков в крупные города или на «стройки социализма», где они вступали в брак с избранницами, более престижными, чем их бывшая провинциальная любовь (брак как способ повысить свое социальное положение). Для их ровесниц, остававшихся «на местах» и имевших гораздо меньшую мобильность по сравнению с мужчинами, это означало резкое уменьшение возможностей для брачного выбора и возрастание шансов на то, чтобы раньше времени превратиться не в «спокойных хозяек», а в старух с нереализованной судьбой, плачущих у колонки. Таким образом, за старой фольклорной моделью, неожиданно оказавшейся востребованной в советских текстах, стояла актуальная проблема, обозначенная в воспоминаниях Лукьянова более откровенно, чем в песне на слова Доризо, который вокруг судьбы героини в качестве маскировки истинного положения дел выстраивает целый ассоциативный ряд, позволяющий адресату интерпретировать его как свидетельство благополучия Галины Петровны. Однако у автора хватило честности оставить для советского слушателя и читателя единичные, но вполне опознаваемые адресатом маркеры трагичности ситуации — седые волосы героини и чувство вины героя, хотя и ложным образом истолкованное. Актер Сергей Лукьянов, вполне благополучно и

престижно женатый на одной из известнейших советских актрис (лауреате Сталинской премии) Кларе Лучко, никакого чувства вины по отношению к оставленной им женщине не ощущал, ссылаясь на превратности судьбы. Очевидно, что иллокутивные задачи советской песни с ее изначальной установкой на оптимистический финал значительно отличаются от интенции, содержащейся в воспоминаниях Сергея Лукьянова о безрадостной судьбе его прежней любви. В заключение можно сказать, что хотя модель мужского поведения в обоих анализируемых текстах одинакова, но реализации женских судеб в них довольно сильно разнятся. Причина этому — стремление Николая Доризо с помощью круга коннотаций показать жизнь героини более благополучной, чем она была на самом деле.

Интернет-источники

Питонов 2013 — *Питонов А.* Сюжет песни о Донбассе Доризо подсказал муж Клары Лучко // Donbass.Ua. 2013. 22 окт. URL: http://donbass.ua/news/articles/gzl/2013/10/22/sjuzhet-pesni-o-donbasse-dorizo-podskazal-muzh-klary-luchko.html.

Популярность имен — Популярность имен в Москве и области в XX веке. URL: names.mercator.ru.

Литература

Апресян 2006 — Языковая картина мира и системная лексикография / Отв. ред. Ю. Д. Апресян. М.: Языки славянских культур, 2006.

Арутюнова 1999 — *Арутюнова Н. Д.* Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999.

Бартминьский 2005 — *Бартминьский Е.* Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. М.: Индрик, 2005.

Вежбицкая 1996 — *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Познание. М.: Рус. словари, 1996.

Даль 1992 — *Даль В. И.* Пословицы русского народа. Т. 2. М.: Рус. книга, 1992.

Даль 1955 — Толковый словарь живого великорусского языка В. И. Даля: В 4 т. М.: ГИС, 1955.

Душечкина 2007 — *Душечкина Е.* Светлана. Культурная история имени. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2007.

Левкиевская 2012 — *Левкиевская Е. Е.* Манипуляции с числом в языке рекламы // Числа в системе культуры / Сост. М. В. Ахметова. М.: РГГУ, 2012. С. 133–156.

Ожегов 1960 — *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. 4-изд., испр. и доп. М.: ГИС, 1960.

Пеньковский 1999 — *Пеньковский А. Б.* Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом оформлении. М.: Индрик, 1999.

Ревзина 2003 — *Ревзина О. Г.* Контекст // Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др. М.: Флинта; Наука, 2003. С. 274–277.

Сокращения

НКРЯ — Национальный корпус русского языка. URL: ruscorpora.ru.

НЧСРЛ — *Ляшевская О. Н., Шаров С. А.* Новый частотный словарь русской лексики: [Электрон. версия изд.: *Ляшевская О. Н., Шаров С. А.* Частотный словарь современного русского языка (на материалах Национального корпуса русского языка). М.: Азбуковник, 2009]. URL: dict.ruslang.ru.

Folklore model and its realizations in a Soviet text (the case of the song "It's been a long time since I've been in Donbass…")

Levkievskaia, Elena E.
Doctor of Philology
Professor, Centre of Typological and Semiotic Folklore Studies, Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaia sq., 6
Tel.: +7 (499) 973-43-54
E-mail: elena_levka@mail.ru

Abstract. The article contains a comparative analysis of the Soviet song "It's been a long time since I've been in Donbass…" and actor S. Lukyanov's memoirs, on which the song is presumably based. A full-scale analysis of the text includes not only uncovering its structure, but also a systemic description of all the important language stereotypes it contains. The texts, which derive from common structural folkloric model, differ to a considerable extent in their semantics and are interpreted be an addressee in different ways, depending on the context. Semantic analysis of the description of the heroine reveals different language stereotypes in Lukyanov's memoirs and in the song. In the first case, she is presented as an old woman with an unhappy fate, in the second case she is a dignified aged woman who found her own place in life independently of the one who had abandoned her.

Keywords: folklore model, semantic analysis, language stereotype, context, connotation, Soviet song

References

Apresian, Iu. D. (Ed.) (2006). *Iazykovaia kartina mira i sistemnaia leksikografiia* [The linguistic picture of the world and systemic lexicography]. Moscow: Iazyki slavianskikh kul'tur. (In Russian).

Arutiunova, N. D. (1999). *Iazyk i mir cheloveka* [Language and the world of the human being]. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury. (In Russian).

Bartmin'skii, E. (2005). *Iazykovoi obraz mira: ocherki po etnolingvistike* [The linguistic picture of the world: essays in ethnolinguistics. (Transl. from selected articles by J. Bartmiński)]. Moscow: Indrik. (In Russian).

Dal', V. I. (1992). *Poslovitsy russkogo naroda* [Proverbs of the Russian people] (Vol. 2). Moscow: Russkaia kniga. (In Russian).

[Dal', V. I.] (1955). *Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo iazyka V. I. Dalia* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language] (4 vols.). Moscow: GIS. (In Russian).

Dushechkina, E. (2005). *Svetlana. Kul'turnaia istoriia imeni* [Svetlana. The cultural history of the name]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge. (In Russian).

Levkievskaia, E. E. (2012). Manipuliatsii s chislom v iazyke reklamy [Manipulations with the numbers in the language of advertisements]. In M. V. Akhmetova (Ed.). *Chisla v sisteme kul'tury* [Numbers in the system of culture], 133–156. (In Russian).

Ozhegov, S. I. (1960). *Slovar' russkogo iazyka* [Russian language dictionary] (4th ed., rev. and enl.). Moscow: GIS. (In Russian).

Pen'kovskii, A. B. (1999). *Nina: Kul'turnyi mif zolotogo veka russkoi literatury v lingvisticheskom oformlenii* [Nina. Cultural myth of the Golden Age of Russian literature and its in linguistic form]. Moscow: Indrik. (In Russian).

Revzina, O. G. (2000). Kontekst [Context]. In L. Iu. Ivanov et al. (Eds.). *Kul'tura russkoi rechi: Entsiklopedicheskii slovar'-spravochnik* [Russian speech culture. An encyclopedic reference dictionary], 274–277. Moscow: Flinta; Nauka. (In Russian).

Vezhbitskaia, A. (1996). *Iazyk. Kul'tura. Poznanie* [Language. Culture. Cognition (Transl. from selected articles by A. Wierzbicka)]. Moscow: Russkie slovari. (In Russian).

Levkievskaia, E. E. (2016). Folklore model and its realizations in a Soviet text (the case of the song "It's been a long time since I've been in Donbass…"). *Shagi / Steps, 2*(4), 221–239