



DOI: 10.22363/2313-2299-2022-13-2-262-279

УДК 811.161.1'42:003:821.161.1-14:128

Научная статья / Research article

## Лингвосенсорика символов смерти в «Поэме воздуха» М.И. Цветаевой: к 130-летию со дня рождения поэтессы

И.В. Якушевич  

Московский городской педагогический университет (МГПУ),  
129226, Российская Федерация, Москва, 2-ой Сельскохозяйственный проезд, д.4

 sa1107@yandex.ru

**Аннотация.** В статье анализируется языковая организация двух главных символических ситуаций поэмы — «переход через небесное море», «преодоление остальных двух небесных сфер и достижение тверди». Исследование проведено в русле одной из новейших отраслей лингвистики — лингвосенсорики, изучающей вербализацию интероцептивных (внутренних) и проприоцептивных (координация и положение в пространстве) ощущений. Главный метод исследования заключается в рассмотрении означаемого символа, его образного компонента, как результата не только внешней, но и внутренней перцепции, рассмотренной в динамике последовательного (сюжетного) развития. Импульсом стала черновая запись поэтессы о «развеществлении» лирической героини. Цель исследования — определить, как языковые средства поэмы через образы экстроперцепции передают внутренние физиологические ощущения смерти. В результате было установлено, что означаемое символической ситуации «переход через небесное море» визуализирует такие внутренние чувства, как преодоление силы тяжести, координация вертикального полета, плотность среды. Означаемое анализируется в составе лексической парадигмы как отдельных лексем и словосочетаний, так и предложений, объединенных общей семой 'вода'. Среди языковых средств, оформляющих образ вертикального моря, есть метафоры, сравнения, мифологемы, семантизированные корни *-лив-* и *-лей-*, *-плов-* и *-плещ-*. Означаемое символической ситуации «преодоление 3, 5 воздуха и тверди» называет только нечетные «небеса». Они символизируют три последних вдоха умирающей героини. Архисемы — 'резать' («третий воздух»), 'звук' («пятый воздух») и 'притяжение вверх' («твердь»). Все внутренние ощущения соотносены с пятью стадиями асфиксии. Особое значения для объективации выводов имеют биографические сведения о времени написания поэмы.

**Ключевые слова:** смерть, символ, означаемое, мифологическое мышление, тематическая группа, интероцептивные ощущения, проприоцептивные ощущения

### Благодарность:

автор выражает благодарность В.Д. Якушевичу.

---

© Якушевич И.В., 2022



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

**История статьи:**

Дата поступления: 01.02.2022

Дата приема в печать: 15.04.2022

**Для цитирования:**

Якушевич И.В. Лингвосенсорика символов смерти в «Поэме воздуха» М.И. Цветаевой: к 130-летию со дня рождения поэтессы) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2022. Т. 13. № 2. С. 262—279. <https://doi.org/10.22363/2313-2299-2022-13-2-262-279>

## Linguosensorics of Death Symbols in Marina Tsvetaeva’s “Poem of Air”: to the 130-th Poetess’s Anniversary

Irina V. Yakushevich  

Moscow City University (MGU),

4, 2-nd Selskhozoyastvenny str., Moscow, Russian Federation, 129226

 sa1107@yandex.ru

**Abstract.** The article analyzes the linguistic organization of the two main symbolic situations of the poem — “crossing the celestial sea”, “overcoming the other three celestial spheres and reaching the firmament”. The study was conducted in line with one of the newest branches of linguistics — livosensory, which studies the verbalization of interoceptive (internal) and proprioceptive (coordination and position in space) sensations. The main method of research is to consider the signifying symbol, its figurative component, as the result of not only external, but also internal perception, considered in the dynamics of sequential (plot) development. The impulse was a draft writing of the poetess about the “disembodication” of the lyrical heroine. The aim of the study is to determine how the linguistic means of the poem convey the internal physiological sensations of death through the images of extraperception. As a result, it was found that the signifier of the symbolic situation “crossing the celestial sea” visualizes such inner feelings as overcoming gravity, coordination of vertical flight, the density of the environment. The signifier is analyzed as part of the lexical paradigm of both individual lexemes and phrases, and sentences united by a common seme ‘water’. Among the linguistic means that formalize the image of the vertical sea, there are metaphors, comparisons, mythologems, semanticized roots -liv-i-lei-, -swim-and-splash-. The signifier of the symbolic situation “overcoming 3, 5 air and firmament” calls only the odd “heaven”. They symbolize the last three breaths of the dying heroine. Archisemes are ‘cut’ (“third air”), ‘sound’ (“fifth air”) and ‘attraction upward’ (“firmament”). All internal sensations are correlated with the five stages of asphyxia. Of particular importance for the objectification of conclusions are biographical information about the time of writing the poem.

**Key words:** death, symbol, signifying, mythological thinking, text thematic group, interoceptive sensations, proprioceptive sensations

**Acknowledgments:**

the author expresses gratitude to V.D. Yakushevich.

**Article history:**

Received: 01.02.2022

Accepted: 15.04.2022

**For citation:**

Yakushevich, I.V. (2022). Linguosensorics of Death Symbols in Marina Tsvetaeva's "Poem of Air": to the 130-th Poetess's Anniversary. *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*, 13(2), 262—279. <https://doi.org/10.22363/2313-2299-2022-13-2-262-279>

## **Введение: биографический контекст поэмы**

Несмотря на неисчерпаемый интерес исследователей к «Поэме воздуха» М.И. Цветаевой (М.Л. Гаспаров, О.Г. Ревзина, О.А. Клинг, Е. Айзенштейн [1–5]), некоторые тайны этого произведения все же остаются неразгаданными. В поэме закодировано глубоко духовное, поэтическое и, главное, остро чувствуемое и предвосхищаемое, мистическое («я слишком суверенна, боюсь вслух, боюсь сглазить» [5. С. 202]) самоощущение поэтессой смерти. Достаточно вспомнить тот факт, что поэма связана с двумя смертями в жизни М.И. Цветаевой. Первая — смерть Р.М. Рильке, с которым поэтесса поддерживала эпистолярный роман, ставший для Э.М. Рильке «последней русской радостью» [цит. по 5. С. 8]. («...люблю Вас — больше всего на свете. Совсем просто» [7]). Он умер 29 декабря 1926 года в швейцарской клинике Валь-Мон. Эта смерть так глубоко потрясла М.И. Цветаеву, что она переосмыслила сюжет написанной в этом же году «Попытки комнаты», задумала «Новогоднее» (7 февраля 1927 г.) и вслед за этим «Поэму воздуха» (февраль, май-июнь 1927 г.). Вторая — ее собственная гибель, точнее знание о ней: 7 и 8 июня 1941 г., за два месяца до своей смерти в Елабуге, в период отсутствия стихов, во время единственной за всю жизнь встречи с А.А. Ахматовой на Ордынке, М.И. Цветаева читала (по другой версии, подарила) ей «Поэму воздуха», предвосхитив собственную кончину [5. С. 33].

В представлении М.И. Цветаевой тот свет — территория духа поэта. Это некое альтернативное измерение, пространство, свободное от материи и жизненных преград. С одной стороны, есть жизнь с ее тяжелым бытом, заботах о детях и невозможностью встретиться с любимым человеком: «Я ненавижу предметы, я загромождена ими», «живу в страшной тесноте, две семьи в одной квартире, общая кухня, втроем в комнате, никогда не бываю одна, страдаю» [6. С. 202, 292]. С другой — поэзия, письма и сны, где все возможно, в том числе и встреча.

Через два дня после смерти Рильке, под Новый год, Цветаева адресовала ему письмо, которое послала Б.Л. Пастернаку. По сути, это прототип поэмы «Новогоднее», где возникает образ того света как «небесного новогоднего пейзажа»: Цветаева верила, что в ответ на свидание с ней в виртуальной комнате, Рильке приготовил ей другое пространство: «В здеишнюю встречу мы с тобой никогда не верили, как и в здеишнюю жизнь, да? Ты меня опередил и заказал — не комнату, не дом — пейзаж, чтобы меня хорошо принять»

[6. С. 275]. Идея посмертной встречи возникла уже в «Новогоднем»: *До свиданья! До знакомства!*

М.Л. Гаспаров считал, что роль *гостя*, который стоит за дверью, — быть посланником смерти, проводником на тот свет. Эту миссию часто выполняли умершие родственники или очень близкие люди, каким был Р.М. Рильке [1. С. 175]. В начале поэмы есть намек на Рильке: лирическая героиня угадывает гостя за дверью, *хотя и стука не следовало*. Согласно народным верованиям, должен быть именно стук в дверь как зов смерти. В поэме иначе: героиня сама (!) открыла дверь и умерла. Отголосок этого мотива есть в ее письме 10 мая 1926 г.: Цветаева пишет, что чудесным образом почувствовала за дверью почтальона, принесшего книги Рильке: *«Я внезапно вскочила и побежала к двери. И в тот же миг — рука моя уже была на дверной ручке — постучал почтальон — прямо мне в руку»* [7]. *Дверь кинулась в руку*, — напишет она в «Поэме воздуха», называя узнавание гостя присутствием заспанным.

Итак, в «Поэме воздуха» сюжет связан с письмами М.И. Цветаевой к Рильке и Пастернаку, а также с поэмой «Попытка комнаты». М.И. Цветаева мучительно ожидала свидания с Рильке, но оно не состоялось: *«Райнер, этой зимой мы должны встретиться. Где-нибудь во французской Савойе... Или осенью, Райнер. Или весной. Скажи: да, чтоб и у меня была радость...»* (письмо от 14 августа 1926). В «Поэме воздуха» они встретились: лирическая героиня умирает и, преодолевая земное притяжение, возносится, сопровождаемая духом Рильке.

### **Теоретическая база и методы исследования**

Раскрытие механизмов внешней (работа 5 органов чувств) и внутренней (боль, голод, озноб или жар и др.) перцепции, репрезентируемых в языке разных народов, социумов, гендерных групп, творческих индивидуальностей, — главная задача лингвосенсорики. В фокусе этого новейшего направления, зафиксированного В.К. Харченко в 2012 г. [8], — изучение кодов непосредственно переживаемых как процесс (а не наблюдаемых) ощущений живого тела. К особым ветвям лингвосенсорики относится лингвистика интероцептивных (внутренних) и проприоцептивных (координация и положение в пространстве) ощущений. Наша гипотеза заключается в том, что в «Поэме воздуха» закодирован процесс умирания: внутреннее тело начинает восприниматься как «самостоятельная реальность, наделенная собственной активностью, что способствует его восприятию в мифологических модусах» [9. С. 58]. Переживаемая смерть внутреннего тела неотделима от угасающего сознания, и оно функционирует в режиме мифологического мышления.

Тему смерти в письмах и поэмах М.И. Цветаевой следует анализировать, выбирая лишь ту форму кодирования информации, которая способна «вмещать» мистическое содержание, — миф, компонентом которого является символ. В широком понимании миф — это особого рода перцептивное мышление, которое «опредмечивает коллективные фобии, оформляет их в яркие и доступные образы массового ожидания, страхов и надежд. Миф возникает в любую эпоху в тех областях человеческого существования, где рациональная логика неуместна» [10]. Лирика, материализующая переживание лирического героя (или героини), также является территорией мифа, выраженного в слове.

Мифологическое мышление структурируется символом [12. С. 114; 13. С. 53; 14. С. 171] и представляет собой древнейший способ концептуализации действительности. Он заключается в том, что подчеркнута перцептивный образ, наделенный «вещными» признаками, моделирует некую непознанную человеком реальность, в поэме М.И. Цветаевой — смерть [15. С. 85]. А.Ф. Лосев подробнее раскрыл природу символического абстрагирования: перцептивное означающее является орудием познания, тем, что не только обозначает нечто отличное от себя, но является «методом ориентации в ней, методом ее распознавания, принципом превращения ее для человека из плохо сознаваемого или даже совсем не тронутого никаким познанием хаоса в расчлененный и познаваемый космос» [16. С. 201–202].

Символизация смерти через прямое ее означивание чувственными образами возможна, если речь идет о внешней перцепции — зрительных, слуховых, осязательных и пр. ощущениях. Сложнее, если перцепция внутренняя и не воспринимается с помощью пяти органов чувств. Происходящие во внутреннем теле процессы практически неуправляемы и плохо регистрируются сознанием. Для их художественного изображения ведется поиск аналогов «интероцептивного ощущения, имеющий более привычный ему сенсорный формат» [17. С. 57–56]. Впервые об этом когнитивном механизме писала А.В. Нагорная [10. С. 101]. В структуру означающего символа выражение внутренней перцепции через внешнюю вносит дополнительный компонент. Такой символ имеет четырехкомпонентную структуру: 1) языковая единица, 2) образ внешней (5 органов чувств) перцепции, 3) внутренняя перцепция, 4) означаемое ('смерть').

Идея обратиться к лингвосенсорике символа продиктована записью в черновиках М. Цветаевой, в которых фабула поэмы определена так: «его овеществление и мое развеществление» [цит. по 5. С. 8]. Таким образом, цель данного исследования — проанализировать две символические ситуации — «переход через небесное море» и «преодоление 3, 5 воздуха и тверди», рассмотреть, каким образом перцептивные образы поэмы реализуют главный замысел поэтессы — «развеществление» лирической героини.

## Океан-море в переписке с Рильке и поэмах 1926–1927 гг.

В тот год М.И. Цветаева отдыхала с детьми в курортном городке Сен-Жиль на берегу Бискайского залива Атлантического океана. В письмах к Р.М. Рильке океан (иногда Цветаева называет его морем), как и сон, — стихия связи между влюбленными, единственный свидетель их странной эпистолярной любви. М.И. Цветаева: *«Я читала твое письмо на берегу океана, океан читал со мною, мы оба читали. Тебя не смущает, что он читал его тоже? Других не будет, я слишком ревнива»* (10 мая 1926). Рильке: *«Я принял тебя, Марина, всей душой, всем моим сознанием, потрясенным тобою, твоим появлением, словно сам океан, читавший с тобою вместе, обрушился на меня потоком твоего сердца... Чувствуешь ли ты, поэтесса, как сильно завладела мной, ты и твой океан, так прекрасно читавший с тобою вместе»* (10 мая 1926) [7]. Был момент обиды на Рильке за его сдержанность и деликатную просьбу о покое (поэт скрывал свою лейкемию). И тогда Цветаева 23 мая 1926 г. напишет, что не любит моря, оно *«холодное, шарахающееся, невидимое, нелюбящее, исполненное себя — как Рильке!»*.

Поэма «С моря» была задумана как трехминутный сон и как письмо одновременно. В этой поэме море (также, как и комната в «Попытке комнаты») — альтернативное ментальное пространство для свидания, изначально с Пастернаком (в письме Б.Л. Пастернаку: *«Ту вещь о тебе и мне почти кончила»* [7]), потом, возможно, и с Рильке: «С моря» поэтесса правила уже после «Поэмы воздуха».: *Всех объегоря, Скоропись сна! Вот тебе с моря — Вместо письма! Уже там появляется упоминание веса души: Столько не вешу/ Сон, это меньше Десяти грамм.* В «Поэме воздуха» — *Больше не вешу.* Уже в поэме «С моря» возникает образ моря-вечности (*Вечность, махни веслом!*), как и в письме к Рильке от 12 мая: *«Завтра Вознесение Христово. Вознесение. Как хорошо! Небо при этом выглядит совсем как мой океан — с волнами»* [7]. В «Попытке комнаты» возникает образ каналов-коридоров, тянущихся к другим домам-людям и омывающих остров-сердце. Есть море и в «Новогоднем»:

*Свидимся — не знаю, но — споемся.  
С мне-самой неведомой землею —  
С целым морем, Райнер, с целой мною!*

Итак, в «Поэме воздуха» символическая семантика моря «стекается» как из писем к Р.М. Рильке, так и из поэм, посвященных ему: вода (море, океан) — это и небо, и любовь к Рильке, и пространство для свидания с ним — сон или тот свет.

## **Знаково-семантическая структура символической ситуации «переход через небесное море как смерть»**

Небесное море — древнейший архетип, лежащий у истоков языческого и христианского мировоззрения. У древних славян небо — это граница между этим светом и тем. На горизонте, там, где кончается земля, через море идет прямой путь на небо [18. С. 295]. Тот свет, где есть солнце, звезды и луна, находился за водами небесного океана, который омывал «твердь» потустороннего мира со всех сторон, как остров (в сказках — Буян). Чтобы достигнуть его, надо было переплыть воздушные воды. Именно этот путь в верованиях древних славян совершают души усопших: в ладьях, вплавь, по радуге, мосту, при помощи лестниц, веревок, по дереву или вслед за проводником [19. С. 170–182].

В Библии вода — первоматерия мира. В словах апостола Петра: «Вначале Словом Божиим небеса и земля составлены из воды и (2 Пет. 3:5). Далее был создан свод, который отделил некоторое пространство от вселенской воды. Этот свод был назван небесами: «Сказал Бог: Пусть посреди воды будут свод, и пусть отделяет воды от вод. Бог создал свод и отделил воды, которые под сводом, от вод, которые над сводом, — и стало так. Бог назвал этот свод небесами» (Книга Бытия. 1: 6–7). Космический океан воды над сводом был отделен от воды под сводом. Светила были созданы на небесном куполе на четвертый день и стали двигаться именно по этому сотворенному своду, отделяя день от ночи.

В «Поэме воздуха» переправой через небесное море начинается вознесение лирической героини. Означающее такого символа — фрагмент действительности, в центре которого стоит действие (процесс) и его актанта — субъект, объект, а также ряд признаков и обстоятельственных факторов [20. С. 7]. Если в логическую структуру ситуации входит символ (в нашем случае «небесное море»), то и все компоненты ситуации становятся «участниками» некоего мифа и приобретают символическое значение смерти. Обозначим логическую структуру символа-ситуации: действие — переход через небесное море; субъект действия — лирическая героиня и ее провожатый (Р.М. Рильке); время действия — ночь (*час, как час (ночной)*); место действия — Беллею. В черновиках М.И. Цветаевой: «*Можно: Беллеюский парк ночью: аллея: обсерватория: спуск — то, где я никогда не бывала ночью*» [цит. по 5. С. 11]. Другие обстоятельства перехода через море обозначим после анализа маркирующих это означающее языковых единиц.

Носителями означающего в «Поэме воздуха» стали как отдельные слова с семами 'небо' и 'вода', так и целые предложения, рассосредоточенные по всему тексту. Сема 'небо' реализуется в словах: *небо, небосвод, ночь, аэро*, и, конечно же, в слове *воздух* — главном лексическом лейтмотиве поэмы, упоминаемом в тексте 22 раза, включая название. Интересно слово *аэро*: вне поэтического текста это радикал (корневая морфема в роли приставки). В по-

эме же М.И. Цветаевой *аэро* — грамматический окказионализм, полноценное слово среднего рода (*сплошное аэро*), называющее осваиваемое пилотом-душой воздушное пространство.

Рассмотрим фразы, содержащие сему ‘вода’. Многие из них являются художественными приемами — метафорой, сравнением, аллюзией. Это уже больше, чем просто текстовая тематическая группа — парадигма слов разных частей речи, имеющих в данном тексте минимум одну общую сему [21. С. 8–9]. Это парадигма как отдельных слов, так и синтаксических конструкций, цементируемых общей семой ‘вода’. Выпишем такую парадигму и укажем, какая именно внешняя и внутренняя перцепция закодирована в каждом фрагменте текста. Схематически обозначим цепочку символического развертывания образа: 1) языковое средство, 2) внешнеперцептивный образ, 3) внутреннеперцептивный образ.

1) *Пол — плыл/ Точно лиственниц Шум, пены о мост* → 2) слуховая перцепция → 3) потеря равновесия и веса, левитация. Слуховая перцепция — шум лиственниц — трансформируется в шум пены о мост и вводит символ «небесное море». Вознесение лирической героини начинается уже когда *дверь кинулась в руку. Плыл* можно рассматривать и как метафору, обозначающую потерю равновесия, и как подъем над полом в момент смерти — интероцептивное ощущение. Именно об этом и написала поэтесса в черновиках: «*чуть отделиюсь от пола (вершок от полу) из <почти> <овеществления>, я почти развоплощаюсь*» [цит. по 5. С. 11]. Включена мифологема *мост* — один из древнейших славянских символов перехода умершего на тот свет [22. С. 303].

1) *Как Колумб здороваюсь С новой землей — Воздухом* → 2) зрительная перцепция. На водное пространство указывает аллюзия *Колумб*. Имеется в виду, что всякий умерший является первооткрывателем того света, как Колумб был первооткрывателем Нового Света.

1) *Словно моря противу (Противу: читай — По сердцу!)* → 2) зрительная и тактильная перцепция → 3) труд преодоления силы тяжести, движение вверх. Слово *море* маркирует означающее символа. Вся фраза описывает то, как тяжело героиня преодолевает (*противу*) силу тяжести. Это усилие передается через ряд зрительных эквивалентов — движения сквозь рожь (*как сквозь рожь Русскую*) или сквозь толпу (*сплечением Толп*). Труд преодоления силы тяжести сходен с усилиями Геракла (*Гераклом бьюсь!*). Небесное море «устроено» как вертикальное водное пространство. Образ сопровождается чувством упругости земли, от которой лирическая героиня отталкивается: *С сильною отдачею Грунт, как будто грудь Женщины под стоптанным Вое-сапогом*.

1) *Вздых: еще не взбух Днепр?* Аллюзия воды — *Днепр*. → 2) зрительная перцепция → 3) начало удушья. Героиня еще дышит, но задыхается, когда легкие могут разорваться. Возникает зрительный эквивалент: когда Днепр взбухнет, то от напора воды лопаются лед (легкие). Далее в поэме этот мотив повторяется в ряде метафор: *каменный мешок легкого, дыра бездонная и т.д.*

1) *Твердь, стелись под лодкою Леткою — утла! / Легче, легче лодок На слюде прибрежий* → 2) зрительная перцепция в образе радуги → 3) легкость тела, невесомость. Как и мост, *лодка* — мифологема, обозначающая в культуре разных народов, в том числе и славянской, способ переправы через небесное море [23]. Форма сравнительной степени наречия, усиленная повтором, вводит интероцепцию потери веса, легкости, сравнимой с невесомостью.

1) *Сам — зачем петля Мертвая? Полощется...Плещется...* → 2) зрительная, тактильная и звуковая перцепция движения в воде → 3) координация во время полета. Фраза маркирует семантику воды небесного моря, пересекающейся с семантикой неба. Передается переживание самостоятельного (не в летательном аппарате) полета и в то же время — движения в воде, на которое указывают слова с корнями *-плещ* *-/полощ-* с семантикой одновременно и тактильности, и зрительности, и звука. Последнее обусловлено звукоподражательным этимоном этих корней.

1) *Курс воздухоплавания Смерть* → 2) внешняя перцепция имплицитна → 3) полет и плавание одновременно. Само слово *воздухоплавание*, соединяющее семантику воздуха и воды, можно назвать самой точной реализацией означаемого символа «небесное море».

1) *Баловливых рыбок Скользь — форель за кончик... О, как воздух ливок, Ливок! Ливче гончей /Тех, что только ползать Стали — ливче леек! / Пагодо-завесой...Плещь! Все шли б и шли бы...Для чего Гермесу — Крыльца? Плавнички бы — Пловче! Да ведь ливмя Льет!* → 2) зрительная (рыбки), тактильная (*-лив-/ -плещ-*), звуковая перцепция → 3) скольжение. Это наиболее насыщенная семантикой воды часть поэмы. О.Г. Ревзина отмечает, что Цветаева писала о морской природе своей души в статье «Душа и имя» (*Морская она, морская!*). Особая любовь была у поэтессы к водной вертикали — дождю или ливню [25. С. 301]. В поэме создается сложный перцептивный образ вертикально-фантастической стихии воды. Зрительная перцепция кодируется словами с семой 'рыба': *рыбки, форель, плавнички*. Это еще одна мифологема того света, символизирующая души усопших или нерожденных [25. С. 505]. Звукоподражательный эффект создается за счет нанизывания слов с семой воды в корнях *-лив-/ -лей-* и *-плов-/ -плещ-*: *ливок, ливче, леек, плавнички, ливмя, ливнем, плещь, пловче* (некоторые из них — лексические окказионализмы: *ливче, ливмя, ливок, плещь*). Эти же корни передают тактильность вертикального движения в воде — скольжение и легкость как результат потери силы тяжести. Ниспадающий шелк, который М.И. Цветаева особенно любила, является метафорой вертикального потока воды: *Не твоим ли ливнем Шемахинским или ж Кашемирским...*: [о шелке см. 4. С. 22]. В статье 1922 «Световой ливень», посвященной Б. Пастернаку, встречается тот же образ вертикального потока: *Ливень: все небо на голову, отвесом — ливень впрямь, ливень вкось, — сквозь, сквозняк, спор световых лучей и дождевых, — ты ни при чем: раз уж попал — расти!*

1) *Ирида! Ирис! / Наяда? Пэри?* → 2) зрительная перцепция. Это ряд зрительных аллюзий, ассоциирующих героиню с богинями и духами воды. Ирида, или Ирис, — античная богиня радуги, являющаяся после дождя в туче или в брызгах воды, относимая к морским божествам. Наяда — нимфа пресного водоема. Пэри — персидский дух воды.

1) *Старая потеря Тела через воду (Водо-сомущения Плеск. Песчаный спуск...)* → 2) перцепция → 3) падение в воду, тактильность (*густ*). Поэтесса передает чувство легкости человека, прыгнувшего в воду. Отсюда и *песчаный спуск*, каких много было в ее детстве на Оке, в Тарусе [5. С. 21] и *плеск*. Эта фраза заканчивает описание небесного моря — *первого воздуха* Цветаевой, который *густ*.

1) *Седью, как сквозь невод Дедов / влажен Ил, бессмертье — сухо / Ох!* — *полуостановками Вздоха — мытарства рыбного Паузами, перерывами Тока, паров на убыли* → 2) зрительная перцепция (монохромный мир), тактильность (*сух* и *влажен*) → 3) удушье как резь, укус. Следующий — *третий воздух* — пуст. В него героиня попадает, выходя из воды, и это чувство похоже на боль, резь, укусы (*Как жальцем в боль*). Интероцепция — боль в легких, удушье — передается через зрительный образ пойманной неводом рыбы (*невод дедов*) и ее *мытарства* на суше с открытым ртом (*паузами, перерывами*): *на Credo Уст полураскрытых*. Начиная с этого момента лирическая героиня теряет цветовосприятие. Слово, называющее монохромный мир — *седью*. Далее в тексте нет ни одного слова с семантикой цвета, кроме металлического серого: *сито, ножницы*.

Итак, наблюдая за последовательностью вводимых Цветаевой языковых воплощений означаящего символа МОРЕ, можно реконструировать экстроперцептивный образ небесного океана и то, как лирическая героиня переправляется через него. Оно начинается еще у двери и потом в ночи плещется сразу за порогом. Есть мост и, вероятно, не один (упоминание Ириды-радуги). Это море вертикально: вода красочна и льется ливнем, подобно восточным шелкам. Море заканчивается, и героиня переходит в следующее небо, чувствуя себя рыбой в неводе, раскрывающей на суше рот.

Реконструируем последовательность интероцептивных ощущений: потеря равновесия и левитация → упругое отталкивание от земли → труд преодоления силы тяжести → движение вверх → начало удушья → легкость тела, невесомость → координация в воздухе → полет и плавание одновременно → скольжение → падение в воду → удушье как резь, укус → потеря цветовосприятия, монохромный мир. По сути, поэт разворачивает историю «развешествления» лирической героини, и оно уже происходит в пределах 1 воздуха — перехода через небесное море: сначала потеря веса, через отталкивание от земли, потом потеря звуко- и световосприятия: *Больше не вешу/ Больше не слышу/ Больше не шурюсь*. В момент выхода из моря — потеря цветоразличения.

### Символ-ситуация «преодоление 3, 5 воздуха и тверди как смерть»

Потусторонний мир М. Цветаевой предстает в виде семиструнной лиры, которую, будучи младенцем, изготовил Гермес из панциря черепахи (*Семь в основе лиры, Семь в основе мира*) и которая в античности упоминалась как созвездие Черепахи, расположенное в так называемой «морской» части небосвода между Рыбами и Китом. В современной астрономии этот астеризм официально не числится, но именно его, а не известное всем созвездие Лир (которую Аполлон подарил Орфею) делает образом потустороннего мира Цветаева: *Небом или лоном Лиро-черепахи?* Поэтесса упоминает 1, 3, 5 сферы и последнюю — *твердь*. Переход через небесное море — это 1 сфера: *первый воздух густ*, ведь именно здесь больше всего отмечено тактильных перцепций, в основном — воды. Рассмотрим остальные сферы с точки зрения передачи внешних и внутренних ощущений.

**Третий воздух — пуст.** Эту парадигму объединяют семы ‘редкий’ и ‘резать’. М.И. Цветаева воспринимает их как единое целое причины и следствия. Семантизируется созвучие этих корней, которые наделяются семантической диффузностью: редкий — значит ‘режет’, ‘ранит’: *резок, реже / резок, резче / цедок, цедче*.

1) *Как сквозь невод / как скводь косу Бабкину / реже проса в засуху / реже гребня песьего / сквозь пальцы / сквозь зубы / цедче сита* → 2) зрительные образы разреживающих предметов → 3) недостаток кислорода. Основные языковые маркеры семы ‘редкий’ — предлог *сквозь*, формы сравнительной степени прилагательного — *реже, резче, цедче*. Передаваемая interoцепция — это затруднение дыхания на вдохе с ощущением недостаточного поступления кислорода.

1) *Резок, резче проса в засуху / резче ножниц / нет, рецца / жальцем* → 2) зрительная перцепция, тактильная перцепция (трение как царапание, разрезание тканей) → 3) боль в легких, сродни рези, укусу. Парадигма организована семой ‘резать’, поэтому среди зрительных образов — названия режущих и ранящих предметов, как правило, монохромных по цвету (ножницы, резак). Высохшие листья проса при движении тоже царапают и режут, подобно лезвиям. Образ противопоставлен аналогичному в начале поэмы — переходу через ржаное или влажное рисовое поле, когда хватало кислорода.

**Пятый воздух — звук.** Организующие парадигму семы — ‘звук’ и ‘пауза’.

1) Голубиных грудок **гром**/ порубок **гуд**, дубов под корень/ соловьиных плоток **гром**/ **рыдью**, медью, **гудью**/ точно грудью **певчей** небосвода/ **гудче** Дона/ как по глыбам Фив/ основа **лиры**/ **гудче** грота в бури → 2) зрительная перцепция источников звука; переход от резонансного природного звука к резонансной музыке → 3) самозвучание, сонливость (*преднота сна*), потеря сознания. В этой парадигме отражен образ гром-

кого, усиленного многократным резонансом, звука. Резонанс — явление усиления звуковых колебаний, происходящих в какой-л. колебательной системе под влиянием внешнего воздействия (при условии совпадения частоты колебаний внешней силы с частотой собственных колебаний системы. Резонатор — система или предмет, в которых может происходить явление резонанса [26]. Перечисляется ряд резонаторов: резонатором грома, грота и порубки дубов является воздушное пространство неба и леса (если считать, что в колебание приходит упругая древесина дуба), полость грота. Резонатор голубинового воркования — раздутый и заполненный воздухом пищевод птицы, пения соловья и человека — гортань с голосовыми связками. Только у птиц их две: вторая нижняя, «певческая» [27. С. 40–41]).

Важны для передачи мощного резонансного звука окказионализмы *рыдью, медью, гудью* — отыменные наречия, произошедшие от гипотетических существительных *гудь, рыдь и медь*, а те в свою очередь — от прилагательных *медный, гудкий и рыдкий* (два последних — гипотетические), безаффиксным способом словообразования со значением «место, пространство, местность...имеющее признак, названный мотивирующим прилагательным» [27. С. 80]. Это значение нулевой морфемы важно для понимания звуковой перцепции образа: гудом заполняется не только все окружающее пространство, но и героиня поэмы: она вся становится резонатором звука (*Или чистым звуком движемся?*). Возникает гиперрезонанс космоса в виде лирочерепахи и духа умирающего человека. Природные и человеческие резонаторы переплетены в сравнениях: *Гудью — точно грудью Певчей — небосвод Небом или лоном лиро-черепахи*.

От природных резонаторов в конце 5 воздуха поэт переходит к музыкальным. По сути, гигантская космическая черепаха является камертоном, и дух умирающей героини настраивается на этот контрапункт. Зрительный эквивалент этого процесса образ Фив, которые, согласно мифу, строились под музыку: Зет носил и складывал камни, а Амфион строил из них город игрой на лирочерепахе, подаренной ему Гермесом [5. С. 25]. Фивы — нерукотворный город-музыка, как и тот свет. В понимании М.И. Цветаевой космическая музыка — это настрой духа поэта на космос: *Раз в основе лиры — Семь, основа мира — Лирика*. Слова *лира* и *лирика* этимологически однокоренные и связаны общей семантикой. Настрой на космическую музыку и есть достижение *тверди*. Это обретение гармонии (прежде всего музыкальной), дарящее героине блаженство: *Преднота Сна. Предзноб блаженства*.

1) *паузами, передышками паровика/ пересадками/ паузами, перерывами тока/* → 2) зрительные образы, передающие паузы (паровоз, ток) → 3) перебои пульса, апноэ. Зрительные образы остановки движения поезда перемешаны с лексикой, описывающей перебои пульса и остановку сердца: *полуостановки Сердца / Паузами, перерубами пульса/ спазмами Вздоха*.

**Твердь.** Организующие парадигму семы — ‘притяжение вверх’.

1) *без компаса ввысь/ шпиль роняет храм/ из лука — выстрелом ввысь/ Гермес — свои* → 2) зрительная перцепция → 3) тяга, притяжение вверх.

1) *полная оторванность темени от плеч/ чувство головы с крыльями/ владычество лба!* → 2) зрительная перцепция → 3) нет никаких больше ощущений, кроме мысли.

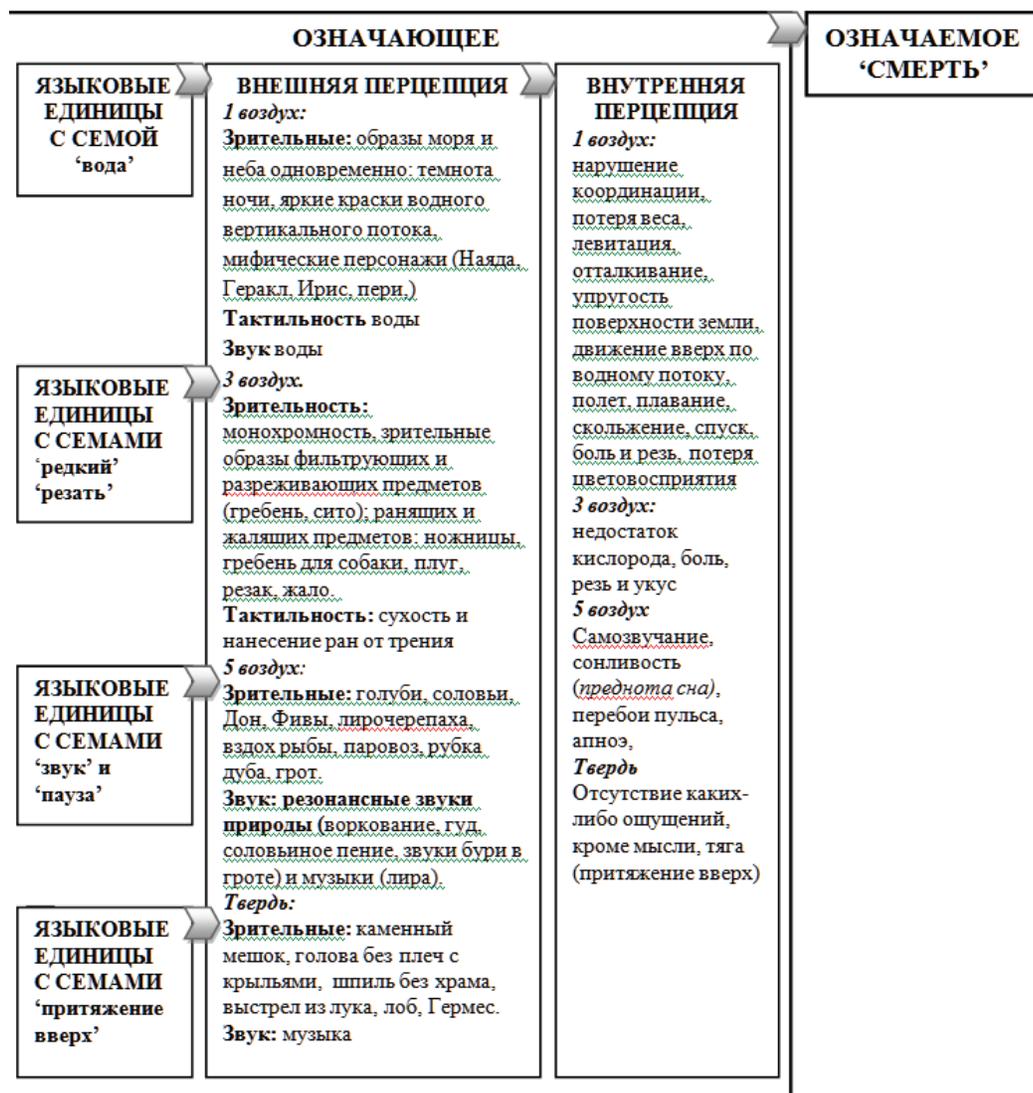
Притяжение вверх — завершающая стадия вознесения: дух-звук возвращается к отцу, Гермесу, изготовившему космическую лирочерепаху: *Дитя — в отца!* Е.О. Айзенштейн упоминает: «Цветаева носила подаренный отцом перстень с головой Меркурия, проводника в мир мертвых, покровителя искусств, знатока тайн магии и астрологии, который отождествлялся с Гермесом» [5. С. 28]. Потеря храмом шпиля — символ умершего, чей дух вознесся.

Итак, реконструируем последовательность внешнеперцептивных образов 3, 5 сферы и тверди: сначала героиня преодолевает разреженный воздух, потом слышит звуки природы (гром, воркованье, соловьиное пенье, звуки бури в гроте) и сама становится резонатором, звуком, настраиваясь по космическому «камертону» лирочерепахи, и возвращается к создателю космоса — Гермесу. Последовательность интероцептивных ощущений: недостаток кислорода → боль в легких, сродни рези, укусу → самозвучание, сонливость, потеря сознания → тяга, притяжение вверх → перебои пульса, апноэ.

На рис. 1 представлена единая знаково-семантическая система символов смерти в «Поэме воздуха» в аспекте лингвосенсорики.

Интероцепция поэмы передает главные вехи «развеществления» лирической героини: 1 воздух — потеря чувства веса, светоразличения и звука; 3 воздух — потеря цветовосприятия; 5 воздух — превращение в звук; твердь — отсутствие любой интероцепции, кроме мысли.

Остается загадкой, почему поэтесса упомянула только нечетные небеса? Каждую сферу Цветаева называет *воздухом*. По сути, каждый воздух — это вздох, а всего их три. Вознесение лирической героини можно соотнести с клинической картиной асфиксии. Асфиксия — «патологическое состояние нарастающего удушья». 1-й воздух соответствует первой стадии: дыхание с усиленным вздохом, легкие расширяются так сильно, что возможны разрывы легочной ткани. Именно в этой части поэмы возникают образы разрывающего лед Днепра (*еще не взбух Днепр*), пораженного тифом легкого (*То сыпняк в Москве!*), с «брешами» в легком (*Слава тебе, допустившему брешу*). 3-й воздух, (вторая стадия) характеризуется слабым вдохом и усиленным выдохом. М. Цветаева описывает этот этап как дыхание в разреженном воздухе. 5-й воздух соотносим с третьей и четвертой стадиями асфиксии, сопровождающимися кратковременными остановками дыхания (*полуостановками Вздоха*), апноэ. Твердь (5-я стадия) — «стойкая остановка дыхания» [29. С. 58] (*кончено, отстрадано*).



**Рис. 1.** Семантико-семиотическая структура символов-ситуаций «переход через небесное море как смерть» и «преодоление 3, 5 воздуха и тверди как смерть»

**Fig. 1.** Semantic-semiotic structure of symbols-situations "Crossing the Celestial Sea as Death" and "Overcoming 3,5 Air and Firmament as Death"

Возникает вопрос, почему именно вздох мы отождествляем с «воздухом»? Аргументов несколько. Во-первых, потому что именно слово *вздох* фигурирует в описании каждой из сфер, кроме 3-го воздуха, где семантика вздоха следует из словоформы *сквозь зубы* и словосочетания *уст полураскрытых*.

**1-й воздух:** *Мы, а вздох один! / Вздох: еще не вздох Днепр?*

**3-й воздух:** *Сердца, как сквозь зубы Довода на Credo Уст полураскрытых.*

**5-й воздух:** *Паузами, полустановками сердца, когда от легкого Ох! — полустановками **Вздоха**...*

**Твердь: Вдох, всегда вотще! Кончено, Отстрадано В газовом мешке.**

Во-вторых, воздух — это не только номинация небесной стихии, но и вдоха: этимологически *вдох* и *воздух* — однокоренные слова. В-третьих, именно вдох соответствует нечетным числам, а выдох — четным: их М. Цветаева в поэме не упоминает. В-четвертых, маркером начавшейся асфиксии является учащение ритма вдохов, так называемая инспираторная одышка [29. С. 58]. Недаром поэтесса упоминает образ рыбы на суше (*мытарство рыбное*).

### Заключение

Итак, в процессе концептуализации мифологического мышления в поэме создаются две символические ситуации: «переход через небесное море как смерть» и «преодоление 3, 5 воздуха и тверди как смерть». Каждая символическая ситуация состоит из означающего, яркого динамичного перцептивного образа, названного разными языковыми единицами, и означаемого — ‘смерть’. Означающее в свою очередь состоит из микрокомпонентов: 1) значение экстроперцептивного ощущения, которое в свою очередь материализует 2) интероцептивные ощущения, возникающие во время смерти (удушьё, нарушение сердечного ритма, боль и пр.) и проприоцептивные (чувство статики и динамики тела в пространстве). В результате исследования было установлено, что поэтапное вознесение лирической героини — переход через небесное море, выход на берег с разреженным воздухом, превращение в резонатор космического звука и, наконец, слияние с космической музыкой и притяжение к создателю космоса Гермесу — передает постепенное «развеществление» героини через внутренние ощущения: 1-й воздух — потеря чувства веса, светоразличения и звука; 3-й воздух — потеря цветовосприятия, боль и удушье; 5-й воздух — превращение в резонатор и звук; твердь — отсутствие перцепции. Все эти ощущения соотнесены с пятью стадиями асфиксии, поэтому слово *воздух* в поэме диффузно и обозначает не только стихию природы, но и сферы потустороннего мира, а самое главное, — последние вздохи умирающего. Таков смысл упоминания только нечетных небесных сфер.

### Библиографический список

1. *Гаспаров М.Л.* Поэма воздух М. Цветаевой // Избранные труды. Т. II. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 168–186.
2. *Ревзина О.Г.* «Поэма Воздуха» как художественный текст и как интертекст // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. Вторая международная научно-тематическая конференция. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 1994.
3. *Клинг О.А.* Попытка символического прочтения «Поэмы Воздуха» Марины Цветаевой // «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой. Вторая международная научно-тематическая конференция. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 1994.

4. Пименова М.В. Дутбаева С.С., Мошина Е.А. Символика земли в поэмах М. Цветаевой // Вестник ВолГУ. Серия 2, Языкознание. 2020. Т. 19. № 3. С. 116–133. <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2020.3.11>
5. Айзенштейн Е. Образы и мифы Цветаевой. М.: Издательские решения, 2017.
6. Марина Цветаева. Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 г. М.: Варгиус, 2004.
7. Борис Пастернак, Марина Цветаева, Райнер Мария Рильке Письма друг другу (1926–1927 гг.) Режим доступа: <http://www.librapress.ru/2016/06/Rainer-Maria-Rilke-Boris-Pasternak-Marina-Tsvetaeva-Letters-1926.html> (дата обращения: 14.12.2021).
8. Якушевич И.В. Языковая реализация и феноменологическая функция символа «дом» в поэме М. Цветаевой «Попытка комнаты» // Известия ВГПУ. Филологические науки. 2019. № 6. С. 143–146.
9. Харченко В.К. Лингвосенсорика: Фундаментальные и прикладные аспекты. М.: Либроком, 2012.
10. Нагорная А.В. Вербальная репрезентация интероцептивных ощущений в современном английском языке: дис. ... докт. филол. наук. М., 2015.
11. Грицианов А.А. Миф // Новейший философский словарь. Минск: Книжный дом, 2003. С. 634.
12. Чертов Л.Ф. Знаковость: опыт теоретического синтеза идей о знаковом способе информационной связи. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1993.
13. Колесов В.В. Философия русского слова. СПб.: Юна, 2002.
14. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2006.
15. Якушевич И.В. Лингвокультурологический комментарий слова-символа в поэтическом тексте // Русский язык за рубежом. 2011. № 1. С. 85–91.
16. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976.
17. Нарская А.В. Лингвосенсорика как перспективное направление современных лингвистических исследований: Аналитический обзор. М.: РАН ИНИОН, 2017.
18. Белова О.В., Виноградова Л.Н. Море // Славянские древности. Этнолингвистический словарь / ред. Н.И. Толстой. Т. 3. М., 2004. С. 295–301.
19. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М: Лабиринт, 1998.
20. Якушевич И.В. Лингвокогнитивная типология символов // Russian Journal of Linguistics. 2012. № 4. С. 5–13.
21. Новикова Н.С. Тематическая группа как семантический компонент текста // Русский язык в национальной школе. 1985. № 5. С. 8–13.
22. Виноградова Л.Н. Мост // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 томах / под ред. Н.И. Толстого. Т. 3. М., 2004. С. 303–307.
23. Петрухин В.Я. Лодка // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 томах / под ред. Н.И. Толстого. Т. 3. М., 2004. С. 128–129.
24. Ревзина О.Г. Безмерная Цветаева. Опыт системного описания поэтического идеолекта. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2009.
25. Гура А.В. Рыба // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5 томах / под ред. Н.И. Толстого. Т. 4. М., 2009. С. 505–506.
26. МАС. Словарь русского языка. Под ред. А.П. Евгеньевой: в 4 томах. М., 1999. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (дата обращения: 30.11.2021).
27. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. ИП РАН, МГК им. П.И. Чайковского. М.: Центр «Искусство и наука», 2002.
28. Лопатин В.В., Уруханов И.С. Словарь словообразовательных аффиксов современного русского языка. М.: Азбуковник, 2016.
29. Полутова Н.В., Чеснокова Н.П., Понукалина Е.В., Бизенкова М.Н. Асфиксия: стадии нарушения внешнего дыхания, механизмы развития // Научное обозрение. Медицинские науки. 2017. № 2. С. 57–60.

## References

1. Gasparov, M.L. (1997). Poem air by M. Tsvetaeva. In: *Selected Works. II. About poetry*. Moscow: Languages of Russian culture. pp. 168–186. (In Russ.).
2. Revzina, O.G. (1994). “Poem of Air” as a literary text and as an intertext. In: “*Poem of Air*” by Marina Tsvetaeva. *The second international scientific-thematic conference*. Moscow: House-Museum of Marina Tsvetaeva. (In Russ.).
3. Kling, O.A. (1994). An attempt at a symbolic reading of the “Poem of Air” by Marina Tsvetaeva. In: “*Poem of Air*” by Marina Tsvetaeva. *The second international scientific-thematic conference*. Moscow: House-Museum of Marina Tsvetaeva. (In Russ.).
4. Pimenova, M.V., Dutbaeva, S.S. & Moshina, E.A. (2020). The symbolism of the earth in the poems of M. Tsvetaeva. *Science Journal of Volgograd State University. Linguistics*, 19 (3), 116–133. (In Russ.) <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2020.3.11>.
5. Ajzenshtejn, E. (2017). *Images and myths of Tsvetaeva*. Moscow: Publishing solutions. (In Russ.).
6. Marina Tsvetaeva, Boris Pasternak (2004). *Souls begin to see. Letters of 1922–1936*. Moscow: Vargius. (In Russ.).
7. Boris Pasternak, Marina Tsvetaeva, Rajner Mariya Ril’ke. *Letters to each other (1926–1927)* URL: <http://www.librapress.ru/2016/06/Rainer-Maria-Rilke-Boris-Pasternak-Marina-Tsvetaeva-Letters-1926.html> (accessed: 14.12. 2021).
8. Yakushevich, I.V. (2019). Linguistic implementation and phenomenological function of the symbol “house” in M. Tsvetaeva’s poem “An Attempt at a Room”. *Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University. Philological sciences*, 6, 143–146. (In Russ.).
9. Harchenko, V.K. (2012). *Linguosensorics: Fundamental and Applied Aspects*. Moscow: Libroform. (In Russ.).
10. Nagornaya, A.V. (2015). *Verbal representation of interoceptive sensations in modern English [dissertation]*. Moscow. (In Russ.).
11. Gricianov, A.A. (2003). Myth. In: *The latest philosophical dictionary*. Minsk. p. 634. (In Russ.).
12. Devil’s, L.F. (1993). Signity: an experience of theoretical synthesis of ideas about the sign method of information communication. Saint Petersburg: Publishing house of St. Petersburg University. (In Russ.).
13. Kolesov, V.V. (2002). *Philosophy of the Russian word*. Saint Petersburg: Yuna. (In Russ.).
14. Meletinskij, E.M. (2006). *The poetics of myth*. Moscow: Vostochnaya literature. (In Russ.).
15. Yakushevich, I.V. (2011). Linguocultural commentary on the word-symbol in the poetic text. *The Journal Russian Language Abroad*, 1, 85–91. (In Russ.).
16. Losev, A.F. (1976). *The symbol problem and realistic art*. Moscow: Art. (In Russ.).
17. Narskaya, A.V. (2017). *Linguosensorics as a promising area of modern linguistic research: an analytical review*. Moscow: RAS INION. (In Russ.).
18. Belova, O.V. & Vinogradova, L.N. (2004). Sea. Slavic antiquities. In: *Ethnolinguistic dictionary*, N.I. Tolstoy (Ed.). Moscow. Vol. 3. pp. 295–301. (In Russ.).
19. Propp, V.Ya. (1998). *The historical roots of the fairy tale*. Moscow: Labyrinth. (In Russ.).
20. Yakushevich, I.V. (2012). Lingvocognitive typology of symbols. *Russian Journal of Linguistics*, 4, 5–13. (In Russ.).
21. Novikova, N.S. (1985). Thematic group as a semantic component of the text. *Russian language in the national school*, 5, 8–13. (In Russ.).
22. Vinogradova, L.N. (2004). Bridge. Slavic antiquities. In: *Ethnolinguistic dictionary*, N.I. Tolstoy (Ed.). Moscow. Vol. 3. pp. 303–307. (In Russ.).
23. Petrukhin, V.Ya. (2004). Boat. Slavic antiquities. In: *Ethnolinguistic dictionary*, N.I. Tolstoy (Ed.). Moscow. Vol. 3. pp. 128–129. (In Russ.).
24. Revzina, O.G. (2009). Immeasurable Tsvetaeva. In: *Experience in the systematic description of a poetic ideological lecture*. Moscow: House-Museum of Marina Tsvetaeva. (In Russ.).
25. Gura, A.V. (2009). Fish. Slavic antiquities. In: *Ethnolinguistic dictionary*, N.I. Tolstoy (Ed.). Moscow. Vol. 4. pp. 505–506. (In Russ.).

26. MAC (1999). *Dictionary of the Russian language*. A.P. Evgenieva (Ed.). In 4 vols. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (accessed: 30.11.2021). (In Russ.).
27. Morozov, V.P. (2002). *The art of resonant singing. Fundamentals of resonance theory and technology*. IP RAS, Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Moscow: Art and Science. (In Russ.).
28. Lopatin, V.V. & Uluhanov, I.S. (2016). *Dictionary of word-formation affixes of the modern Russian language*. Moscow: Azbukovnik publ. (In Russ.).
29. Polutova, N.V., Chesnokova, N.P., Ponukalina, E.V. & Bizenkova, M.N. (2017). Asphyxia: stages of impaired external respiration, mechanisms of development. *Scientific Review. Medical sciences*. Saratov, 2, 57–60. (In Russ.).

### **Информация об авторе:**

Якушевич Ирина Викторовна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и методики преподавания филологических дисциплин института гуманитарных наук, ГАОУ ВО г. Москвы МГПУ (Московский городской университет), *сфера научных интересов*: лингвопоэтика в связи с сенсорной лингвистикой и теорией символа, этнолингвистика и лингвокультурология, диалектология; *e-mail*: [sa1107@yandex.ru](mailto:sa1107@yandex.ru) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3053-7530>; eLibrary SPIN-код: 8004-2629.

### **Information about the author:**

*Irina V. Yakushevich*, Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of the Russian Language and Methods of Teaching Philological Disciplines, Moscow City University (MGU), *area of scientific interests*: linguopoetics in connection with sensory linguistics and symbol theory, ethnolinguistics and linguoculturology, dialectology; *e-mail*: [sa1107@yandex.ru](mailto:sa1107@yandex.ru) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3053-7530>; eLibrary SPIN-код: 8004-2629.