

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ»

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Литературоведение
Выпуск 15(39)*



Горловка
2022

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
В76

Редакционная коллегия:

д. филол. н., проф. Кочетова С. А. (гл. редактор), д. филол. н., доц. Любимцева-Наталуха Л. Н. (выпускающий редактор), д. филол. н., доц. Александрова И. В., д. филол. н., проф. Борисова Л. М., д. филол. н., проф. Дербенёва Л. В., д. филол. н., проф. Денисов В. Д., д. филол. н., доц. Иванова Н. П., д. филол. н., проф. Калус И. В., д. филол. н., доц. Курьянов С. О., д. филол. н., проф. Минералова И. Г., д. филол. н., проф. Фоменко В. Г., к. филол. н., доц. Жарикова О. В., к. филол. н., доц. Ивахненко М. Н., к. филол. н., доц. Филагова В. А., к. филол. н., доц. Шишкина И. Е.

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»
(протокол № 5 от 28.12.2022)*

Учредитель: Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков» Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики.

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ДНР ААА № 000059 от 28.10.2016.

Сборник внесён в рекомендованный ВАК Минобрнауки ДНР перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук (Приказ № 1134 Минобрнауки ДНР от 01.11.2016).

Основан в 2002 году.

Периодичность: 4 раза в год.

Включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ); лицензионный договор № 231-04/2016 от 19.04.2016.

В76 Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / ГОУ ВПО «Горловский ин-т иностр. языков» ; Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Вып. 15(39). Литературоведение. – Горловка : Изд-во ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2022. – 196 с.

ISSN 1992-9196

Сборник посвящён исследованию актуальных проблем отечественной и зарубежной филологии.

Для научных работников, специалистов-филологов, докторантов, аспирантов, магистрантов, студентов-филологов, преподавателей языка и литературы образовательных организаций высшего и среднего профессионального образования, учителей филологических дисциплин в школе.

**УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0**

ISSN 1992-9196

© Оформление. Изд-во ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2022

Л. В. Дербенёва
(г. Горловка, РФ)

УДК 82.0

НЕ ГЕРОИЧЕСКИЕ ГЕРОИ В ВОЕННОЙ ТОПИКЕ Л. Н. ТОЛСТОГО

Понятие «герой» в разные эпохи и в разных типах литературы трактуется по-разному, поскольку политические, государственные, культурно-просветительские феномены накладывают на героя художественного произведения различного рода матрицы (нормы, каноны), которые проявляются в ту или иную эпоху как критерии эстетических ценностей. Так, фольклорно-национальные представления превозносили физическую силу и военные доблести героя; античная традиция – его «демонизм», принадлежность к миру богов; христианская литература Средневековья культивировала этический критерий и идеал аскетического самоотречения, а со времен Возрождения наблюдается ярко выраженная тенденция к дегероизации, сознательного отхода от героического пафоса и героических образов.

Художественное слово со времен формирования архаического эпоса, породившего героические мифы, кристаллизировало идеал героя и его подвига как оппозицию обыденному существованию обыкновенного человека. Вокруг выдающихся личностей складывался героичный эпос, стереотипы которого прочно вошли в национальное сознание. Характерный для языческих обществ культ силы и героя способствовал тому, что, со времен античности, героика преимущественно связывалась с идеей военного подвига.

Существует несколько версий о происхождении героического мифа. Т. Бенфей выдвигал теорию первичной общности фольклорных повествований, которые были заимствованы разными народами. В этом же ключе объясняет распространенность героических мифов Р. Шуберт (из общего источника сюжетов). А. Бауэр отстаивал идею существования «элементарных мыслей», характерных всем народам. Современник Л.Н. Толстого А.Н. Веселовский подчеркивает ведущую роль обряда (ритуала) в развитии культуры, в том числе и в связи с проблемой героя. Такой же точки зрения придерживался Дж. Фрэзер и кембриджские «ритуалисты». Симптоматика этих научных взглядов четко выражена в творчестве Л.Н. Толстого.

Тенденция создания «не героичных героев» особенно ярко проявилась в русской реалистической литературе XIX века, что является показателем кризисного мировосприятия и особенно характерна для творчества Л.Н. Толстого, посветившего

теме войны и человека на войне ряд произведений. Обладая собственным военным опытом, Толстой видит войну сквозь призму морально-нравственных проблем. Талантливо изображая героическую и бытовую стороны войны, внимание писателя акцентируется над нравственными противоречиями явлений войны.

Основной объект демифологизации Л.Н. Толстого – взаимосвязанные явления – война и фигура героя. Цель писателя – доказать нелепую несообразность войны, опровергнуть легенду о красивой целесообразности массовых истреблений.

Уже в первых военных произведениях писателя – «Набег», «Рубка леса», «Казаки» – происходит развенчание войны, связанное с романтическими представлениями о баталистике как испытании храбрости и мощи отдельного человека-героя и коллектива. У Толстого героика и подвиг в их традиционном представлении развенчиваются. Теперь война не воспринимается как проявление бесстрашия воина. Писателя волнует тема человека на войне в проявлениях человеческих характеров и поведения. Война обнажает человеческую сущность, раскрывает хорошие и дурные начала в человеке, срывает с него маску, которая прежде скрывала его истинное лицо. Война дает человеку возможность узнать в себе других; познание собственного «Я» и познание человека вообще. «Военный материал» позволял ставить важнейшие, животрепещущие вопросы. Отсюда исследовательский, аналитический характер толстовской прозы о войне. Уже в первых военных рассказах воспроизведение хода военных действий сочетается у Толстого с развернутым исследованием вопросов о смысле мужества, подвига, о нравственной стороне существования человека на войне, о подлинных и мнимых основаниях превосходства одних людей над другими. В этом аспекте писатель оценивает моральные качества людей, представителей разных социальных слоёв русского общества.

Традиционно рассказы о войне строились фабульно: на стремительном развитии действия, включали изображение величественных событий, кровавых и победоносных сражений, впечатляющих подвигов героев. Толстого-художника интересует в большей степени нравственная сторона в войне, правда войны глазами русских солдат и глазами горцев.

Художественному исследованию Толстого подлежит внутренний мир человека оказавшегося в экстремальных обстоятельствах. Война изображается писателем не как героическое событие, а как событие «противное человеческому разуму и всей человеческой природе...» [5, т. 4, с. 7].

Исходя из такого понимания войны, в творчестве писателя четко прослеживаются основные способы разрушения традиционной военной архетипики.

Во-первых, война изображается через восприятие неподготовленного человека (волонтер в «Набеге», Пьер Безухов в «Войне и мире»). Отсюда не героизированное видение великих битв (например, Бородинское сражение глазами Пьера Безухова).

Во-вторых, «герой» лишен героического ореола. Здесь следует обратить внимание на три важнейших аспекта: «Герой»-воин выполняет свой долг, а не совершает подвиг (капитан Тушин, партизанская война). Полководцы изображаются не героически, «не презентабельно»: Кутузов стар, немощен, но мудр. Наполеон вызывающе развенчивается («маленький, ничтожный Наполеон» в восприятии Андрея Болконского). Герои разочаровываются в былых кумирах («героях»): Наполеоне, царе, полководцах, великих исторических деятелях.

В-третьих, внимание акцентируется на не эстетичности, будничности, не героичности военной жизни, с ее бытовыми подробностями и грязью.

В-четвертых, происходит замена традиционного представления о храбрости на войне как о возвышенном, самоотверженном служении, скромным выполнением долга. Храбрость теперь связывается с незаметностью, с не тщеславием, скромностью (капитан Хлопов в «Набеге», Тросенко в «Рубке леса», капитан Тушин в «Войне и мире»).

Однако, несмотря на нарушение Толстым принятого с древних времён изображение войны, у Толстого наблюдаются и традиционные представления, характерные для героических эпосов:

1) подвиг во имя народа и государства сохраняет свой морально-эстетический статус («Севастопольские рассказы», «Война и мир»);

2) герой появляется в тот момент, когда его ждут как освободителя, он должен произвести впечатление. Такой эффект достигается либо особенными качествами героя, либо необходимостью действовать при определенных обстоятельствах. В этом случае героем может стать любой человек;

3) недоверие к «чужим», к «немцам» (черта характерна практически для всех русских писателей: иностранцы, как правило, изображаются негативно);

4) идеализация «славянства», «русскости». В повести «Казачья» Толстой пишет: «Велика судьба славянского народа! Недаром дана ему эта спокойная сила души, эта великая простота и бессознательность силы!...» [5, т. 2, с. 382]. А ведь речь идет

о кавказской войне, то есть патриотического национального акцента здесь как в «Севастопольских рассказах» или «Войне и мире» не может быть. Изображение кавказской войны радикально меняется у Л. Н. Толстого только в повести «Хаджи Мурат».

В «Войне и мире» изображение войны иное. Война изображается писателем в нетипичном для него «ритуально-мифологическом» единстве. Отметим, что обычно толстовские мифологемы («опрошение», «возврат к природе», «возврат к земледельческому труду», «русское гнездо», «деревня как русский рай») находятся в противоречии с антиритуальной установкой (разрушение традиционной инициальной структуры романного жанра, опирающейся на сказку; негативное отношение к семье, браку).

Ритуально-мифологическое единство в романе «Война и мир» связано с тем, что война носит освободительный патриотический, народный характер. «Народность» проявляется как пробудившаяся сила, защищающая свою землю, в противовес теоретизированию наемных иноземных (чужих) генералов. Поэтому война изображается Толстым, «как благотворная катастрофа, которая вызволяет героев романа из мира искусственных отношений и светских условностей, губительного хаоса эгоистических, часто мнимых страданий и проблем» [4, с. 130].

Возможные апелляции к архетипическому арсеналу здесь могут быть связаны с осознанием противоборства полярностей «войны» и «мира» как противоборства двух космических сил. Н.Д. Тамарченко, ссылаясь на этот тезис С.Г. Бочарова, подчеркивает, что у Л.Н. Толстого в самом горниле войны создается мир; писатель обнаруживает мифологическую логику сопряжения указанных полярностей, при которой они не противостоят друг другу, а взаимопроникают в едином круговороте бытия – «все во всем», как в мифе. Хаос порождает Космос.

Тема героизма «пересматривается» Толстым, но сам принцип концепции героики остается традиционным, архетипическим – это «разновидность возвышенного, в тематическом воплощении предполагающая художественное воспроизведение мужественного и самоотверженного поведения индивидуума или масс во имя высоких целей» [3, с. 175]. Соответственно, под понятием «героя» в архетипическом смысле понимаем образ, который в течение долгого времени воспроизводится в литературе в основных своих неизменных признаках и выражает определенный общественный идеал. Этот образ может модифицироваться в соответствии со сменой общественно-исторических представлений об идеале, но при этом он сохраняет

фундаментальные атрибутивные признаки. Таковыми являются исключительный статус героя в произведении; поступок, предполагающий борьбу (с внешним врагом, или с самим собой); ценность этого поступка для общества; рецепцию героя обществом как выдающегося человека.

В «Севастопольских рассказах» и в «Войне и мире» главные признаки героического эпоса проявляются в полной мере: борьба ведется не за личные цели, благополучие героя, а за идеалы народа, носит общенародный, общегосударственный характер.

Уже в классическом героическом эпосе («Песнь о Нибелунгах», «Песнь о Роланде», «Беовульф») постепенно происходит «размывание» классических мифологем. Они привязываются к потребностям рода, человека; земной план начинает преобладать над небесным; главные «роли» отводятся не богам, а культурным героям, героическим индивидам. Ретроспектива исторической поэтики позволяет сделать вывод о дальнейшем размывании в «героическом эпосе» Л.Н. Толстого классических мифологем: пересмотру подвергается концепция героики (мифоразрушение), но не ее принцип. В этой связи следует обратить внимание на важную особенность философии Л.Н. Толстого: важнейшие толстовские мифологемы: стремление к естественности «опрощению», «русскому раю», «золотому веку» связаны не с возвращением к некоей традиции (в мифологическом смысле), а скорее, как отрицание опыта культурной истории человечества, которая не выдерживает испытания «здравым смыслом». Отсюда мифологема «русского патриархального гнезда» (как вариант «золотого века») и развенчание традиционной военной архетипики (например, взгляд на войну из деревенского локуса). Однако военная «мифология» полностью сохраняется, когда речь идет о «справедливой» войне («Севастопольские рассказы», «Война и мир»).

Таким образом, древняя концепция героя отличается от классической модели. Если классический герой ориентирован на смерть, то архетипический наоборот – на жизнь. Его задание состоит в поиски, словами Дж. Кемпбела, «потерянной Атлантиды согласованной души» [2, с. 363], именно в этом подвиг архетипического героя. Соответственно врагом является сам человек со своим эгоизмом, мелкими желаниями. Герой перестает быть сверхчеловеком, приобретая при этом человечность, которая становится перспективной возможностью изменения окружающего мира. Если бытие классического героя завершено, поскольку смерть героя венчает его подвиги, то заданием архетипического героя является прохождение всего полного цикла жизни и возрождение после смерти (символической, духовной) к новой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Киченко А.С. Мифологические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX в. / А.С. Киченко. – Черкассы: Изд-во Черкасского ун-та, 2003. – 372 с.
2. Кэмпбелл Дж. Тысячелетний герой / Дж. Кэмпбелл / [Пер. с англ. А.П. Хомика]. – К.: Ваклер; М.: REEFL – book: АСТ, 1997. – 383 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Гл. ред. и сост. А.Н. Николютин] / Ин-т науч. информ. по обществ. наукам РАН. – М.: НПК «ИНТЕЛВАК», 2003. – 1600 стлб.
4. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1994. – 266 с.
5. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. / Л.Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1978–1985.

АННОТАЦИЯ

Дербенёва Л. В. Не героические герои в военной топике Л.Н. Толстого

В статье исследуется своеобразие концепции героя в прозе Л.Н. Толстого. Внимание акцентируется на главном объекте демифологизации писателя – войне и фигуре героя. Исследование свидетельствует, что писатель не столько отрицал мифо-ритуальные моменты в творчестве, сколько демонстрировал амбивалентную зависимость. В прозе Толстого чётко прослеживаются способы разрушения традиционных мифологических архетипов и, одновременно, традиционные представления о войне и героях, которые были характерны для героического эпоса.

Ключевые слова: архетип, герой, мифопоэтика, мифологема, художественное исследование.

SUMMARY

Derbeneva L. V. Non-heroic heroes in L.N. Tolstoy's military prose

The article examines the uniqueness of the concept of the hero in L. Tolstoy's prose. Attention is focused on the main object of the writer's demythologization – war and hero. However, the research shows that the writer does not so much deny the myth-ritual moments in the work, as demonstrates an ambivalent relationship. In Tolstoy's prose one can see the destruction of traditional mythological archetypes and, simultaneously, the traditional idea of war and hero that were inherent in the heroic epic.

Key words: archetype, hero, myth poetics, mythology, artistic research.

Е. Р. Иванова
(г. Москва, РФ)

УДК 82-31
АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОВЕСТИ Ф. ДЮРРЕНМАТТА
«ПОРУЧЕНИЕ, ИЛИ О НАБЛЮДЕНИИ
ЗА НАБЛЮДАЮЩИМ ЗА НАБЛЮДАТЕЛЯМИ»

Творчество Фридриха Дюрренматта (1921–1990), отразившее важнейшие искания XX столетия, остается актуальным и сегодня. Писатель в своих пьесах и прозаических произведениях в емких оригинальных образах поставил перед читателем серьезные вопросы бытия, к решению которых общество возвращается вновь и вновь.

Творческий потенциал Ф. Дюрренматта ярко проявился в широчайшем диапазоне выбранных писателем тем и их художественного воплощения, о чем свидетельствуют исследования, посвященные его творчеству [4, 5, 10], а также уже сложившаяся в 1980-1990 гг. традиция «дюрренматоведения» [6, 7, 8]. «Он обогатил литературный мир своими трудами, оригинальным и своеобразным мировоззрением» [9]. Помимо необычных тем, оригинальных сюжетов, вариантов решения философских вопросов произведения Дюрренматта отличает особый авторский стиль письма. Мастер слова очень тонко подбирает художественные средства, способные подчеркнуть своеобразие темы и проблемы произведения.

В повести с довольно необычным названием «Поручение, или Онаблюдении за наблюдающим за наблюдателями. Повесть в двадцати четырех предложениях» (1986) уже в названии «дан алгоритм хаоса: если сегодня ты – наблюдатель, то нет гарантии, что завтра не станешь наблюдаемым. Так и происходит с героями «Поручения...». Страшен мир, где размываются границы между преступником и его жертвой. Граждане ревниво следят за политикой государства, которое, в свою очередь, следит за своими гражданами, человек пытается вырваться из-под наблюдения, он не доверяет государству, и государство платит ему взаимностью» [6, с. 7]. Однако в контексте масштабной проблемы повести кажется довольно необычной отсылка к античным образам и ономастика произведения.

Обращение к античному материалу заключается уже в подзаголовке повести, указывающем на двадцать четыре предложения, из которых состоит текст. Действительно, произведение разбито на двадцать четыре главки, каждая из которых представляет собой одно огромное предложение. Именно на двадцать четыре песни разделены поэмы Гомера «Илиада»

и «Одиссея», аллюзии на которые неоднократно встречаются в повести. В этом видится стремление Дюрренматта соотнести события истории конца XX века с масштабами и трагическими последствиями Троянской войны.

Более того, один из героев произведения – военный летчик «в свободное от службы время все читал Гомера, «Илиаду», громко декламировал вслух» [1, с. 370]. Ему дали имя Ахилл, и он с легкостью забыл свое прежнее имя, как, очевидно, старался забыть, как сбрасывал бомбы на Южный Вьетнам. Именно этот герой словно связывает одной нитью древнегреческую мифологию и историю с XX столетием, объясняя свое видение событий. «Рассказал, что у греков помимо богини боевого порядка Афины Паллады, был еще бог боевого сражения Арес, что в ближнем бою всякое размышление опасно, только молниеносная реакция...так бился под стенами Трои Ахилл, то была человеконенавистническая война...» [1, с. 371]. В рассуждениях современного Ахилла Дюрренматт подчеркивает, как технически изменилась война, но ее суть осталась прежней. Однажды, наблюдая за работой фотокорреспондента, живущего с ним в одной каюте, летчик «посмотрел на него, а он как раз наводил на него камеру, – сказал – «ты Полифем» – и рассмеялся» [1, с. 370]. С тех пор журналист представлялся только именем Полифем. Взгляд на мир через объектив камеры роднил его с мифологическим одноглазым героем, и в то же время имя акцентирует внимание на том, что такой взгляд ограничивает восприятие мира. Полифем направляет свою камеру только на фрагменты окружающего мира, которые выделяет он, чтобы получить плату за удачный или компрометирующий кадр. В этом видится негативное отношение Дюрренматта к журналистике и средствам массовой информации в целом.

Помимо античных образов и имен в повести очевидна еще одна интересная особенность, связанная с ономастикой. Следует отметить, что писатель всегда значимо обыгрывает имена своих персонажей. Например, в повести «Падение» действуют партийный секретарь D, министр сельского хозяйства I, министр атомной промышленности O и т.п. Степень обезличивания героя во многом определяется темой и идеей произведения. В повести «Поручение» возникает некое соотношение между именами собственными и их буквенным обозначением. Назван инициатор расследования, с которого начинается действие сюжета, Отто фон Ламбер и его жена Тина, названо имя жертвы – Джитти Серенсен. Этим автор подчеркивает их «обыкновенность». Активно участвующие в действии, но представляющие собой лишь марионеток, герои, которые выполняют приказы сверху,

отмечены лишь условно: полицейский в тюрбане, начальник генерального штаба, начальник полиции. Однако главная героиня повести, поступки и рассуждения которой являются центром действия, названа лишь буквой Ф. Возможно, что Дюрренматт исходил из символики этой буквы, связанной со светом, солнцем, означающей равновесия мыслей, тела и духа. Не случайно именно Ф. удастся раскрыть преступление и познать законы современного мира. Также лишь буквой обозначен логик Д., который не останавливает героиню в ее поисках, мотивирует ее для того, чтобы начать расследование загадочного убийства. Буква Д обычно соотносится с греческим алфавитом, где Д – дельта, начало мира. Вместе с тем это первая буква в латинском слове «Бог» (Deus), а также в греческом – Демиург. В сюжете повести логик Д. для героини становится и тем, и другим.

Своеобразно названы географические реалии произведения. Европейские страны обозначены традиционно, но восточная страна, в которую отправляется Ф. для поисков убийцы, не названа совсем. Есть только город М. и мавзолей в пустыне, названный автором по имени халифа Аль-Хакима. В Коране это одно из имен Аллаха, но в повести об этом не говорится, лишь в финале произведения становится ясно символическое значение имени и места. «Древняя обитель Аль-Хакима...громадный, зеркально отполированный песком квадрат, собственно, даже не квадрат, а, как оказалось, одна из сторон куба, по ходу раскопок все более и более укрупнявшегося в своих размерах..., явились святые некой шиитской секты,...восседавшие теперь, поджав под себя ноги, в ожидании неистового халифа Аль-Хакима» [1, с. 325]. Журналистка Ф. дважды оказывается у стен этого святого места, словно замыкая круг своих поисков не только виновника преступления, но системы ценностей, управляющей миром.

Ономастическая игра в произведениях Ф. Дюрренматта требует вдумчивого чтения произведения. Значение некоторых имен открывается сразу, другие обретают смысл по мере развития действия, третьи остаются загадкой, которую предстоит решить читателю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дюрренматт Ф. Поручение, или О наблюдении за наблюдающим за наблюдателями. Повесть в двадцати четырех предложениях // Ф. Дюрренматт Избранное. В 2-х т. – Киев, 1995. – Т. 2. – С. 306 – 380.
2. Затонский Д.В. Шекспир, Стриндберг, Дюрренматт и современное искусство. О творчестве швейцарского писателя Фридриха Дюрренматта / Д.В. Затонский // Иностранная литература. – 1974. – № 8. – С. 211 – 219.

3. Иванова Е.Р. Ономастическая игра в пьесе Е.П. Ростопчиной «Возврат Чацкого в Москву» // Вестник Удмурдского университета. Серия история и филология. – 2022. – Т. 32. – № 5. – С. 954 – 961.
4. Ляtifова Л.И., Ян Н.А. Тема «добра и зла» в произведениях Ф. Дюрренматта (на примере произведения «Судья и его палач») // Проблемы науки. – 2018. – №4 (28). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tema-dobra-i-zla-v-proizvedeniyah-f-dyurrenmatta-na-primere-proizvedeniya-sudya-i-ego-palach> (дата обращения: 29.12.2022).
5. Маркова Е.А. Гротескный мир суда в вариантах «Аварии» Ф. Дюрренматта // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2015. – №4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/grotesknyy-mir-suda-v-variantah-avarii-f-dyurrenmatta> (дата обращения: 29.12.2022).
6. Невская Л. Мир-лабиринт «Альпийского затворника» // Дюрренматт Ф. Поручение, или О наблюдении за наблюдающими: Драматургия и проза. – М.: Молодая гвардия, 1990. – С. 5 – 10.
7. Павлова Н.С. Невероятность современного мира / Н.С. Павлова // Дюрренматт Ф. Избранное: Сборник: Пер. с нем. / Составл. В. Седельника; Предисл. Н. Павловой. – М.: Радуга, 1990. – С. 5 – 20.
8. Седельник В.Д., Павлова Н.С. Глава 12. Фридрих Дюрренматт / В.Д. Седельник, Н.С. Павлова // История швейцарской литературы. Т. 3. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 298 – 344.
9. Серебряков С.Е. Отражение современного мира в произведениях Дюрренматта // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2015. – №2 (45). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-sovremennogo-mira-v-proizvedeniyah-dyurrenmatta> (дата обращения: 29.12.2022).
10. Серебрякова-Шибельбейн Е.М. Особенности метапоэтики драматического текста Фридриха Дюрренматта // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2013. – №4 (27). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-metapoetiki-dramaticheskogo-teksta-fridriha-dyurrenmatta> (дата обращения: 29.12.2022).

АННОТАЦИЯ

Иванова Е. Р. Античные образы в повести Ф. Дюрренматта «Поручение, или О наблюдении за наблюдающим за наблюдателями»

В статье анализируется повесть немецкоязычного писателя Фридриха Дюрренматта «Поручение, или О наблюдении за наблюдающим за наблюдателями. Повесть в двадцати четырех предложениях» (1986) с точки зрения ономастики. Автор рассматривает систему имен собственных, которая позволяет глубже понять замысел писателя. Особенностью данного произведения является сочетание традиций переименования героя, а также обезличивание персонажей благодаря сокращению или полному отказу от имени собственного.

Ключевые слова: Ф. Дюрренматт, античные образы, имя собственное.

SUMMARY

Ivanova E. R. Antique images in the Novel «The Assignment, or, On the Observing of the Observer of the Observers» by Friedrich Dürrenmatt

The article analyzes the story of the German-speaking writer Friedrich Dürrenmatt «The Assignment, or, On the Observing of the Observer of the Observers. A story in twenty-four sentences» (1986) from the point of view of onomastics. The author considers the system of proper names, which allows a deeper understanding of the writer's intention. A feature of this work is a combination of the traditions of renaming the hero, as well as the depersonalization of the characters due to the reduction or complete abandonment of the proper name.

Key words: F. Dürrenmatt, antique images, proper name.

*С. А. Кочетова
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82.0

**ПОЭТИКА ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. ЛИЧУТИНА
(НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ «РАСКОЛ»). ЧАСТЬ II**

Одной из ведущих тем трилогии «Раскол» является традиционная для русской литературы тема взаимоотношения отцов и детей. В каждом романе («Венчание на царство», «Крестный путь», «Вознесение») В.В. Личутин представляет разработку данной темы в той или иной степени развёрнутости. Какие бы персонажи не становились объектом авторского представления, очевидной становится мысль о расколе людских

отношений внутри семьи. При существовании различных модификаций семейного раскола в романах, тем не менее, на наш взгляд, важным является акцент на том, что семья, как зеркальное отражение общества, характеризует социальные отношения в целом.

Интересным, на наш взгляд, является и то, что тема отцов и детей использована писателем для выстраивания композиционного рисунка, например, первого романа трилогии. Так, в начале первой книги трилогии мы знакомимся с семьёй Созонтко Ванюкова и его жены Улиты. В результате пережитых страхов во время бури в море один из сыновей Ванюковых Минейко решил уйти в монастырь и посвятить свою жизнь служению Богу. Писатель заранее подготавливает читателя к решению одного из сыновей Созонтко. Сначала автор вскользь упоминает можжевеловый крестик [5, с. 26], затем звучит более определённая фраза об отроке, сидящем на носу лодки: «Тот рукодельничал, резал из можжевела натальный крестик: такое памятное и вечное занятие для всякого чернеца, коротающего в келье свободный час» [5, с. 29]. И, наконец, мы слышим обращение испуганного мальчишка к Богу и воспринимаем его слова как закономерность: ««Господи! <...> Господи Спасе! Коли спасуся, юродивым стану!» И сразу море окротело, вздох прошёл по нему от края и до края. Лучше бы не слышать Созонтку обетных слов: будто двуострым мечом рассекли сердце. Второй сын завещан Богу. Но может, милость это и за неё не пристало скорбеть?» [5, с. 32]. Вероятно, градационное наращивание напряжения – один из приёмов, к которому прибегает в трилогии автор. В разных случаях этот приём, безусловно, может выполнять различные функции. Первая книга заканчивается частью, названной, как и первая глава, в которой читатель ознакомился с Созонтко и его семьёй. Последняя глава романа «Венчание на царство» вновь возвращает к Созонтко и Любиму, Улите и Феодору, упоминаемому Феоктисту. В уста Феодора автор вкладывает слова, знаменующие разлад в обществе («Ересь плодится, яко черви, и всё зачервивело. От никона, наустителя, проказа, как лишаи, расползлася по Руси» [5, с. 359]), который, впрочем, зиждется на недопонимании и, даже, неприятии друг друга в семье, когда сын осуждает мать за неправильно маркированные выпеченные просфоры, раздражается при её виде и глядит на неё с осуждением и презрением. Мать пытается напомнить сыну Минейко-Феодору о семейных узах («...добавила, не сдержавшись, пряча лицо: – Минейкошко, не бей мамку... <...> Но бес-то бабу тормошил, задорил: де, ты спроси монаха, и неуж пуповина у него не ноет?» [5, с. 360-361]), отец учит сына Любимко житейской мудрости («Всяк топчет, дитяtko, чужие

следы, кои заросли забвением. Как вступишь в дорогу, не поленись вспомнать: здесь татко мой бывал. Вспомнишь, а я отзовуся... <...> Вот и я где только я не бывал, а всё по чужим следам топтался. А думалось, что внове-е... Вот трава ежели. Издаля она как шерсть медвежья. А пади на колена – всяк цветок наособицу. Так и люди на свете, всяк на своё лицо» [5, с. 380]). Однако, детям родители – не указ, дети родителей не слышат. Раскол в семье и раскол в обществе осложнён был столкновением живших в памяти народа языческих представлений с христианскими устоями. И только любовь к ближнему может спасти людей. В связи с этим, нам представляется важным эпизодом, наполненным особенным смыслом, история о поимке птенца кречета, к которому трижды прилетала птица кормить своё детище. Созонтко, понимая желание сына поймать птицу, неожиданно произнёс: «Чужое-то не удержишь, меж пальцей протечёт. – он взмахнул пястью в чужедальную сторону, куда, по его мнению, отлетел сокол, и с впеzapным восторгом добавил: – Любовь – она сильнее медведя» [5, с. 382].

Отметим, что одинаковое название – «Росстань» – первой и последней глав первой книги отражает идею нагнетания смыслов, возвращения к мысли и её актуализация. Символика росстани как перекрестья дорог или дорожной развилки настраивает читателя на важность понимания того, что рано или поздно придёт время выбора, перед которым оказывается человек. Ситуация выбора – это стояние на росстани, необходимость выбрать свою дорогу в прямом и переносном смысле. И раскол Православной церкви – это тоже росстань для каждого героя трилогии: Царь Алексей Михайлович, Патриарх Никон, протопоп Аввакум, протопоп И. Неронов, боярыня Ф. Морозова, другие персонажи. У каждого есть своя росстань, свой рубеж, у которого человек делает свой самый главный в жизни выбор. Примечательным становится окончание всей трилогии, которая в романе «Вознесение» завершается главой с уже знакомым названием «Росстань». Только в окончании трилогии речь идёт не об отдельных героях. На росстани находится страна, потерявшая в раскольниковьем противостоянии силу и уверенность в завтрашнем процветании: «Кто бы знал, какой запах гари витает над Русью. <...> Во безвременье черти из православных верёвки вяют, а бесы владыхат...» [7, с. 595]. Староверы остаются при своих убеждениях, спасаются в бегстве, пытаются сохранить свою веру. Однако ей на смену приходят новые времена с новыми устоями. И примирения между старыми силами и новыми силами нет, и остаётся только возможность на расстоянии времён оценить трагический раскол народа.

В то же время, обратим внимание на важную мысль, которая последовательно представлена в трилогии: народ должен чтить свои корни, свою историю, веру, культуру, традиции и обычаи. И связь отцов и детей, непрерывная цепь, формирующая и сохраняющая народ в веках, должна быть сохранна. Именно укоренённость в своём семейном прошлом даёт надежду на продолжение рода, следовательно на продолжение существования того или иного народа. Автор подчёркивает парадоксальность, противоречивость жизненной философии, согласно которой надо смотреть в будущее, стремиться к новому, развиваться, но не отрекаться от своего прошлого, не терять связь с опытом предыдущих поколений. В противном случае, народы и государства обречены на забвение. Идея непрерывности и взаимосвязи всего сущего – ведущая смысловая доминанта проблематики романов.

Художественное целое трилогии создаётся и при помощи системы персонажей. Царь Алексей Михайлович, патриарх Никон, представители царского двора, протопоп Аввакум, другие противники реформ. Одним из приёмов, использованных для представления героев, становится поэтика сна, которая является «одним из довольно удобных приёмов, «подсказкой» для читателя, возможностью вести опосредованную, иносказательную беседу с читателем, объяснять через толкование снов, например, ту или иную авторскую идею» [4, с. 173], «авторское обращение к использованию <...> поэтики сна в романе «Венчание на царство» способствует отражению идейно-смыслового содержания произведения. <...> Данный элемент поэтики идиостиля писателя, повторяясь в других романах, может отражать художественное целое всей трилогии. Поэтика сна, как составной элемент произведения, превращается в художественно значимый, вносит в общее художественное целое свой смысл, и тем самым вмещает в себя полноту бытия, отражённого в литературном тексте» [4, с. 180]. Сквозной для всей трилогии мотив сна выполняет функцию актуализации идей, предвещающих события, объясняющих поведение и поступки героев. Это мы можем наблюдать в случае описания снов царя Алексея Михайловича, патриарха Никона, карлика Захарки и других персонажей.

Кроме ведущих героев романов, объединяющих повествование в целостное единство, в романах есть герои, которые «обеспечивают» фоновый контекст событий. Такими персонажами можно считать семью Воняковых, которых читатели встречают и в романе «Венчание на царство» и, например, в романе «Вознесение». Вероятно, таким образом происходит, по

замыслу писателя, «укрепление» композиционной структуры всей трилогии. Героями трилогии являются не только царствующие особы и приближённые к царскому двору, но и простой народ, на жизни которого отражаются судьбоносные перемены в стране. Так, в первом романе трилогии мы знакомимся с ничем особенно не выдающейся семьёй Созонта Вонюкова. А в третьем романе мы уже можем увидеть результат раскола, прошедшего по народу, семьям и конкретной семье Вонюковых. Раскол церкви имеет «приземлённый» характер – в нём коренится гражданский раскол в конкретной семье, когда родные люди оказываются по разные стороны баррикад. Семейный раскол – основа гибели народного единства: «...Вроде бы он, Любим, заместо палача накинул на шею пеньковую петлю и столкнул брата с берёзовой стулки. <...> Разрывается сердце матери от жалости, любви и досады: эта горечь точит искепешенное сердце, и Улита Егоровна не знает, как бы больнее ужалить сына, чтобы прожечь его до печенок и он бы очнулся над телом замученного братца. Продался, знать, продался за тридцать сребреников, вот и привечен государем-антихристом, привязан к ноге, как пёс дворной, чтобы ворчал и кусал...» [7, с. 138]. Разрывающие душу противоречия сопровождают жизнь членов семьи, побуждают сомневаться, вызывают недоверие к близким, но, главное, отражают устоявшуюся нестабильность как в отношениях с окружающими людьми, так и в обыденной жизни. Исследователь А. Большакова, однако, подчёркивает особенное свойство взгляда В.В. Личутина на исторические события. Перед читателем разворачивается картина, содержащая попытку объективно представить трагические страницы истории России, так как у каждого события, как у медали, есть не менее двух сторон трактовки. Для писателя раскол общества на противоборствующие силы – горе, приносящее гибель народу и стране в целом, расшатывающее вековые традиции, но, в то же время, тормозящие развитие и процветание родной земли: «Авторский взгляд в «Расколе» <...> лишён однозначности. Ведь в особенности личутинского стиля входит осмысление тот или иного архетипа, феномена, концепта, входящего в «соборное сознание» и культурное бессознательное нации, не просто во всех его противоречиях, но в сгущённом поле самых противоположных векторов» [1, с. 624]. И даже в образе такого персонажа как Любим Вонюков отражена эта пронзительная мысль о сложности и противоречивости мира, стоящего над пропастью раскола, когда должна оставаться единой родная земля и единой любовь к ней, и при всех обстоятельствах и жертвах «только вот землю родимую с собой не унесёшь» [1, с. 603]. Для всех противоборствующих сторон – царя-новатора, мечтающего сделать Русь всемирным

православным центром, и его антагониста протопопа Аввакума, как приверженца старой веры, – тем не менее, существует одна неизблемая константа – судьба страны. И, пожалуй, эта «надземная» правда является условием соборности русского народа, понимаемой как «краеугольное понятие нашего времени, живущего под знаком двух полярно противоположных систем: абсолютного индивидуализма и абсолютного коллективизма» [11, с. 181].

Ещё одним инструментом создания целостного единства всей трилогии является художественное пространство, отражающее противоборство новых и старых сил. В трилогии противопоставляются Москва и Соловецкий монастырь как средоточие старых укоренённостей, традиций и устоев. Царский двор наполнен приверженностью к новым веяниям, почитанием греков, интригами, он олицетворяет перемены, новые времена, необходимость новшеств, реформ и нововведений. Идея сделать Москву мировым православным центром отражена в поступках и поведении людей. По сути, боярин Морозов, Ртищев, царь Алексей Михайлович, патриарх Никон всецело способствовали церковному расколу, приведшему к расколу в обществе. Все герои, в той или иной степени, меняются в течение описываемых событий, эволюционируют. Так, читатель наблюдает постепенное возмужание царя Алексея Михайловича, его становление как царя-новатора, приверженца западноевропейской культуры (роман «Крестный путь»). Порой это стремление ко всему новому приобретает несколько приземлённый характер (вспомним, что отцовский деревянный терем Алексей Михайлович меняет на каменный, проявляя таким образом приверженность немецкому вкусу).

Именно московское пространство наполнено духом реформаторства: «И всяк из государевых слуг устался жадно в сторону Немецкой слободы, будто от кукуев и фрыгов светит истинное солнце, словно бы с той стороны текут молочные реки в кисельных берегах; и обгоняя друг друга, презирая людей природных, русских устремились за новинами, перенимая чужой строй, подражая обычаям иноземским. И скоро забылось мудрое древнее остережение, что нельзя вдруг вводить иностранный обычай, чины и отличия, почести и звания, перемену в одежде и обуви, в пище и питье и что в совет о государственных делах не следует пущать иноземцев, потому что от скорых перемен бывают большие и страшные смуты» [7, с. 511]. В то же время, Соловецкий монастырь символизирует в трилогии оплот старой жизни и центр активного сопротивления новому и реформам, повсеместно внедряемым царём. Открытое

противостояние монахов имеет своё несомненное обоснование, которое, пожалуй, ёмко представлено в суждениях писателя: «И не оттого не следует принимать иноземцев в думу, что они глупее, но чтобы по коварному совету иноверцев не случилась коренная переделка жизни по обычаям и делам их страны, несогласная с нуждами отечества, и оттого проистекают в государстве упадок в делах, протори в казне, убытки в нравах» [7, с. 511]. После долгого сопротивления, однако, монастырь пал, и история продолжала развиваться. Писатель-философ вновь предлагает читателю признать очевидное: жизнь не останавливается, новое – не всегда враг старому, и в борьбе противоположностей кроется и вырабатывается сложный путь дальнейшего развития общества. В.В. Личутин призывает видеть в русской истории её многогранность, состоящую из одновременного принятия и отрицания всего нового и старого. Эта авторская мысль прослеживается в неожиданных деталях, подтверждающих её справедливость. Так, суть единства и борьбы противоположностей находит своё отражение в изложении народной мудрости: «Великое и смешное всегда рядом живут. Только мечтаешь белым кречетом взмыть, а глядь, уж в грязь сел. И Господь с Престола тебе пальцем грозит: де, не возвышайся, жалкий человеченко, не тешь гордыни, не садися на колымагу, не проверив упряжи. Ломоватый человек, не уповав во всём на Бога, невольно призывает беса в помощь» [7, с. 522].

Итак, авторские рассуждения обрамляют сюжетные коллизии, последовательно и настойчиво представляют трактовку исторических событий, в которой справедливость оценки происходящего коренится в позиции «над», «вне» противоборствующих сторон. Таким образом, мы можем определить основные постулаты концепции писателя, согласно которой диалектика развития общества как раз и заключается в единстве и борьбе противоположностей. Автор размышляет, представляя разные ракурсы трактовки истории раскола – от отрицания к признанию очевидного, и наоборот. В.В. Личутин, на наш взгляд, предлагает читателю увидеть правду каждой стороны. И, если не принять, то, по крайней мере, согласиться, что у противостоящих лагерей были свои аргументы в пользу собственной позиции. Собственно, целостность трилогии «Раскол» во многом зиждется на сверхидее о том, что история развивается и движется благодаря перманентному столкновению противоположностей, представляющих её в разных полюсных ракурсах, именно онтологические, социальные, политические, личностные конфликты продвигают историю. И каждая сторона конфликта готова отстаивать до конца свою правду.

Существенную роль в формировании художественного целого цикла романов «Раскол» могут играть отдельные мотивы. Так, сюжетообразующими и отражающими идейно-смысловое значение трилогии являются мотивы сна, росстани (перекрёстка), дороги, дома и кельи, огня, делимитаторов пространства – порога, крыльца, стен, острова, края и других. Например, мотив сна как «элемент поэтики идиостиля писателя, повторяясь в других романах, может отражать художественное целое всей трилогии. Поэтика сна, как составной элемент произведения, превращается в художественно значимый, вносит в общее художественное целое свой смысл, и тем самым вмещает в себя полноту бытия, отражённого в литературном тексте. <...> ...Задаче отразить и воссоздать целостность человеческого бытия в произведении искусства – создать художественное целое – подчиняется и целое произведения (трилогии, цикла произведений и т.д.), и его значимые элементы как части этого целого» [4, с. 180-181]. Сны царя Алексея Михайловича, видения карлика Захарки, сны Федосьи и других персонажей убеждают, что «обращение к использованию формы сна является одним из довольно удобных приёмов, «подсказкой» для читателя, возможностью вести опосредованную, иносказательную беседу с читателем, объяснять через толкование снов, например, ту или иную авторскую идею. В художественном мире произведения интерпретация сна способствует более чёткому пониманию самим героем своего состояния, чувств, переживаний и страхов. Писатель раскрывает читателю тонкий мир подсознания героев» [4, с. 180-181].

Итак, на наш взгляд, является очевидным, что трилогия «Раскол», состоящая из трёх книг «Венчание на царство», «Крестный путь» и «Вознесение», представляет собой художественное целое, сформированный цикл романов. Исходя из традиционного определения цикла, мы видим единый жанр трёх произведений – исторический роман, единую тему – тема раскола церкви на Руси, общую систему персонажей. В процесс формирования цикла вовлечён не только идейно-смысловой потенциал произведений, отражённый в тематике и проблематике трилогии, но и композиционные находки автора, системы персонажей отдельных романов и, безусловно, в целом, всей трилогии, мотивная структура произведений, пространственно-временная структура повествования, колоритная «звучащая» речь персонажей и язык повествования, «цементирующий» и определяющий индивидуальный стиль писателя, и, наконец, особенный, присущий В.В. Личутину психологизм изображения основных исторических лиц, художественно осмысленных автором, что, в свою очередь, обеспечено удивительным

свойством прозы писателя – эффектом сопричастности событиям, присутствия читателя в событийном ряде сюжета трилогии. На наш взгляд, немаловажное значение в трилогии имеют разного рода художественные детали, которые как некие скрепы соединяют диахронически и синхронически в единый текст все три романа. Так, например, в первом романе мы встречаем упоминание о соседе Иване Семёновиче Личутине, который «собирался на богомолье на монастырские острова» [5, с. 358] и мог бы отвезти письмо Феоктисту от брата Феодора Ванюкова. Из глубины веков в современность протянута нить к самому автору с его «внутренним пределом» (М.М. Гиршман), который словно сквозь века мог бы быть свидетелем событий XVII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большакова А. Послесловие / А. Большакова // Личутин, В.В. Раскол: роман в 3 кн. Кн. III: Вознесение / В.В. Личутин. – Москва: Вече, 2018. – С. 619-638.
2. Гиршман, М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности/ М.М. Гиршман. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 528 с. – (Studia philologica).
3. Дарвин, М.Н. Циклизация литературных произведений. Системность и целостность: межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. М.Н. Дарвин; Кемер. гос. ун-т. – Кемерово: КГУ, 1994. – 105 с.
4. Кочетова С.А. Поэтика сна в романе В.В. Личутина «Венчание на царство» / С.А. Кочетова // Филологические исследования: Целое человека. Выпуск 16 (специальный) / Редколлегия: В.М. Калинин (отв. ред.) и др. – Донецк: ФГИИ «Азбука», 2021. – С. 171-182.
5. Личутин, В.В. Раскол. Роман: в 3 кн. Кн. I: Венчание на царство / В.В. Личутин. – Москва: Вече, 2017. – 416 с.; Текст : электронный // Электронная библиотека : сайт URL: <https://booksonline.com.ua/review.php?book=62192> (дата обращения: 01.10.2022).
6. Личутин, В.В. Раскол: роман : в 3 кн. Кн. II: Крестный путь / В. В. Личутин. Текст : электронный // Электронная библиотека: сайт URL: <https://booksonline.com.ua/review.php?book=62193> (дата обращения: 01.10.2022).
7. Личутин, В.В. Раскол: роман в 3 кн. Кн. III: Вознесение/ В. В. Личутин. – Москва: Вече, 2018. – 640 с.; Текст : электронный // Электронная библиотека : сайт URL: <https://booksonline.com.ua/review.php?book=62194> (дата обращения: 01.10.2022).

8. Педерсен Т. Раскол в русской церкви и обществе в литературном отражении: роман Владимира Личутина «Раскол» / Т. Педерсен. – Masteroppgave i russisk litteratur Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning Universitetet i Tromsø. – Våren, 2010. – 79 с.
9. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. научн. ред. Н.Д. Тмарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
10. Семёнова Е.А. Циклизация // Литературная энциклопедия терминов и понятий/ под ред. А.Н. Николюкина ; Ин-т научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: Интелвак, 2003. – Стлб. 1189-1190.
11. Струве Н. Православие и культура. – М., 1992.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С. А. Поэтика цикла в творчестве В. В. Личутина (на материале трилогии «Раскол»). Часть II

Статья представляет собой вторую часть работы, посвященной изучению циклизации прозаических произведений на материале трилогии В. В. Личутина «Раскол». Автор рассматривает различные уровни организации целостного единства трилогии: тематику и проблематику трилогии, композицию, систему персонажей, хронотоп, мотивы и приходит к выводу о том, что все элементы поэтики произведения играют свою роль в формировании цикла произведений, создании целостного единства трилогии.

Ключевые слова: Личутин В. В., цикл, трилогия, проблематика, поэтика, композиция, мотив, художественное время и пространство.

SUMMARY

Kochetova S. A. Poetics of the cycle in the works of V. V. Lichutin (on the material of the trilogy «The Split»). Part II

The article is the second part of the work devoted to the study of the cyclization of prosaic works on the material of V. V. Lichutin's trilogy «The Split». The author considers various levels of organization of the integral unity of the trilogy: the themes and problems of the trilogy, its composition, system of characters, chronotope and motifs. She comes to the conclusion that all elements of the poetics of the work play their role in the formation of the cycle of works, the creation of the integral unity of the trilogy.

Key words: Lihutin V. V., cycle, trilogy, problem, poetics, composition, motif, artistic time and space.

А. А. Кудряшова
(г. Москва, РФ)

УДК 82
РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНЫХ ОБРАЗОВ В ТВОРЧЕСТВЕ
Ч. АЙТМАТОВА

Фольклорные образы в произведениях писателя-реалиста характерная черта творчества не только Ч. Т. Айтматова, оно органично входит в историко-культурный контекст эпохи в целом. Как отмечала А.М. Минакова, «ремифологизация как культурная доминанта во всемирной литературе XX века, и в русской особенно» обуславливает необходимость ее исследования [13, с. 53]. Особая **актуальность** «художественного мифологизма» (С.С. Аверинцев) связана с изучением жанровых форм эпики, философско-эстетическим переосмыслением и художественным претворением фольклорных образов. По мнению исследователя У.Б. Далгат, обращение к фольклорным образам в творчестве Айтматова раскрываются как «существенный признак высшей художественной формы эстетического преобразования <...> в их системе, соотносённости, «согласованности» целого» [6, с. 203].

Исследованию творчества Айтматова посвящены многие работы современных ученых: ставший академическим труд Г. Г. Гачева «Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос» [5]. Феноментворчества Айтматова в контексте русской литературы исследуется в статье А.Г. Коваленко «Чингиз Айтматов и русская литература XX века» [7]. Статья Р.М. Мейрамгалиевой «Миф и реальность в повести «Белый пароход» посвящена анализу влияния мифа на художественное пространство ранней повести Чингиза Айтматова [12]. О связи мифа с глубинной метафизикой национального бытия пишет В.Р. Аминева в статье «Мифологизм в прозе Ч. Айтматова и современных татарских писателей» [4]. Толкование лексем и трактовка имен интересно раскрывается в статье О.М. Косяновой «Язык произведений Ч. Айтматова как фактор создания общего этнокультурного пространства русского и киргизского народов» [10].

Вместе с тем, **новизна исследования** заключается в филологическом исследовании роли фольклорных образов с точки зрения их функционирования на уровне сюжета, композиции, идеи произведений. Обращение к архаичным образам и обрядам, космогонические и тотемические мифы формируют содержательный центр произведений – идею сохранения исторической памяти, которая получает национальное, и шире – общекультурное и мировое звучание, что, в свою очередь, формирует своеобразие индивидуального

стиля писателя-реалиста, доминанту неповторимости «внутренней формы» его произведений. Продолжая традицию А.А. Потебни, Ю.И. Минералов определяет понятие «внутренней формы» художественного произведения в ее неповторимости и уникальности [14, с. 157]. В понимании индивидуального стиля мы опираемся на академическую традицию отечественного литературоведения. П.Н. Сакулин считал, что «всякий большой стиль <...> есть формальное выражение определенного мировоззрения, которое понимается не в узком смысле, а в широко философском как поэтическая концепция жизни и мира» [17, с. 141]. Вопрос о том, какие фольклорные образы находят преломление в приемах индивидуального стиля Чингиза Айтматова и определяет «внутреннюю форму» повести «Белый пароход» (1970), «Пегий пес, бегущий краем моря» (1977) и романа «И дольше века длится день» (1980) является *целью исследования*.

Рассмотрим центральный образ Рогатой матери-оленихи в повести «Белый пароход» (впервые опубликована в 1970 г. в журнале «Новый мир» №1). Интересно, что у повести есть альтернативное название «Ак кеме» (в пер. с киргизского – «белый пароход»). Однако повесть включает и авторский комментарий (после сказки), который раскрывает не только жанрообразующее соединение сказки и были, но и драматизирует сюжет повести, акцентируя внимание на той реальности, которая остается после сказки. «У него были две сказки. Одна своя, о которой никто не знал. Другая та, которую рассказывал дед. Потом не осталось ни одной» [1, т. 2, с.178]. По мнению исследователя Далгат У.Б., сказки раскрывают «социально-нравственное, философско-концептуальное значение, становятся одной из ведущих частей повествовательной системы художественного произведения, <...> не умаляя, а усиливая реалистическую силу его воздействия» [6, с. 182]. Таким образом, сказки не только инициируют начало сюжета, что говорит о сильной позиции в повествовательной структуре, но и раскрывают максимально ценное в авторской позиции, переданной в образе героя-ребенка. Если сказка о «белом пароходе» является сокровенной мечтой и выносится в название повести как «свернутый сюжет», то сказка о Рогатой матери-оленихе вписывает мальчика Нургазы в родовое сознание, подчеркивая его неразрывную связь с дедом и с племенем киргизов.

Отметим, что фольклорный образ Рогатой матери-оленихи в традициях древних народов обладал исключительно положительной конотацией. Тотемический миф об Оленихе – праматери кирг. «Бугу эне», или, как она именуется, «Рогатая

мать» (муйуздуу энеден), имеет интересный нюанс [2]. В киргизском языке «бугу» – самец оленя или марала. Но своей прародительницей киргизы племени бугу признавали женщину, которая считалась «дочерью оленя». Таким образом, тотемический миф о Рогатой матери-оленихе трактуется как миф о происхождении племени киргизов. Известно, что в тотемизме «связь человеческой группы со своей территорией, охотничьими угодьями, с животными и растениями осознается как кровнородственная связь. Животные и растения находятся между собой и человеческими группами (родами) в отношении того же кровного родства, как люди между собой» [19, с. 68]. Подобное родство реализуется в образе главного героя мальчика Нургазы: *«Я сын сыновей Рогатой матери-оленихи» – так называет себя Нургазы. Характерно, что и родовая связь, ее продолжение в детях получает воплощение в его детской молитве: «Рогатая мать-олениха, принеси тетке Бекей люльку на рогах! Очень прошу тебе, принеси им люльку! Пусть будет у них ребенок»* [1, т. 2, с. 186].

В повести «Пегий пес, бегущий краем моря» (впервые опубликована в 1977) космогонические мифы предваряют сюжетное развитие. О основе зарождающейся жизни лежит борьба двух первостихий: *«суша препятствовала движению моря, море не уставало наступать на сушу»* [1, т. 2, с. 418]. В это стихийное пространство вписывается космогонический миф об утке Лувр: *«утка Лувр, да-да, та самая, обыкновенная криквя-широконоска, что по сей день проносится в стаях над нашими головами, летала в ту: пору над миром одна-одинешенька, и негде ей было снести яйцо. В целом свете не было ничего, кроме воды, даже тростиночки не было, чтобы гнездо смастерить»* [1, т. 2, с. 419]. Так, на первый взгляд парадоксально, воплощается мысль Айтматова о взаимосвязи малости и грандиозности: обыкновенная криквя и сотворение мира. Образ «утки Лувр» вписывается в традиционную трактовку мифологемы утки, которая связана с происхождения мира. В финском эпосе «Калевала» воплощается сюжет об утке, которая сев на колено божественной девы Ильматар, снесла семь яиц, из которых появились: земля, звёзды, тучи и месяц. У финно-угорского народа саамов существовал миф о том, как утка снесла на плавающую в мировом океане травинку пять яиц. Из них возникли растения, источники, рыбы и птицы, звери, мужчина и женщина [16, с. 6-7]. Таким образом, мифологема утки Лувр не только вписывается в традицию космогонических мифов, но и символизирует гармонию вселенной: море-суша-человек.

Интересно, что образ Рогатой матери-оленихи в повести «Белый пароход» воплощает неконфликтное соединение фольклорного и христианского начал. Дед Момун обращается к ней «О, пресвятая мать, Рогатая олениха!», называет ее «пречудная мать-олениха», такой эпитет – явная отсылка к устойчивым определениям именованию Богородицы: «О Чудная и Пречудная Царице Богородице, Мати Христа Бога нашего!» говорят слова Акафиста Пресвятой Богородице [2]. Таким образом фольклорная и христианская традиция создает прообраз оленихи как идеала Материнства, который реализуется в воспевании природы, обладающей любовью, мудростью и милосердием по противоположности с жестокостью и неразумностью людей. «Зерно» мифа воплощается в образе матки маральи не только в идеи «кормления» («вымя мое переполнилось, просит детей!»), но и спасение детей получает вселенский масштаб, она, олениха, становится матерью для всего племени киргизов.

Ценность фольклорной сказки в повести «Белый пароход» драматургически раскрывается в двух точках зрения. С одной стороны, *«дед говорит, что каждый, кто живет на Иссык-Куле, должен знать эту сказку. А не знать – грех»* [1, т. 2, с. 182]. С другой стороны, Орозкул считает, что *«ерунда все это, какая там, к черту, олениха, когда за копейку готовы друг другу в горло впитаться или в тюрьму засадить! <...> Кому нужны они, эти сказки для малых детей!»* [1, т. 2, с. 182].

Как уже говорилось выше, сказку о Рогатой матери-оленихе рассказывает дед как старший рода и символ мудрости, передающий ее младшему в роде. Подобная система образов дед-внук, казалось бы, вписывается в традицию биографического времени, подробно рассмотренная нами (Кудряшова А.А., Саленко О.Ю.) в статье «Образ и мотив времени в детской литературе 1940-х годов («Сказка о потерянном времени» Е. Шварца, «Горячий камень» А. Гайдара, «Двенадцать месяцев» С. Маршака) [11]. Сближая биографическое время детства и старости, философема возраста раскрывает связь с божественным миром, (где один еще помнит дыхание вечности, а другой уже слышит дыхание вечности). Казалось бы, дед обладает сказочной функцией помощника, старшего наставника и учителя, но Айтматов драматизирует сюжет и рядом с Нургазы не волшебный сказочный помощник, не старший рода, носитель мудрости и учитель, а беспомощный дед, предающий в финале свою веру. Более того, по мнению Р. М. Мейрамгалиевой, именно предательство деда инициирует трагедию Нургазы. *«Не Орозкул, от которого нечего было ждать, а дед убивает Мальчика, заставляя его «стать рыбой»* [12]. Другим фольклорным образом,

имеющим параллель со сказочным сюжетом, является образ Рябой Хромой Старухи, которая должна уничтожить уцелевших детей племени киргизов. Именно ее функция в сюжете повести соплагается со сказочным образом Бабы-Яги как женщины-прародительницы, знающей все тайны этого мира. Именно она предупреждает олениху об опасности, о жестокости людей, а ее слова подтверждаются в дальнейшем развитии сюжета: *«Это дети человеческие. Они вырастут и убьют твоих оленят. Ведь люди не то что зверей, они и друг друга не жалеют»* [1, т. 2, с. 193].

Сюжетообразующий мотив жестокости людей, бездумного отношения к природе и братьям меньшим находит воплощение в сказочном двоemiрии. Однако если в сказочном каноне условно-реальное противопоставляется чудесному миру, в котором сказочный герой проходит испытания, и сказка завершается всегда счастливым концом, то в повести Айтматова оппозиция мечты и реальности вписывается в романтическую традицию и драматизирует сюжет. С одной стороны, жестокая реальность, окружающая ребенка, с другой – сокровенная мечта мальчика об отце и о белом пароходе. Оговоримся, образ «белый пароход» символизирует мечту Нургазы о чистой и прекрасной жизни: *«там, впереди, на синей-синей кромке Иссык-Куля, появился белый пароход. Выплыл. Вот он! С трубами в ряд, длинный, мощный, красивый»* [1, т. 2, с. 204]. Образ парохода – корабля – лодки ассоциативно связан с библейским прообразом Ноева Ковчега как спасения человеческого рода, а также корабль связан с местом богослужения, отсюда слово «неф» – от лат. *navis* – «корабль» [2]. Интересно, что и мечта мальчика превратиться в рыбу, чтобы приплыть к отцу и сказать: «Здравствуй, папа, я твой сын» находит схожие мотивы в раннехристианской символике. Символ рыбы связан с образом Иисуса Христа (буквы греческого слова составляют первые буквы слов: Иисус Христос, Божий сын, Спаситель) и символ рыбы на печатях и светильниках в римских катакомбах часто заменяет самого Христа [20, с. 489].

Рассказываемая дедом история не становится для внука «сказкой», «побасенкой», «неправдой». Эта та высшая реальность, в которой заключен для мальчика высший свет правды и истины, а герой-ребенок согласно культурной традиции ассоциативно воплощает идею чистоты, безгрешности и жертвенной любви. Именно так и прочитывается ономастика имени героя: тюркское (казахское) имя, которое образуется из комбинации имён Нур – «свет» и Газы – «светлый воин». Как пишет исследователь И.Г. Минералова, имя героя становится «свернутым сюжетом» [15] и также вписывается в романтическую традицию идеального

исключительного героя, жизнь которого невозможна в жестоком мире взрослых. В мирозерцании мальчика его жизнь, жизнь его рода, были неразрывно связаны с Матерью Оленихой. С ее убийством были разрушены мечта и вера, идеал мальчика. Казалось бы, автор предельно заостряет трагедию ребенка: «не превратишься в рыбу», «не увидишь белый пароход», «не скажешь». Такое тотальное отрицание воплощает идею бесчеловечного начала в человеке, идею жестокости, которая также стара, как и род человеческий. Однако аллюзия с зерном «детская совесть в человеке – как зародыш в зерне, без зародыша зерно не прорастает» позволяет прочитывать финал в параллели с евангельским сюжетом: *«Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода»* [18, с. 526]. Так, евангельский прообраз зерна получает вселенский масштаб и находит воплощение в пафосе воспевания Правды как идеала высшей реальности: *«И что бы ни ждало нас на свете, правда пребудет вовеки, пока рождаются и умирают люди...»* [1, т. 2, с. 416].

Рассмотрим другой фольклорный образ – птицу Доненбай из романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день» (впервые опубликован в 1980 году, журнал «Новый мир»). История матери и ее трагедия воплощается в фольклорном образе птицы Доненбай и мифе о манкурте, которые образуют содержательный стержень – нерв произведения – идею сохранения исторической памяти. Если миф о манкурте раскрывает трагедию потери памяти, то образ птицы Доненбай символизирует бессмертие души человеческой. В мирозерцании Айтматова человек без памяти мертв, это только «внешняя оболочка, чучело». Такая авторская позиция ярко раскрывается в этимологии слова «манкурт». Древнетюрское слово «*manqul*» – «неразумный, глупый, лишённый рассудка». В современном киргизском языке встречается слово «*manji*» в значении «калека», изувеченный человек. В казахском языке «менгу» – «растеряться, лишиться самообладания, сойти с ума». Слово «манкурт» могло образоваться и путём слияния двух древнетюркских корней *map* – «надевать пояс, опоясываться» и *qurut* – «высушенный», то есть человек, на голову которого надевается пояс и высушивается [2]. Именно такой попытке – одеванием на голову шири – войной части кожи верблюда, подвергался манкурт. Не менее интересна и метаморфоза образа: с потерей памяти он лишался неповторимой индивидуальности и превращался в идеального раба: *«Манкурт не знал, кто он, откуда родом-племенем, не ведал своего имени, не помнил детства, отца и матери – одним словом, манкурт не осознавал себя человеческим*

существом. Лишенный понимания собственного «я», манкурт с хозяйственной точки зрения обладал целым рядом преимуществ» [1, т. 3, с. 131]. Страшное преступлению манкурта заключается в убийстве матери Найман-Ана.

Рассмотрим, как емко и лаконично Айтматов изображает ее подвиг. Трагедия матери, потерявшей сына, метафорично воплощает ее портрет с характерной деталью, «*черным траурным платком, давно уже ставший привычным на ее поседевшей голове*» [1, т. 3, с. 134]. Отметим, что современный исследователь портрета С.Н. Колосова пишет о своеобразии лирического портрета в прозе и отмечает «усиление лирического плана, которое происходит в основном за счет широко используемой описательной фактуры, в частности портретного изображения. То есть портрет становится проявлением лирического начала в прозаическом произведении» [8, с. 27-28]. Событийно трагедия не описывается, она реализуется емко и лаконично через художественную деталь портрета, символику цвета, мифологему птицы: черный платок-белый платок-птица Доненбай. Интересно, что «традиция описательных деталей встречается и у И.А. Бунина, который использует не только сюжетные элементы различных жанров фольклора, символику образов, но и стилизацию народного колорита, детали одежды, – отмечает С.Н. Колосова [9, с. 252]. Символика цвета в детали портрета сгущает семантику эпизода и заостряет трагедию матери. К чему траур, если «надеется увидеть сына в живых», и она надевает белый платок. Найман-ана понимает, что сын стал манкуртом, но разве может она оставить «родную кровь»? Найман-Ана приходит к сыну и рассказывает ему о том, что его зовут Жомалан (в переводе с киргизского Жоламан – имя, образованное от двух слов: «жол» – путь, «аман» – здоровье; по смыслу – будь здоров в пути) [10]. Так метафорично в имени сына проигрывается сюжет о манкурте, пространство жизненного пути которого прерывается, и пройти жизненное предназначение ему не удастся. Характерно, что и имя отца Доненбай в переводе с тюркского образовано от имен Донен – «жеребец-трехлеток» и «бай» – вежливое обращение, может символизировать манкурта, который так и не вырос, то есть, по сути, он был лишен зрелой жизни. Когда стрела пронзает сердце матери, белый платок на ее голове превращается в птицу, последним криком которой становятся слова: «*Вспомни, чей ты? Как твое имя? Твой отец Доненбай! Доненбай! Доненбай! Доненбай! Доненбай!..*» [1, т. 3, с. 150] Так деталь, платок матери, не только вписывается в сказочную метаморфозу превращения, но и мифологема птицы символизирует бессмертие души. Нарочитый повтор имени отца становится заклинанием матери, ее последними словами, обращенными к сыну. Именно в словах матери Найман-

Аны звучит авторская позиция: *«Можно отнять землю, можно отнять богатство, можно отнять и жизнь <...> но кто смеет покушаться на память человека?»* [1, т. 3, с. 150] (*«И дольше века длится день»*).

Подведем итог. Фольклорные образы, метафорика сказок и мифов не только становятся структурным компонентом сюжетосложения, формируют ассоциативный ряд повествования, но и позволяет предельно образно доносить до читателя философский и нравственный урок. Подобное переплетение фольклорных образов в эпическом произведении раскрывает стилевую доминанту творчества Ч. Айтматова. Если в «Повести Белый пароход» преломление сказочных сюжетов и образов вписывается в романтическую традицию и усиливает драматизм конфликта мечты и реальности, то в повести «Пегий пес, бегущий краем моря» образы первостихий и космогонические мифы отражают родовое сознание. В романе «И дольше века длится день» «художественный мифологизм» ярко транслируется в мифе о манкурте и птице Доненбай, воплощая ключевую идею произведения – сохранения исторической памяти как неотъемлемой части человеческой личности и ее неповторимости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айтматов, Ч.Т. Собр.соч. : в 7 т. – Т.2., Т.3. – М., 1998.
2. Academic.ru. URL:<https://dic.academic.ru/searchall.php?Sword> (дата обращения: 19.12.2022).
3. Акафистник. – М.: Издание Сретенского монастыря, 2002. – 768 с.
4. Аминова, В.Р. Мифологизм в прозе Ч. Айтматова и современных татарских писателей. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologizm-v-proze-ch-aytmatova-i-sovremennyh-tatarskih-pisateley> (дата обращения: 21.12.2022)
5. Гачев, Г.Г. Национальные образы мира. Космо-Психологос. – М.: Прогресс, 1995. – 511 с.
6. Далгат, У.Б. Литература и фольклор. Теоретические аспекты. – М.: «Наука», 1981. – 302 с.
7. Коваленко, А.Г. Чингиз Айтматов и русская литература XX века. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/chingiz-aytmatov-i-russkaya-literatura-hh-veka> (дата обращения: 18.12.2022)
8. Колосова, С.Н. Портрет в русской лирической поэзии. – М. – Ярославль: ИПК Литера, 2011. – 294 с.
9. Колосова, С.Н. Роль фольклорной традиции в создании образа ворона в одноименном рассказе И.А. Бунина // Modern Humanities Success/Успехи гуманитарных наук. – 2020. – №10. – С. 250 – 254.
10. Косянова, О.М. Язык произведений Ч. Айтматова как фактор создания общего этнокультурного пространства русского

- и киргизского народов. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=42327644> (дата обращения: 19.12.2022).
11. Кудряшова, А.А., Саленко О.Ю. Образ и мотив времени в детской литературе 1940-х годов («Сказка о потерянном времени» Е. Шварца, «Горячий камень» А. Гайдара, «Двенадцать месяцев» С. Маршака) // ВестникТомского государственного педагогического университета. – 2019. – № 6 (203). – С. 56 – 62.
 12. Мейрамгалиева, Р.М. Миф и реальность в повести «Белый пароход». – URL: <https://pps.kaznu.kz> (дата обращения: 21.12.2022).
 13. Минакова, А.М. Художественный текст и историко-культурный контекст. Сборник в честь 60-летия Аллы Михайловны Минаковой. – М., 1996. – 103 с.
 14. Минералов, Ю.И. Теория художественной словесности. – М., 1999. – 360 с.
 15. Минералова, И.Г. Имя и безымянность в русской литературе рубежа XIX-XX веков // Лучшая Вузовская лекция. – М., 2005.
 16. Петрухин, В.Я. Мифы финно-угров. – М., 2005. – 464 с.
 17. Сакулин, П.Н. Филология и культурология. – М.: Высшая школа, 1990. – 239 с.
 18. Святое Евангелие Господа нашего Иисуса Христа. От Иоанна Святое Благовествование. – М.: Ковчег, 2004. – 576 с.
 19. Токарев, С.А. Мифология // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М., 1987. – Т. 1. – 671 с.
 20. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве/Пер. с англ. и вступ. Ст. А.Е. Майкапара. – М.: КРОН-ПРЕСС. 1997. – 656 с.

АННОТАЦИЯ

Кудряшова А. А. Роль фольклорных образов в творчестве Ч. Айтматова

В статье анализируется роль фольклорных образов в творчестве Ч. Айтматова на материале повестей «Белый пароход», «Пегий пес, бегущий краем моря», романа «И дольше века длится день». В центре исследования проблема функционирования фольклорных образов и мифологем, метафорики сказок и аллюзий, которая не только становится структурным компонентом сюжетосложения, формирует ассоциативный ряд повествования, но и позволяет предельно образно доносить до читателя философский и нравственный урок.

Ключевые слова: фольклорные образы, мотив, сюжет, символ, историческая память.

SUMMARY

Kudryashova A. A. The role of folklore images in the novels of Ch. Aitmatov

The article carefully analyzes folklore images based on the stories «The White Ship», «Piebald Dog running along the shore», the novel «The Day Lasts more than a hundred years». The author reveals and substantiates the problems of the functioning of mythopoetic images and mythologems, archaic rites, metaphors of fairy tales and allusions, which not only become a structural component of plot formation, form an associative series of narration, but also allow the reader to convey a philosophical and moral lesson in the most figurative way.

Key words: folklore images, motif, plot, symbol, historical memory.

*Л. Н. Любимцева-Наталуха
(г. Горловка, РФ)*

УДК 821.161.1

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ИМЕНА В ДРАМАТУРГИИ Н. КОЛЯДЫ

Прецедентные феномены, связанные с категорией языковой личности, хотя и являются преимущественно объектом исследования лингвистов, но также представляют интерес для ученых целого ряда смежных дисциплин, среди которых культурология и литературоведение.

Понятие «прецедентности» и сопряженных с ним терминов (прецедентное имя, прецедентное высказывание, прецедентная ситуация, прецедентный текст) традиционно связывают с именем Ю.Н. Караулова. Позднее эти феномены анализировались в трудах Н. А. Кузьминой, Т.Ю. Тамерьян, М. Гронаса, А. К. Жолковского, Н. Г. Михновец и других.

В работе «Русский язык и языковая личность» Ю.Н. Караулов определил прецедентные тексты следующим образом: «значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [6]. По мнению ученого, прецедентные тексты не связаны исключительно с художественной литературой, но и отрицать их существование в художественных произведениях нельзя.

Лингвисты нередко используют понятие прецедентности в значении, тождественном содержанию термина «интертекстуальность». Тем не менее, следует согласиться с точкой зрения Н. А. Кузьминой, что прецедентность и интертекстуальность – понятия неодинаковые: «Интертекстуальность соотнесена с эстетической ценностью, культурной значимостью, вневременностью (интертекстуальные знаки – феномены культуры, предполагающей межпоколенную связь), прецедентность – с тем, что происходит сейчас и актуально сегодня, но вовсе не обязательно будет значимо завтра» [10]. Прецедентные имена создаются на основе разных типов фоновых знаний: социальных, индивидуальных и коллективных. Их восприятие возможно только при «технической» поддержке, «прежде всего средствами массовой коммуникации, обеспечивающими тотальную их рецепцию максимально широким кругом потребителей», т.к. «существование прецедентных феноменов ограничено временем их рецепции и реинтерпретации» [10], тогда как интертекстуальные связи прочно закрепились в культуре, узнаваемы представителями последующих поколений, т.е. существуют вне конкретного времени.

Современная лингвистика отталкивается от того факта, что каждый человек представляет собой языковую личность. Поскольку культурные смыслы закрепляются в языке, в том числе и художественной литературы, то понимание содержания произведения невозможно без обращения к фоновым знаниям автора, получившим отражение в тексте произведения. С течением времени многие факты утрачивают актуальность, переставая быть понятными для нового поколения. Чтобы состоялся диалог между автором художественного текста и его читателем / зрителем, нужно учитывать наличие в произведении прецедентных феноменов, среди которых выделяют прецедентные имена, высказывания, тексты и ситуации.

Понятие «языковой личности» считается одной из актуальных категорий целого ряда современных наук: теории языка, медиастилистики, социальной философии, исторической культурологии, лингвоперсонологии.

Представление о том, что такое «языковая личность», которое было заложено ещё в трудах В. В. Виноградова, близко, хотя и не тождественно категории «образ автора», получившей подробнейшее описание в исследованиях учёного. В книге «О художественной прозе», опубликованной в 1930 г., мы находим следующее определение: «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых

структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [4, с. 118]; «Образ автора – это образ, складывающийся или созданный из основных черт творчества поэта. Он воплощает в себе иногда также и элементы художественно преобразованной его биографии» [4, с. 215]. Однако, поскольку личность писателя раскрывается в языке его произведений, следует признать, что категория «образ автора», – это область интересов не только языкознания, но и литературоведения: «Есть глубокая, принципиальная разница в языковедческом и литературоведческом подходе к изучению стилиевой структуры как характера персонажа, так и «образа автора». Лингвист отправляется от анализа словесной ткани произведения, литературовед – от общественно-психологического понимания характера» [5, с. 89]. В художественном произведении «образ автора» может выражаться как эксплицитно, так и имплицитно: «Он является формой сложных и противоречивых соотношений между авторской интенцией, между фантазируемой личностью писателя и ликами персонажа» [3, с. 203].

Определенную роль в формировании образа автора, языковой личности персонажа и его создателя играют прецедентные имена и феномены: «Знание прецедентных текстов рассматривается как показатель принадлежности данного индивида к определенной эпохе, культуре того или иного общества, а их незнание, напротив, считается предпосылкой отторженности от данной культуры. <...> Помимо хрестоматийности и общеизвестности, прецедентным текстам присуще такое свойство, как реинтерпретируемость, благодаря которому прецедентные тексты способны перешагивать рамки словесного искусства, где они исконно возникли» [1]. В отличие от разных видов интертекстуальных связей (аллюзий, реминисценций, заимствований и цитат), прецедентных явлений в художественном тексте будет гораздо меньше.

Цель статьи – исследование прецедентных имен в драматургии Н. Коляды на примере отдельных пьес драматурга советского и постсоветского периода.

В драматургии, где авторское слово сведено к минимуму, язык произведения играет особую роль, имплицитно формируя образ автора через систему идей, находящихся воплощение в выборе имен героев, композиции событий, использовании разных видов интертекстуальных связей и т.д.

Как показывает анализ, из всего комплекса имен собственных, встречающихся в пьесах Н. Коляды, только отдельные можно отнести к разряду прецедентных. Их отличает кратковременность и забвение для последующих поколений. Причиной становятся

изменившиеся реалии времени и прогресс, благодаря которому из быта исчезают одни предметы и появляются новые (к примеру, компьютер заменил пишущую машинку). Прецедентные имена помогают создать не только образы героев, но и раскрыть ценностную ориентацию автора произведения.

Пьеса «Мурлин Мурло» (1989) имеет говорящее название. Иронически драматург соединяет в нем символ женской красоты середины XX века – имя американской актрисы Мэрилин Монро и разговорно-сниженное слово «мурло». Все без исключения словари (В. И. Даля, М. Фасмера, С. И. Ожегова, Т. Ф. Ефремовой, Д. Н. Ушакова) подчеркивают некрасивость, уродство человека с таким лицом. Кроме того, в словаре Д. Н. Ушакова подчеркивается, что слово является просторечным, вульгарным, бранным. Таким образом, название пьесы не только представляет собой аллюзию на американский кинематограф, но и является оксюмороном.

События происходят в глухом провинциальном городке Шипиловске. Общая атмосфера безысходности усугубляется отравляющим воздухом коксохимическим комбинатом. В речи героев постоянно всплывает тема катастрофы, приближающегося конца света. Младшую сестру, Ольгу, в городке прозвали «Мурлин Мурло», подчеркивая таким образом ее непохожесть на других. Она сохранила детскую веру в любовь, в чудеса, такие как НЛО и пророчества «волшебницы Банги». Ее мечта очень приземленна и понятна: *«ОЛЬГА. У меня такая жизнь поганая! (Пауза.) <...> А я вот думаю: нашёлся бы человек, забрал бы меня отсюда, я бы тому человеку согласна была бы и ноги мыть и всё-всё на свете делать! Детей ему рожать!»* [9]. Окружающие воспринимают её как умственно неполноценную, хотя скорее героиня напоминает блаженную.

Прецедентное название пьесы – прозвище главной героини – погружает читателей / зрителей в атмосферу 90-х гг. XX столетия. Правильные слова приезжего Алексея, тем не менее, только усугубляют ощущение неразрешимого экзистенциального конфликта героев: *«АЛЕКСЕЙ. Опомнитесь, дорогие мои! Весь город пьёт! Мы с вами вот – тоже! У меня на работе все пьяные или с похмелья! Почему все пьют? Почему?! Разве нельзя иначе устроить свою жизнь, организовать её так, чтобы не было ни минуты свободной, празной, бессмысленной!? Вам всем, всем, всем необходимо са-мо-со-ве-ршен-ство-ва-ни-е!»* [9].

Финал пьесы – начало землетрясения. Утрата смысла жизни, надежды, тоска и одиночество, которые старшая сестра Инна заглушает алкоголем, беспринципность и цинизм Михаила, побег и трусость Алексея – все это в совокупности с беспросветностью провинциального существования приводит к метафизической

катастрофе в конце произведения. И крик Ольги в финале пьесы («ОЛЫГА. Бо-о-о-ог!!! Бо-ог!!!... Приди ко мне, Бо-ог!!! Приди ко мне, Господи-и-и-и!!! Бо-ог!!! Бо-ог!!! Приди ко мне, Боооооог!!!» [9]) – это отчаянная попытка вырваться из сложившихся обстоятельств.

В пьесе «Ключи от Лёрраха» (1994) символом счастья героев, отдаленной мечты, драматург делает типичный небольшой немецкий городок. Для Н. Коляды выбор не случаен, так как драматург в 90-х драматург жил в Германии, куда был приглашён на стипендию в Академию Шлёсс Солитюд (Штутгарт), где работал актёром в немецком театре «Дойче Шаушпиль Хаус» (Гамбург). В Гамбурге и была впервые поставлена пьеса «Ключи от Лёрраха» в 1993 году.

Чеховский сюжет продажи имения, положенный в основу пьесы, подчеркивает ее интертекстуальный характер.

Лёррах в драме – живописное, тихое местечко – это идеал, предел мечтаний обывателя-бюргера: «Спрятаться, сбежать... Я хочу жить в какой-нибудь тихой заводии, в тине, в болоте, да, в болоте, где тепло и тихо, где мир, покой, радость и счастье от маленьких, ничтожных, ничтожнейших событий, но прекрасных в своей ничтожности. Я видел на карте один такой городок, на юге Германии, райцентр, Мухосранск такой, деревня – очень удачно расположенный: между Швейцарией и Францией – все в двух шагах, и называется райцентр этот: Лёр-рах... Прыгают, перекатываются, переливаются в горле два “эр”, р-р-р-р, рядом с ним крохотный швейцарский Обервиль, Виль-Бер, Обер, вил-ль, еще ближе еще одна граница и там Франция и французский среди гор Сан-Луи, Са-а-ан-Луи, Лю-и-и, два шага – ты во Франции и потом ты снова в Лёр-р-рахе, ходи-броди туда сюда целыми днями, ничего не делай» [7]. Для героя пьесы – Андрея – это воплощение мещанского рая. Он мечтает бежать в этот воображаемый мир счастья, где есть возможность забыть о терзающих его экзистенциальных проблемах.

Однако в представлении читателя / зрителя прямой связи между местом действия пьесы и Эдемским садом, своего рода символом Утопии, не может возникнуть. Эти параллели появятся после прочтения драмы, в её контексте и в контексте времени.

Не только Андрей, но и Максим мечтает вырваться из беспросветной жизни, уехав в Лёррах: «МАКСИМ. Есть. Есть такой маленький Леррах. Я туда тоже обязательно поеду, нет, нет, я там буду жить, у меня будет дом, я там буду, я найду его там, в смысле дом, мой дом и тишину...» [7]. Все желания героев так и остаются нереализованными, что лишний раз подчеркивает концептуальную близость пьесы Н. Коляды трагикомедиям театра абсурда, с одной стороны, и драмам А. Чехова – с другой.

Известная во второй половине XX века профессия секретаря-машинистки, особенно престижная, если речь шла о крупном предприятии, утратила свою актуальность на рубеже тысячелетий. Пишущую машинку заменил персональный компьютер. Таким образом, название пьесы «Пишмашка» (2002), как и трагедия одинокой женщины, у которой остались лишь воспоминания о прошлом, современному читателю / зрителю, не знакомому с реалиями жизни в СССР, будут непонятны. Пишмашка – ироническое прозвище секретаря, сокращение от «пишущая машинка». Авторские ремарки, указывающие на детали быта героини, при помощи которых создается атмосфера упадка, только подчеркивают старость, обветшалость, отставание от времени. Она курит папиросы «Беломорканал», кутается в пуховый платок и вспоминает прошлое: *«Пишмашка» меня звали всю жизнь. Пишущая машинка. Секретарша. Секретутка. За глаза никто не называл «Людмила Николаевна». Ни один. Я была при «батоне» собачкой в будке. Да вы сами батон, большой начальник. Были»* [8].

Вся пьеса представляет собой монолог, своего рода подведение итогов собственной жизни: *«Кто я, Вова? Никто. По паспорту еврейка. Но я полукровка. Фамилия моя от папы «Гликман» – мы родились у мамы с папой в ссылке с сестрой, в казахских степях, он был польский еврей. Мама русская, папа сбежал или его освободили – не знаю, он на самом деле был Гликмановский.*

В детдоме меня, Люсю Гликман, дети дразнили – вот ведь запомнила! – «Немка-Ленина-убила!». Злые дети. «Немка-Ленина-убила»! Какая связь? С Каплан, что ли? Но Каплан – это вовсе не Гликман, согласитесь?» [8].

Монолог Людмилы Николаевны заканчивается призывом к Мальчишке (эпизодический персонаж носит нарицательное имя), в котором нашли отражение основные моральные принципы советского человека: *«Эй, ты, придурок?! Слышишь? Послушай, для тебя написано! «Есть свободная минута – бери в руки книгу! Учись так, чтобы принести больше пользы своему народу! Заботься о культуре, покончи со сквернословием, грубостью, выпивками, никогда не проходи мимо фактов хулиганства, пьянства, бескультурья! Будь примером поведения в семье и в воспитании людей! Обидели на твоих глазах человека – и ты виноват! Уважай старость на улице, дома, в семье! Будь вежливым, приветливым, тактичным! Нарушил эти правила – не место тебе в коллективе коммунистического труда!»* [8].

Во всех трех анализируемых пьесах встречаются многочисленные разнообразные виды интертекстуальных связей: аллюзии (портрет Хэмингуэя в «Мурлин Мурло»,

упоминание Карла Маркса в пьесе «Ключи от Лёрраха», Каплан в «Пишмашке»), цитаты (песни, которые исполняет Инна в пьесе «Мурлин Мурло»: «Алексей, Алёшенька, с-с-сынок! С-с-словно с-сын её услышать мог!» и «Там вдали за рекой зажигались огни-и-и. В небе ясном заря догорала-а-а!!»), слова Ленина «Учиться, учиться и еще раз учиться» в пьесе «Ключи от Лёрраха», песня «Купите папиросы» в пьесе «Пишмашка»), реминисценции (повторяемая несколько раз в пьесе «Ключи от Лёрраха» фраза «Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...», отсылающая читателя / зрителя к комедии А. П. Чехова «Чайка») и т.д. Все они помогают создать образы персонажей, указывают на их культурные ориентиры, выполняя в тексте произведения экспрессивную и референтивную функции. Герои обозначенных пьес Н. Коляды – все те же маленькие люди, живущие в переходное время, в период социальных потрясений, утратившие надежду обыватели, не способные что-либо изменить в своей жизни. Однако понять авторскую интенцию читателю / зрителю помогают именно прецедентные имена. Они дают представление о ценностных ориентирах драматурга, культуре времени, о котором он пишет.

Таким образом, прецедентные имена, значимые для авторского сознания Н. Коляды, отсылают читателя / зрителя к советскому и постсоветскому периоду. Они являются знаками поколения и нуждаются в пояснении для жителей XXI тысячелетия, не обладающих необходимыми для понимания смыслами, что может существенно ограничить понимание концепции произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмедова С. Н. к. Прецедентность художественного текста / С. Н. к. Ахмедова // Филология и литературоведение. – 2014. – № 9. – Текст: электронный // Филология. – URL: <https://philology.snauka.ru/2014/09/890> (дата обращения: 13.12.2022).
2. Виноградов, В. В. О художественной прозе. – М. – Л.: Наука, 1930. – 186 с.
3. Виноградов, В. В. О художественной прозе // Виноградов В. В. Избр. труды: О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – С. 56 – 176.
4. Виноградов В. В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
5. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Наука, 1961. – 243 с.
6. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 261 с.

7. Коляда, Н. Ключи от Лёrrha / Н. Коляда. – Текст: электронный // Электронная библиотека. – URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/pjesa/klyuchi-ot-lyorra> (дата обращения: 23.12.2022).
8. Коляда, Н. Пишмашка / Н. Коляда. – Текст: электронный // Libking: интернет-портал. – URL: <https://libking.ru/books/poetry-/dramaturgy/317306-nikolay-kolyada-pishmashka.html> (дата обращения: 23.12.2022).
9. Коляда, Н. Мурлин Мурло / Н. Коляда. – Текст: электронный // Электронная библиотека. – URL: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/pjesa/murlin-murlo> (дата обращения: 23.12.2022).
10. Кузьмина Н. А. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадискурса / Н. А. Кузьмина. – Текст: электронный // Киберлиника. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnost-i-pretседentnost-kak-bazovye-kognitivnye-kategorii-mediadiskursa/viewer> (дата обращения: 23.12.2022).

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Прецедентные имена в драматургии Н. Коляды

Статья посвящена исследованию прецедентных имен в отдельных пьесах Н. Коляды рубежа XX – XXI столетий. Автор доказывает, что прецедентность – явление, актуальное не только для лингвистики, но для литературоведения, не тождественное понятию «интертекстуальность». Прецедентные имена помогают созданию образа автора и персонажей. В пьесах Н. Коляды «Мурлин Мурло», «Ключи от Лёrrha», «Пишмашка» они выступают знаками поколения советского и постсоветского времени.

Ключевые слова: прецедентность, прецедентное имя, интертекстуальность, образ автора, Н. Коляда.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. Precedent Names in the Dramaturgy of N. Kolyada

The article is devoted to the study of precedent names in certain plays by N. Kolyada at the turn of the 20th – 21st centuries. The author proves that precedence is a phenomenon that is relevant not only for linguistics, but for literary criticism, and is not identical to the concept of «intertextuality». Precedent names help to create the image of the author and characters. In the plays «Murlin Murlo», «Keys from Lorrach», «Pishmashka» by N. Kolyada they act as signs of a generation of Soviet and post-Soviet times.

Key words: precedent, precedent name, intertextuality, image of the author, N. Kolyada.

*С. М. Махмудова,
А. П. Каледа
(г. Москва, РФ)*

**УДК 392.91+82-1/-9
ФАМИЛИЯ «КАЛЕДА» В ЛИТЕРАТУРЕ XX-XXI ВЕКОВ**

Фамилия «Каледа» имеет белорусское происхождение. По одной из версий происходит от Ивана Калиты, также возможно родство со словами «коляда/колядовать». Семейное древо Калед включает в себя временной период с середины VIII века и до начала XXI века. Одним из важных представителей фамилии был Василий Пантелеймонович Каледа-Покоев (1845-1913), происходивший из оброчных крестьян. Не смотря на свое происхождение, В.П. Каледа-Покоев был обучен грамоте, а впоследствии выучился на лекаря и лечил дворян. В своем доме он оборудовал врачебный кабинет, которые деревенские жители прозвали «покоями». В деревне Лешня, где он жил со своей семьей, было много Калед (Каледа – славянский бог веселья и вина), Василий же получил двойную фамилию Каледа-Покоев в честь своего врачебного кабинета.

Одним из самых известных представителей рода Калед был Глеб Александрович Каледа (1921-1994), который внес большой вклад не только в литературу, но и в науку и церковное служение. Г.А. Каледа – советский и российский геолог, религиозный деятель и церковный писатель. Он также являлся священником Русской Православной церкви и протоиереем. Г.А. стал первым ректором катехизаторских курсов, впоследствии преобразованных в ПСТГУ (Православный Свято-Тихоновский Государственный Университет). Г.А. также стал первым московским священником, служившим в тюрьмах на постоянной основе. В науке он состоялся как доктор геолого-минералогических наук и профессор.

Глеб Александрович Каледа является автором многих работ, которые можно разделить по категориям. Одним из самых известных произведений, относящихся к религиозной литературе, можно считать его книгу «Домашняя Церковь», которая была издана посмертно, в 2001 году. В застойные годы Г.А. Каледа писал под псевдонимом Давид Покоев. Фамилия была взята от его деда Василия Пантелеймоновича Каледа-Покоева, а имя выбрано в связи с тем, что Г.А. Каледа был назван в честь святого благоверного страстотерпца князя Глеба, который в

крещении получил имя Давид. Сам отец Глеб считал свою книгу незаконченной, неоднократно возвращался к работе над ней. После смерти батюшки очерки, входящие в книгу, стали выходить под редакцией М.А. Журинской в журнале «Альфа и Омега». Наконец в 1997 году в издательстве Зачатьевского монастыря вышло ее первое типографское издание, потом повторенное несколько раз и в России, и за рубежом. Книга переведена на сербский, французский и румынский языки.

Среди других самых популярных книг Г.А. Каледы на религиозную тематику были такие книги, как «Плещаница Господа нашего Иисуса Христа» (1998), «Полнота жизни во Христе» (2001), «Остановитесь на путях ваших» (2009) и другие. Жанр последней книги определяется как записки тюремного священника. Отец Глеб был тайным священником в течение 18 лет и состоял на открытом служении оставшиеся 4 года своей жизни. Как раз в это время, начиная с 1991 года, он получил от Святейшего Патриарха Алексия II благословение окормлять заключенных. Так он стал первым тюремным священником и положил начало пастырскому служению в тюрьмах. Он служил в Бутырском следственном изоляторе №2, в знаменитой Бутырке. В своей работе «Остановитесь на путях ваших» он описывал полученный там опыт, рассказывал про нравственное очищение заключенных-смертников.

К документальной литературе можно отнести «Записки рядового» под авторством Г.А. Каледы, где он описывает годы, проведенные на войне. В 1941 году Г.А. Каледа окончил школу, 21 июня у него был выпускной вечер, а на следующий день была объявлена война. В августе он получил повестку и уехал на Урал, где учился на связиста. Среди прочих сражений в книге была описана Сталинградская битва, какой ее увидел простой солдат. Глеб Каледа также успел побывать на территории Беларуси, откуда исходят его родовые корни. В 1945 году он участвовал в сражениях в Восточной Пруссии. Книга также содержит письма Глеба своей будущей жене Лидии. В день Победы, 9 мая, он написал ей: «Лидочка, с миром! Окончание войны совпало с Красной Горкой, словно Он восстал, чтобы сказать: «Мир Вам!» Это совпадение как-то очень... Ты понимаешь меня, ибо, вероятно, переживаешь то же. Радуйтесь празднику неба и празднику Родины. Пусть будет весна – весной». В 2016 году в Московском Детском Театре Эстрады был поставлен спектакль по автобиографическим запискам Глеба Каледы «Записки рядового».

Г.А. Каледа написал много научных работ, которые можно отнести к естественно-научной и научно-религиозной литературе.

Число этих работ включает в себя свыше 170 названий. Среди самых известных можно выделить следующие: «Библия и наука о сотворении мира (опыт естественно-научного толкования Книги Бытия)», «Литология и палеография палеозойских отложений Русской платформы» (сборник статей), «Изменчивость отложений на тектонических структурах: ее значение для поисков полезных ископаемых» и «Изменчивость отложений на тектонических структурах и ее значение для нефтяной геологии» (1980 год, диссертация на соискание ученой степени доктора-минералогических наук по специальности литология).

После смерти Г.А. Каледы его дети, друзья и последователи занимались издательством его работ, а также написанием книг, посвященных его жизни. Эти произведения можно отнести к биографической литературе. Самой известной работой здесь является книга «Священник Глеб Каледа – ученый и пастырь» под издательством Зачатьевского монастыря, 2012. Эта книга включает в себя отрывки его произведений, таких как «Домашняя церковь» и «Записки рядового», воспоминания Монахини Георгии (жены), Игумении Иулиании (одной из двух дочерей), воспоминания Протоиерея Иоанна (одного из четырех сыновей). Также в книге приведены письма заключенных отцу Глебу, размышления Глеба Каледы о Владимире Амбарцумове (своем первом духовном отце и, впоследствии, тесте). В конце книги приводится список научных трудов (193 пункта), а также список богословских и публицистических работ (48 пунктов).

Также к биографической литературе об отце Глебе можно отнести книгу «Небо и земля отца Глеба», В. Смык, издательство Зачатьевского монастыря, 2015. В ней рассказывается история рода Глеба Каледы по папиной (Каледы) и маминой линии (Сульменевы). Также в книге говорится о Владимире Амбарцумове, канонизированного Русской Православной церковью в лике священномученика в Соборе святых новомучеников и исповедников российских. Далее книга повествует о военных годах, о научной деятельности Глеба Каледы, о его тайном служении в годы застоя и о тюремном служении в последние годы его жизни. В книге приведена цитата Патриарха Кирилла о Глебе Калее: «Своею жизнью он явил образ человека, для которого Православие было радостной жизнью во Христе...».

В религиозно-биографической литературе фамилия Каледа также оставила свой след. Главным произведением, где упоминается эта фамилия, является книга «Священномученик Владимир Амбарцумов, пресвитер московский», издательство Зачатьевского монастыря. Эта книга посвящена В.А. Амбарцумову

(1892-1937), который был иереем и священнослужителем Русской Православной церкви. В 1937 году он был арестован и доставлен в Бутырскую тюрьму, а позже расстрелян на Бутовском полигоне. Владимир Амбарцумов был канонизирован в лике священномученика в Соборе святых новомучеников и исповедников российских. В настоящее время настоятелем этого собора является один из внуков Владимира Амбарцумова, сын Г.А. Каледы Кирилл Глебович Каледа. Книга «Священномученик Владимир Амбарцумов, пресвитер московский» включает в себя житие священномученика, письма В.А. Амбарцумова жене, материалы из следственного дела, воспоминания Лидии Владимировны Каледы (дочери Владимира и жены отца Глеба), воспоминания Евгения Владимировича Амбарцумова (сына) и воспоминания иерея Кирилла Каледы (внука) – «Памяти дедушки Володи».

В художественной литературе тоже есть пример произведения, повествующего об одном из моих родственников. Иван Емельянович Брыксин, отец моей бабушки по папиной линии, был советским инженером-механиком. В 1939 году он сказал, что Советский Союз не готов к войне, за что был осужден на 10 лет. Всю войну он работал на лесоповале. Сидел в тюрьме с А.И. Солженицыным, вместе они занимались разработкой секретной связи для Сталина. В книге А.И. Солженицына «Архипелаг Гулаг» был персонаж, образ которого основан на И.А. Брыксине, но первая буква фамилии была изменена в целях безопасности. «Архипелаг Гулаг» писался с 1958 по 1968 год, а с 1969 по 1979 дополнялся автором. В более позднем издании А.И. Солженицын добавил фрагмент о трагической смерти И.Е. Брыксина, «смертно избитого и ограбленного двумя молодыми хулиганами». Там указана его настоящая фамилия – Брыксин.

Примером публицистической литературы можно считать работу Юрия Федоровича Орлова «Опасные мысли». Ю.Ф. Орлов был советским физиком и правозащитником, бывшим политзаключенным. Также он являлся другом семьи Калед, в своей работе он писал про Анну Ивановну Брыксину (в замужестве Каледа) и ее отца И.Е. Брыксина. Книга повествует о допросах, которые устраивали Анне Ивановне представители советской власти по поводу ее отца, а также по поводу распространения среди молодежи «Архипелага Гулага» и другой запрещенной литературы.

Фамилия Каледа не раз упоминалась в газетах и журналах. В частности, статьи Г.А. Каледы о проблеме Туринской Плащаницы публиковались в «Московском церковном вестнике» и в «Журнале Московской Патриархии». Помимо этого, православный журнал

«Фома» 01.12.2016 опубликовал статью под названием «Дверь, которая всегда открыта. 2 декабря отцу Глебу Каледе исполнилось бы 95 лет». Еще один журнал «Альфа и Омега» опубликовал статью «Вечная память С.Г. Калед и А.И. Калед», 2000 №3 (25). В этой статье говорится о трагической гибели старшего сына отца Глеба Сергея и его жены Анны, моих дедушки и бабушки, которые погибли в ужасной автокатастрофе в 2000 году.

Заключающим видом литературы, в которых фигурирует фамилия Калед, – медицинская литература. Главной фигурой здесь является Василий Глебович Калед (1963 – н.в.), доктор медицинских наук, профессор, зам. директора Научного центра психического здоровья Российской академии наук по развитию и инновационной деятельности. Также он является главным научным сотрудником отдела по изучению эндогенных психозов и аффективных состояний. Преподает курс пастырской психиатрии в ПСТГУ, является профессором кафедры пастырского Богословия. Его самая известная работа – «Основы пастырской психиатрии. Руководство для священнослужителей», 2021.

Фамилия Калед внесла большой вклад в религиозную, научную, художественную и публицистическую литературу, а также в другие более узкие ее направления. Фамилия Калед встречается в литературе и среди авторов книг, и среди героев биографических произведений. В литературе отражается и сохраняется наследие фамилии и рода Калед. Мои родственники активно занимаются исследованием истории рода, а также написанием работ в литературе, чтобы документировать и распространять достижения представителей фамилии Калед.

АННОТАЦИЯ

Махмудова С. М., Калед А. П. Фамилия «Калед» в литературе XX-XXI веков

Фамилия «Калед» известна в документальной и религиозной литературе XX-XXI веков. «Калед» происходит от фамилии Калита, известной по исторической литературе, данная фамилия была пожалована из составленного Иваном Грозным реестра привилегированных фамилий, вручавшихся придворным только в случае поощрения. Фамилия была также прославлена советским геологом (доктор геолого-минералогических наук), религиозным деятелем, церковным писателем – первым ректором катехизаторских курсов, позже преобразованных в Православный Свято-Тихоновский Богословский институт.

Ключевые слова: Калед, Калита, религиозная и документальная литература, история фамилии.

SUMMARY

Makhmudova S. M., Kaleda A. P. The surname «Kaleda» in literature of the 20-21st centuries

The surname «Kaleda» is known in the documentary and religious literature of the 20-21st centuries. «Kaleda» comes from the surname Kalita, known from historical literature. This surname was granted from the register of privileged surnames compiled by Ivan the Terrible, which were awarded to courtiers only in case of encouragement. The surname was also glorified by a Soviet geologist (Doctor of Geological and Mineralogical Sciences), a religious figure, a church writer – the first rector of catechetical courses, later transformed into the Orthodox St. Tikhon Theological Institute.

Key words: Kaleda, Kalita, religious and documentary literature, the history of the surname.

*Н. А. Белоконь-Пожарицкая
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82(1-87)

ПРОБЛЕМА СИРОТСТВА В ПОВЕСТИ А. ПРИСТАВКИНА «НОЧЕВАЛА ТУЧКА ЗОЛОТАЯ»

Проблема детей-сирот в мировой и русской литературе является не новой. О трудной судьбе сирот мы знаем из сказок Ш. Перро «Золушка», С. Маршака «Двенадцать месяцев», братьев Гримм «Белоснежка и семь гномов», с хорошо известного всем рассказа А. Чехова «Ванька», повести В. Короленко «В дурном обществе», повести М. Шолохова «Судьба человека». Указав далеко не полный перечень произведений, отмечаем, что проблема бездомных детей, сирот всегда актуальна при смене времен, политических, экономических и социальных формаций. Сиротство является неотъемлемой частью человеческой цивилизации. Во все времена институт сиротства формировался в результате войн, эпидемий, голода, высокой родительской смертности, политических, экономических, социальных и культурных кризисов. В связи с этим мотив сиротства, как устойчивая семантическая единица, остается востребованным в литературных произведениях всех времен – начиная с устного народного творчества и заканчивая текстами современной литературы.

В русской литературе и отечественной педагогике проблеме сиротства уделяется внимание в работах Н. И. Новикова, Н. М. Карамзина, В. Г. Белинского, А. Н. Радищева,

А. Н. Голицына, В. Ф. Одоевского, Д. И. Писарева, В. М. Сорокина, М. Д. Путерена, А. С. Макаренко, А. В. Луначарского, Н. К. Крупской, С. А. Зилова. Особо остро проблема сиротства зазвучала после Октябрьской революции. Педагоги двадцатых годов прошлого столетия искали новые формы организации воспитательного процесса, и в эти годы разнообразие учреждений для детей сирот было достаточно велико: детские дома, детские коммуны и городки, трудовые колонии и дома пионеров. Особое значение имеет создание учреждений интернатного типа – детский дом, в которых содержались несовершеннолетние разного возраста. С первых дней после Октябрьской революции 1917 г. одной из насущных социально-педагогических проблем была проблема формирования нового человека, получившая отражение в работах Н. К. Крупской и А. В. Луначарского. Они отмечали, что только при условии полного совпадения социальных целей школы с личными запросами и интересами ее воспитанников возможен естественный истинно психологический процесс формирования юной личности. Не ребенок для школы, а школа для ребенка – только выполнение этого требования позволит превратить школу в подлинный дом свободного духовного развития. По мнению Н. К. Крупской, реализовать идеи всестороннего развития личности можно только в условиях, когда «свободная», «истинно демократическая школа» обеспечит подготовку людей, «умеющих строить общественную жизнь».

Вторая мировая война привела к новому витку роста численности детей-сирот. Государственная политика в решении этой проблемы строилась на основе принятого Постановления Совета народных комиссаров СССР «Об устройстве детей, оставшихся без родителей» (1942), в котором были определены основные направления работы органов государственной власти, партийных организаций по предупреждению детской беспризорности. Следует отметить, что согласно статистике тех лет, только 20 % послевоенных беспризорников являлись реальными сиротами, основная масса причин сиротства была обусловлена социальными предпосылками (голод, тяжелые материальные условия).

Мы позволили достаточно пространственный экскурс проблемы сиротства в советском обществе для понимания данной проблемы в обществе того времени. Не могла эта проблема не затронуть литературу. Конечно же, сразу вспоминаем образ Вани Солнцева в повести В. Катаева «Сын полка». Ему было не более десяти лет, родители погибли от рук фашистов, а мальчик был вынужден скитаться, пока не попал к разведчикам. С образами сирот-близнецов мы знакомимся в повести «Ночевала тучка

золотая» А. Приставкина. Действие повести начинается как раз в 1944 году. Все происходящее в повести дано сквозь призму детского восприятия, детского сознания, отсюда и сюжетное строение, основанное на разгадывании тайны, на попытке проникнуть в то, что стоит за репликами и недомолвками взрослых. Название повести автор взял из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Утес». «Ночевала тучка золотая» все время читает стихотворение один из братьев. Тучка – это мечты ребенка, которым не суждено сбыться.

У братьев-близнецов, Кольки и Сашки Кузьминых, в повести «Ночевала тучка золотая» есть самая заветная и несбыточная мечта – увидеть гору хлеба, «вдохнуть не грудью, животом вдохнуть опьяняющий, дурманящий запах... Раз хлебушко горой лежит, значит, мир существует... и можно теперь, и молчать, и жить дальше» [2, с. 204]. Сирот много по стране, но Кузьмёнышей нельзя назвать сиротами. Ведь сиротство – это некое положение присутствия родителей, пусть и со знаком минус, в судьбе ребёнка. У Кузьмёнышей же абсолютная пустота, никого нет. А самые близкие родственники для них – это базарные тётки, «которые свой товар плохо стерегут» [2, с. 204].

Оказавшись в Таловском интернате, дети сталкиваются с законом выживания: сильные пожирали слабых. На фоне этих взрослых примеров, Кузьмёныши учатся **воровать** и не испытывают чувства стыда, потому что все так делали и не считали воровство преступлением. Воровали всё, и нужное, и ненужное. Например, кусок пирога на рынке, солёный огурец из бочки, костяную пудреницу у воспитательницы, револьвер, добытый у раненого солдата. Но при этом, несмотря на воровство, ребята заботятся о раненом, не выдают его. Это роднит ребят и солдата, который такой же сирота, да ещё защищавший их на фронте.

Страна измучена войной. Сирот, собранных по разным детским домам Подмосковья, везут на Кавказ для заселения чеченского края. Среди них одиннадцатилетние братья Кузьмины. Колька и Сашка наслышаны, что там, на Кавказе, они смогут оправиться от постоянно преследующего их голода. Но случилось так, что и там Кузьмёныши ведут борьбу за выживание. Они до конца не понимают, почему им надо бежать по зарослям кукурузы, слыша за собой топот лошадиных копыт, треск, шум погони, ожидая каждую секунду смерти? И один из братьев погибает. На Кавказе братья впервые столкнулись со смертью. Именно гибель ближнего заставила Кольку задуматься над многими вопросами. Принципиальная значимость братства как формы и способа человеческого существования получает

сюжетное подтверждение: когда один из братьев-близнецов погибает, второй выживает только благодаря тому, что рядом с ним появляется новый, такой же неразлучный и преданный брат.

А. Приставкин, показывая неразрывное единство братьев, предлагает пристально взглянуть в героев и проследовать за ними по маршруту их судьбы. Братья Кузьмины являют собой поначалу некое единое неделимое целое, изнемогающее от одного и того же мучительного чувства – голода, одержимое желанием увидеть, *«как он, хлеб, грудой, горой, Казбеком возвышается на искромсанном ножами столе»*, ведомое неодолимым искушением *«хотя бы почувствовать, как этот возжеленный хлеб пахнет»* [3, с. 7]. Они отважно держат оборону против холодного и враждебного окружающего мира, в полной мере используя свое преимущество: *«В четыре руки тащить легче, чем в две; в четыре ноги удирать быстрее. А уж четыре глаза куда вострей видят, когда надо ухватить, где что плохо лежит»* [3, с. 8]. Эту спасительную сторону тандема позднее мгновенно улавливает и заместивший погибшего Сашку Алхузур: *«Одын брат – дыва хлаз, а дыва брат – четыре хлаз!»* [3, с. 228]. Свое единство Кузьмениши подтверждают практической неразлучностью: *«вместе ходят, вместе едят, вместе спать ложатся»* [3, с. 12]. И даже когда они на уроки по очереди ходили, чтобы не прерывать «земляные работы» – подкоп под хлебобрезку, *«получалось, что оба были хотя бы наполовину»* [3, с. 12]. Каждый из них осознает себя всего лишь «половинкой», да и для окружающих они нерасторжимое целое. *«Их разделить нельзя, они нерасчленимые, есть такое понятие в арифметике... Это про них как раз!»* – так, в третьем лице, тем самым подчеркивая объективность факта, рассуждает Колька о себе с братом в тот драматический момент, когда Сашка вдруг заявляет о готовности «по своей воле» расстаться с ним из-за Регины Петровны. Объяснить это, с точки зрения Кольки, можно только одним: *«Сашка свихнулся»* [3, с. 191]. Ибо вообще-то жили и выживали братья тем, что сами же сформулировали в ответ на вопрос воспитательницы: *«А по отдельности вас как? – Мы по отдельности не бываем»* [3, с. 137], где «не бываем» равнозначно «не существуем».

ЛИТЕРАТУРА

1. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – М., 1955. – Т. 4. – 683 с.
2. Лошкарева, Н. Мы связаны одной судьбой / Н. Лошкарева // Октябрь. – 1987. – № 6. – С. 204–206.
3. Приставкин, А. И. Ночевала тучка золотая: Повести и рассказы / А. И. Приставкин. – М. : Современник, 1988. – 288 с.

4. Яблоков, Е. А. Художественная философия природы: Творчество М. Пришвина и А. Платонова 20-х – начала 30-х годов // Советская литература в прошлом и настоящем. – М. : Изд-во МГУ, 1990. – С. 55–71.

АННОТАЦИЯ

Белоконь-Пожарицкая Н. А. Проблемы сиротства в повести А. Приставкина «Ночевала тучка золотая»

В статье автор раскрывает проблему, с которой столкнулось целое поколение детей периода Великой Отечественной войны – проблемой сиротства. Это проблема не является новой для русской и мировой литературы. А. Приставкин обратился к этой теме спустя много лет после окончания войны, что придало ей нового звучания. В повести автор раскрывает судьбу детей-сирот – Сашки и Кольки, на судьбу которых выпали недетские испытания.

Ключевые слова: повесть, персонаж, образ, проблематика, автор, характер.

SUMMARY

Belokon-Pozharitskaya N. A. Problems of orphanhood in A. Pristavkin's story «A Golden Cloud Spent the Night»

In the article, the author reveals the problem faced by a whole generation of children during the Great Patriotic War – the problem of orphanhood. This problem is not new for Russian and world literature. A. Pristavkin turned to this topic many years after the end of the war, which gave it a new sound. In the story, the author reveals the fate of orphans – Sashka and Kolka, whose fate fell on unchildish trials.

Key words: story, character, image, problems, author, character.

*Г. А. Васильева
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82.0

РОЛЬ АНТРОПОЭТОНИМОВ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ А. ПОГОРЕЛЬСКОГО «ЛАФЕРТОВСКАЯ МАКОВНИЦА»

Одной из центральных проблем современного литературоведения, в силу своей многоаспектности, является проблема повествования. Как родовая особенность эпоса, повествование представляет собой способ построения произведения, предполагающий коммуникацию с читателем –

основным реципиентом текста. Однако повествование это и организация самой структуры художественного произведения; своеобразие авторской манеры изложения событий в тексте; демонстрация различных «точек зрения»; приёмы, благодаря которым автор описывает «историю». В этом контексте важнейшим элементом повествовательной стратегии являются особенности и способы функционирования отдельных языковых единиц в ткани художественных текстов. Таких, например, как имена собственные, роль которых в структуре художественного произведения трудно переоценить, поскольку все события, происходящие в рамках литературного текста, имеют непосредственное отношение к героям, каждый из которых представлен собственным именем.

Известно, что антропонимы – важнейшая составляющая видения мира человека (исследования В.Н. Михайлова, Ю.Н. Караулова, В.М. Калинкина, Е.С. Кубряковой, В.А. Масловой и др.). Они отражают в художественном тексте особенности языковой и концептуальной картины мира и одновременно являются структурным элементом, связующим звеном, которое формируют целостность художественного произведения. В.Н. Михайлов подчеркивал, что, вклад литературного собственного имени в создание художественной целостности «определяется прагматилистическим потенциалом ономастической единицы» [3, с. 66], поскольку в характеристике героев, в раскрытии основной темы произведения собственные имена являются доминантами информационного пространства текста, а значит и всей повествовательной структуры произведения.

Для героя художественного текста, как и для человека, имя является чрезвычайно значимым элементом его «существования». В культуре многих народов есть понимание того, что имя человека коррелирует его судьбу. Столь же внимательно к выбору имени героя относится писатель, поскольку имя героя, как правило, предопределяет его литературную судьбу. Даже в том случае, если это имя кажется читателю обыкновенным, привычным, оно остаётся значимым и даже «говорящим». Ю.Н. Тынянов отмечал: «В художественном произведении нет неговорящих имен. В художественном произведении нет незнакомых имен. Все имена говорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно. Оно с максимальной силой развивает оттенки, мимо которых мы проходим в жизни. «Иван Петрович Иванов» вовсе не бесцветная фамилия для героя, потому что бесцветность – отрицательный признак только для

быта, а в конструкции она сразу становится положительным признаком» [5].

Писатель использует собственное имя в зависимости от своего творческого метода и решения конкретных идейно-художественных задач, воплощенных в литературном произведении. Поэтому апторопоэтоним всегда несет отпечаток позиции автора, его «точки зрения».

Предметом нашего рассмотрения являются имена собственные в повести Антония Погорельского «Лафертовская Маковница» [3]. Опубликованная в 1825 году в журнале «Новости литературы» повесть-быличка была литературным дебютом писателя и одной из первых фантастических повестей в русской литературе, открывающей вереницу «страшных рассказов» в гофмановском духе.

Особенностью прозы А. Погорельского является характерное для его поэтики соединение таинственного, мистического с реалистическим изображением нравов и быта русской жизни. Погорельский первым в русской литературе изобразил быт мещанской Москвы. Повесть «Лафертовская Маковница» насыщена подробностями повседневной жизни московских окраин, с их слухами, бытовыми зарисовками, сценками. Автор передаёт особенную житейскую атмосферу окраин обитателей старой Москвы. В эту обыденную, прозаическую повседневность вторгается фантастика: торговка лепёшками оказывается ведьмой, её безымянный чёрный кот – оборотнем, способным превращаться в чиновника с собственным именем, отчеством и фамилией (единственный персонаж, наделённый полным именем) – *Аристарх Фалелеич Мурлыкин*.

Действие небольшой по объёму повести Погорельского происходит в последние годы XVIII века в **Москве**. Название произведения, как и имя-прозвище героини, связано с той частью города, где жила в своём доме столетняя старуха – *Лафертовская Маковница*.

Эта часть Москвы названа по имени сподвижника Петра I генерала Франца Яковлевича Лефорта. Однако, названа она не *Лефортовской*, а *Лафертовской*. Рискнем предположить, что такая трансформация фамилии генерала произошла в силу бытового, просторечного употребления имени Лефорта. В этом варианте название было зафиксировано на картах Москвы 1805 года – «Лаферовская часть».

Вторая часть имени-прозвища героини – *Маковница* – обозначает род её деятельности – торговка маковых лепёшек: «Промысел ее состоял в продаже медовых маковых лепешек, которые умела она печь с особым искусством. Каждый день,

какая бы не была погода. Старушка выходила рано поутру из своего домика и направляла путь к проломной заставе, имея на голове корзинку, наполненную маковниками» [4, с. 10].

Однако, «этот промысел старушки служил только личиною, прикрывавшею совсем иное ремесло» [4, с. 9]. *Лафертовская Маковница* – ведьма. С её именем связаны все тревожные и страшные события повести: ворожба, колдовство, поиски тайного клада, обряд вызова нечистой силы, попытка выдать замуж крестницу за оборотня. Колдунья мстительна. За неподобающее к ней отношение наказывает «провинившихся». Так, на жалобу соседа «сын доносчика, резвый мальчик, бегая по двору, упал на гвоздь и выколол себе глаз; потом жена его нечаянно поскользнулась и вывихнула ногу; наконец, в довершение всех несчастий, лучшая корова их, не будучи прежде ничем больна, вдруг пала» [4. с. 9].

Антропонимы – важный эстетический компонент в системе средств художественной изобразительности писателя-романтика, характеризующий особенности его повествовательной манеры. В словесной ткани антропонимия фантастической повести А. Погорельского является особым, стилистически и семантически маркированным экспрессивным средством, поскольку в комплексе со всей словесно-образной системой «*Лафертовской Маковницы*» имена собственные несут в себе глубокий обобщающий смысл и раскрывают подтекстовое содержание произведения. Писатель создаёт свой ономастикон, который является составляющей повествовательной структуры и повествовательной стратегии повести в целом. Погорельский использует антропонимы различных уровней, которые характерны для языковой картины, сложившейся в русском языке (имена, отчества, прозвища, фамилии). Он обращается к богатому арсеналу разнотипных именований своих героев.

Лафертовская Маковница – представительница тёмных сил именована прозвищем. Известно, что имена-прозвища возникают из потребностей быта, отражают историко-этнографические, территориальные особенности; в них усиливается оценочный элемент, позволяющий не столько прямо охарактеризовать героя, сколько дать ему социальную оценку. Так, социальный статус *Лафертовской Маковницы* довольно низкий: она не только торговка, но и колдунья, ведьма.

Имя *Лафертовская Маковница* в тексте повести Погорельского встречается лишь однажды в начале повествования. Автор сразу объясняет происхождение столь странного именования главной героини, семантическая ясность которого лежит на поверхности: «Сия старушка при жизни своей, во всей *Лафертовской* части

известна была под названием Лафертовская Маковница, ибо промысел её состоял в продаже медовых маковых лепёшек» [4, с. 8]. Далее героиню называют по роду её основных занятий: колдуньей, ведьмой. Однако имя-прозвище её вынесено в заглавие повести, а значит, это не простой индекс знакового комплекса, а манифестация сущности повести, определённый символ некоторого смысла.

Антропоним-заглавие оказывается связанным с текстом сложными отношениями взаимозависимости: во-первых, предопределяет содержание текста, во-вторых, само определяется им, развивается, обогащается по мере развёртывания сюжета произведения, то есть, именуется одновременно и элемент, и целое. Погорельский подчёркивает значимость антропонима *Лафертовская Маковница*, который является установкой на предпонимание, элементом смысловой структуры текста, вследствие чего он может рассматриваться в качестве важнейшего ориентира для формирования смысла повести, имеет исключительное значение для раскрытия идейного и философского смысла произведения. Антропоним *Лафертовская Маковница* полностью реализует весь свой объём значения, приобретаемого в повести на основе целого текста. «На протяжении действия художественного произведения некоторые имена проходят путь от первого упоминания объекта номинации до аккумуляции всей информации о нем – идет естественное приращение, увеличение количества информации, содержащейся в имени», – отмечает Ю.А. Карпенко [2, с.182].

В языковом сознании русских писателей во времена Погорельского формируется разноуровневая система именований литературных персонажей, отражающая социальные и историко-культурные особенности. К примеру, представители дворянства, чиновничества в структуре литературного произведения именовались по имени отчеству или фамилиям (вероятно, этим объясняется полное именование кота-оборотня – *Аристарх Фалелеич Мурлыкин*, представленного как титулярный советник). А представители бедных слоёв населения, связанные с простонародным бытом – только по отчествам (языковая форма, характерная для разговорной речи): *Савельич* («Капитанская дочка»), *Филипповна* (няня Татьяны Лариной в «Евгении Онегине»), *Егоровна* (няня в «Дубровском»), *Онуфрич*, *Ивановна* («Лафертовская Маковница»). Вероятно, персонажи, именованные только по отчеству связаны с авторским представлением о простом русском человеке, который может быть необразованным, но по-житейски мудрым и ответственным. Именно таким в повести Погорельского представлен Онуфрич, который борется за счастье дочери.

В повествовательной структуре повести одна из главных героинь носит традиционное для русской культуры имя *Маша* (*Машенька*). Имя, которое обладает выразительными стилистическими и смысловыми возможностями. Со времён фольклора антропоним *Маша* воспринималось как маркер чистой, светлой, девушки, не знатного происхождения, способной на высокие чувства.

Обратим внимание, в русской литературе героини с именем Маша всегда характеризуются положительно. «*Маши*» в произведениях А.С. Пушкина (*Маша Миронова* в «Капитанской дочке», дочь Троекурова *Маша* в «Дубровском»); Л.Н. Толстого (цыганка *Маша* в «Живой труп»); А.П. Чехова (*Маша Прозорова* в пьесе «Три сестры», *Маша* в «Чайка») – это героини с богатым внутренним миром, склонные к жертвенности и состраданию.

Маша в повести Погорельского характеризуется в этой парадигме: она честная, добрая, послушная, скромная девушка, «прекрасная, как майский день; молодые люди за нею бегали; старики, глядя на неё, жалели о прошедшей своей молодости. Но Маша была бедна, и женихи не являлись» [4, с. 11].

Процесс накопления информации поэтонимами идет непрерывно с развитием сюжета. Каждое знаковое имя «вбирает» в себя всю информацию, связанную с ним. Послушная, богобоязненная *Маша* у Погорельского оказывается решительной, способной к сопротивлению и отстаиванию собственной позиции. *Мурлыкин* – персонифицированный образ представителя потустороннего мира, олицетворение нечистой силы. Говорящее имя давало возможность автору расширить семантику образа, благодаря коннотациям, порожденным значением и ролью этого антропоэтонима в структуре художественного текста – кот-оборотень, в обличии чиновника.

Лексическое и этимологическое значение говорящего имени обладает характеризующим значением, отражает целевое эмоциональное воздействие на читателя. Поведенческая модель *Аристарха Фалелеича* отсылает к образу обыкновенного кота: «Аристарх Фалелеич сошёл с лестницы и, тихо передвигая ноги, удалился; но, дошед до конца дома, он вдруг повернул за угол и пустился бежать, как стрела. Большая соседская собака с громким лаем во всю прыть кинулась за ним, однако не могла его догнать» [4, с. 27]. У него взгляд, «который некогда видела она (Маша) у чёрного кота», «повёртывал голову и умильно на неё поглядывал, почти совсем зажмурив глаза», при прощании по-кошачьи «выгибал круглую свою спину» [4, с. 26, 27].

Талантливо выписанный образ Мурлыкина отмечен высокой оценкой А.С. Пушкина, который в письме к брату из Михайловского от 27 марта 1825 писал: «Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Тр.<ифоном> (у Погорельского – Аристарх. – Г.В.) Фалелеичем Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмуря глаза, повертывая голову и выгибая спину».

Каждое имя персонажа, отмечает Ю.А. Карпенко, «участвующее в развитии сюжета, ассоциативно связано с другими группами действующих лиц, а вся система имен таких лиц образует ономастическую парадигму текста» [1, с. 36]. В нашем случае, парадигму «страшного рассказа» «Лафертовская Маковница».

Таким образом, имена собственные в тексте повести являются важным конструктивным и связующим элементом семантического пространства текста, его повествовательной стратегии. Поэтонимы способствуют раскрытию авторского замысла. Их художественная семантика помогает формированию образного строя произведения. В структуре фантастической повести «Лафертовская Маковница» имя собственное несёт в себе идейно-смысловое содержание, выраженную и скрытую информацию, дополнительную семантическую, смысловую и стилистическую нагрузку (характеристику персонажа, эпохи, социальной среды, авторские интенции и т.д.).

А. Погорельский, раскрывая смысловые возможности имён собственных в повествовательной структуре повести «Лафертовская Маковница», включает в текст формы обиходно-бытового именования, характерные для русского человека. Антропоэтонимы в повести выполняют не только номинативную функцию, но и функцию социальной маркировки, отражая характерные для начала XIX века нормы межличностных отношений, комплекс специфических национальных особенностей языковой личности. Антропоэтонимы в нарративной стратегии текста позволяют выявить авторское отношение к своим героям, указать на отношения персонажей между собой и представить скрытую фактуальную (фактическую основу текста) информацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карпенко Ю. А. Имя собственное в художественной литературе // Филол. науки. – 1986. – № 4. – С. 34–40.
2. Карпенко Ю. О. Літературна ономастика : Збірник статей / Ю. А. Карпенко. – Одеса : Астропринт, 2008. – 328 с.
3. Михайлов В. Н. Экспрессивные свойства и функции собственных имен в русской литературе // Научные доклады

- высшей школы. Филологические науки. – М., 1966. – № 2. – С. 54–66.
4. Погорельский А. Лафертовская Маковница // Русская романтическая новелла. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 8 – 31.
 5. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 255–270.

АННОТАЦИЯ

Васильева Г. А. Роль антропонимов в повествовательной структуре повести А. Погорельского «Лафертовская Маковница»

Статья посвящена исследованию роли собственных имён в повествовательной структуре фантастической повести А. Погорельского «Лафертовская Маковница». Антропонимы рассматриваются как конструктивный и связующий элемент семантического пространства текста, его повествовательной стратегии. Художественная семантика собственных имён формирует образный строй повести, отражает идейно-смысловое содержание, выраженную и скрытую информацию. Собственные имена в повести выполняют не только номинативную функцию, но и функцию социальной маркировки, отражая характерные для начала XIX века нормы межличностных отношений, комплекс специфических национальных особенностей языковой личности. В повествовательной стратегии текста антропонимы позволяют выявить авторское отношение к своим героям, указать на отношения персонажей между собой и представить скрытую информацию.

Ключевые слова: антропоним, повесть, повествовательная стратегия, семантическое пространство, идейно-смысловое содержание.

SUMMARY

Vasileva G. A. The role of anthroponyms in the narrative structure of A. Pogorelsky's story «The Lafertovo Poppycake Seller»

The article is devoted to the study of the role of proper names in the narrative structure of A. Pogorelsky's fantastic story «The Lafertovo Poppycake Seller». Anthroponyms are considered as a constructive and connecting element of the semantic space of the text, its narrative strategy. The figurative meaning of proper names forms the imagery structure of the story, reflects the ideological and semantic content, as well as represented and hidden information. Proper names in the story perform not only a nominative function, but also a function of social marking, reflecting the early 19th century characteristic

norms of interpersonal relations and a complex of specific national characteristics of a linguistic personality. In the narrative strategy of the text, anthropoetonyms allow us to identify the author's attitude towards his characters, indicate the relationships of the characters with each other and present hidden information.

Key words: anthropoetonym, story, narrative strategy, semantic space, ideological and semantic content.

*Н. В. Иноземцева,
А. С. Горская
(г. Оренбург, РФ)*

**УДК 821
ФЕНОМЕН ДВОЙНИЧЕСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ**

Литературоведы довольно часто анализируют понятие двойничества, рассматривая те или иные художественные произведения, однако за данным термином не закреплено конкретного определения в литературоведческих трудах.

Один из параграфов монографии Н.Т. Рымаря посвящен понятию «двойничества». Данный феномен воспринимается автором как «один из способов сюжетно-композиционного раскрытия образа героя» [9, с. 86].

Также по мнению Н.Т. Рымаря, развитие и сложность структуры художественного произведения определяется разнообразием видов данного феномена: «В целом двойничество как способ сюжетно-композиционной разработки образа героя <...> может как завершать, так и развоплощать героя, развенчивать и увенчивать его, освещать его то комическим, то серьезно-трагическим светом одновременно, т.к. эта система отношений существует не столько во времени, сколько в «пространстве» художественного произведения» [9, с. 86].

Проблема двойничества становится достаточно открытой в философских и культурологических исследованиях двадцатого века. Достаточно вспомнить работы О. Фрейденберг, которая рассматривала в своей монографии «представления о духе, о душе как двойнике человека» [10], а также проанализировала семантику двойника и связала появление этого образа с «фазой смерти», и Э. Мелетинского, который рассматривал двойничество как «литературно-мифологический сюжетный архетип» в попытке понять не только происхождение, но и его исторические и культурные варианты [7].

Вспомним русского писателя и философа Н.В. Гоголя, в произведениях которого феномен двойничества проявляется

на уровне расщепления сознания его героев, а это во многом характеризуется противоречивым миром. Здесь реальность переплетается с фантастикой. Однако писатель делает акцент на двойственности окружающего реального мира. Например, реальный мир переходит в фантастический в мистической повести «Вий».

В отличие от Н.В. Гоголя не менее нам известный Ф.М. Достоевский глубже раскрывает данный феномен. Ведь он расценивал свою современность крайне диссонансной, а концепцией своего творчества выбрал художественный анализ конкретной личности с ее бескомпромиссным внутренним разладом. Ярким примером служит «Преступление и наказание». Произведение оставляет читателя под глубоким впечатлением благодаря анализу психологического портрета убийцы. Сознание Родиона Раскольникова – человека эпохи Ф.М. Достоевского раскрывается как неоднозначное, раздваивающееся на два враждующих лагеря, две своеобразные силы, ведущие между собой непрерывную борьбу.

Обратимся к исследованиям теоретического обоснования феномена двойничества. Феномен двойничества и двойника как философско-эстетическая, психологическая и литературная категория «Я для других» является одним из воплощений образа субъекта, когда артикулирование его целостности («расщепления») на «Я» истинное (внутреннее) и alter ego («Я» внешнее) становится также объект научного понимания М. Бахтин, который обращался к этой теме, подробно изучив феноменологию двойственности [1]. К пониманию феномена двойничества (не только в контексте литературоведения, но и в вопросах культуры) обратился Лотман, который, как и Бахтин, считал, что двойная тема является «литературно адекватным» зеркальным мотивом [12].

Многие исследователи связывают в своих работах феномен двойничества с феноменом «зеркала» и «отзеркаливания». История феномена зеркального отражения и его пересечения с феноменом двойничества подробно описана в монографии С. Мельшиор-Бонне «История зеркала». Исследователь утверждает, что двойничество возникает только тогда, «когда отношения с другими людьми либо извращены, либо прерваны, и человек ощущает их отсутствие». Ученый также связывает появление близнецов с потерей собственной тени героя или когда произошла связь между героем и разбитым зеркалом [4].

Как правило, субличности героя действуют неслаженно и несообща. В литературе точно так же, как и в психиатрии, раздвоение личности характеризуется внутренним конфликтом. И личности обязательно вступают в конфликт

друг с другом. По мнению З. Фрейда, расщепление личности происходит в связи со своеобразной «защитой» от реальности. Слабая и нерешительная личность, не справляющаяся с проблемами действительности, создаёт иную, для которой все проблемы решаемы. Учёный также считает, что данный разрыв со временем будет только увеличиваться в масштабах [11]. И нельзя не согласиться, ведь ярким примером является Билли Миллиган у Дэниела Киза, который претерпев жестокость и насилие ещё в детстве, использует данную «защитную» схему. Его личности со временем только и делают, что размножаются.

Феномен двойничества, как разлад человеческого сознания, саморазрушение под давящими стечениями обстоятельств в жизни, впервые был отражен в литературе западных романтиков, и наиболее ярко реализовался в творчестве Э.Т.А. Гофмана.

По мнению Н. Я. Берковского, Т. А. Гофман отлично передал свою мысль. Т.А. Гофман отмечал, что если заводится двойник, то это величайшая обида личности. Личность в качестве личности теряет свою индивидуальность. Получается, что в живой человеческой личности исчезает и Жизнь, и Душа. Для Гофмана двойничество это разрыв мечты и действительности. Он воспекает вымышленный мир, открывает противоречивость человеческой натуры. Однако у Гофмана двойственные черты человека не смешиваются, а выступают раздельно [2, с. 14].

В этом плане также интересна и работа В.Л. Махлина «К проблеме двойничества (прозаика и поэта)» [6]. Говоря о «двойнике» В.Л. Махлин отмечает, что это некий «другой», который в одно и то же время является самим собой, но при этом он сталкивается с собой и не совпадает, он видит уже другую личность, личность «вне себя» [6].

Поэт и критик В. Иванов, испытывший на себе отчетливое влияние философии Ницше, указывает, что внешний лик предаётся умножению своих двойников под многоликими масками. «Двойственным» для него является внешний облик в сравнении со внутренним Я. По его мнению, внутреннее я, даже решительно освобождаясь от внешнего, не может чувствовать себя разделенным от общего «я» со всем его содержанием [3].

Герой с раздвоенным сознанием впервые появляется у В.В. Набокова в рассказе «Удар крыльями» (1924). Автор стремится, по словам Бахтина «быть только другим для других, войти до конца в мир других как другой» [8, с. 97]. Важно, чтобы самовосприятие персонажа и то, кем он является на самом деле, отличались от того, каким его видят другие. В этом и заключается двойственность. Тот факт, что

герой не только был там, но и был «другим для других», подтверждается следующим повествованием: *«Вся прошлая жизнь представилась ему как зыбкая череда разноцветных ширм, которыми он ограждался от космических сквозняков»* [8, с. 1]. «Ширма» в произведении является средством самозащиты, способом скрыть свое истинное лицо от окружающих. Можно сказать, что это «укрытие» для героя от внешнего мира. И это «бытие» для других он считает бессмысленным: *«Дальше идти невозможно, я схожу с ума. Вместо будущего у меня черная стена. Нет ничего»* – так думает Керн [8, с. 4].

Мучительную меланхолию героя осложняет тот факт, что женщина, которая ему нравится, не обращает на него внимания, и само пребывание в отеле заставляет его чувствовать то же самое. Существо героя лишено целостности; оно фрагментировано, как, впрочем, и его сознание. Идея самоубийства зарождается в разорванном сознании: *«А снег все идет, – беспорядочно думал Керн. – А у меня есть в чемодане... – И словно дружина, звякнув, раскрутилось у него в мозгу: – Парабеллум»* [8, с. 5].

Однако, этот феномен проявляется не только у знаменитых классиков, но и в произведениях современных авторов. Например, в известном произведении Стивена Кинга «Сияние» автор рассказывает историю мальчика Дэнни Торренса. Сначала читатель узнает, что у Дэнни есть «воображаемый друг» по имени Тони, который предупреждает его об опасности, однако к концу произведения Тони захватывает сознание мальчика, его личность «расщепляется» после пережитого насилия. Ранее уже упоминалось, что в документальном романе Д. Киза также описывается необычный феномен двойничества, который предположительно появился с целью «защиты» от реальности. Привычная пара герой-двойник заменяется на двадцать четыре полноценные личности, существующие в теле одного человека.

М.М. Бахтин еще одним средством репрезентации двойничества в художественном произведении считает мотив маски. Герой не видит границ между своим образом и настоящей личностью, его личность слита с чередой масок, которые он являет миру [1]. Мотив маски неразрывно связан с двойничеством.

В качестве примера обратимся к документальному роману Дэниела Киза «Таинственная история Билли Миллигана». Здесь каждая маска обладает индивидуальностью и особыми полномочиями. Одна из личностей главного героя-Рейджена возникает, когда надо защитить ребенка или женщину; Артур проявляется, когда нужно создать образ хладнокровного и невозмутимого человека; Томми возникает, если хочется безумств и озорства.

Наличие маски противопоставляет Миллигана культурному и социальному обществу, в какой-то степени добавляет ему исключительности. Как в случае Артура с широким кругозором и увлеченностью химией, или Рейджем, обладающим огромной физической силой.

Таким образом, было выявлено, что феномен двойничества встречается и в творчестве русских классиков XIX века и продолжает развиваться в творчестве современных писателей. Стоит отметить, что данный феномен раскрывается совершенно по-разному, но цель у писателей всегда была одна – изобразить расщеплённость сознания современного для них человека, показать потерю его внутренней целостности из-за различных жизненных обстоятельств, которые возникли из-за неустойчивости и нестабильности общественного развития. Интерес к теме двойничества обуславливает большое количество литературных произведений и фильмов, посвященных диссоциативным расстройствам и психическим атипичным проявлениям. Особенно сложно создать образ, прототипом главного героя которого является реальный человек.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Просвещение, 1986. – С. 444.
2. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973. – С. 489.
3. Иванов, В. И. Родное и вселенское // Вячеслав Иванов. – М.: Республика, 1994. – С. 427.
4. История зеркала [Текст] / Сабин Мельшиор-Бонне; [пер. с фр. Ю. М. Розенберг]. – Москва: Новое лит. обозрение, 2005 (ОАО Ярослав. полигр. комб.). – С. 452.
5. Котова, Н. С., Кудряшов, И. А. Феномен двойничества в аспекте текстуальной поэтики // Современные научные исследования и инновации. – 2015. – №12.
6. Махлин, В. А. К проблеме двойника (прозаика и поэма) // Философия М. М. Бахтина и этика современного мира. – Саранск, 1992. – С. 88 – 100.
7. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Российский государственный гуманитарный университет. – М., 1994. – 136 с.
8. Набоков, В. Удар крыла / В. В. Набоков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://booksafe.net/read/nabokov-vladimir-udar-kryla-47674.html#p1>– (Дата обращения: 18.12.2022).

9. Рымарь, Н. Т. Поэтика романа. – Куйбышев, 1990. – С. 86 – 95.
10. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг; Подгот. текста, общ. ред. [и послесл., с. 421-445] Н. В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 445.
11. Фрейд, З. Расщепление я в процессе защиты. М., 2012. – С. 390.
12. Lotman, Y. (1992). On the Semiosphere // Lotman Y. Selected Articles. In 3 vol. –Vol. 1, – P. 11 – 24.

АННОТАЦИЯ

Иноземцева Н. В., Горская А. С. Феномен двойничества в художественной литературе

Данная статья посвящена исследованию феномена двойничества в художественной литературе. На основе теоретического обоснования феномена автор выявляет и описывает сложность структуры двойничества и выявляет его не только в произведениях классической литературы, но и у современников.

Ключевые слова: двойничество, художественная литература.

SUMMARY

Inozemtseva N. V., Gorskaya A. S. The phenomenon of duality in fiction

This article is devoted to the study of the phenomenon of duality in fiction. Based on the theoretical substantiation of the phenomenon, the author identifies and describes the complexity of the structure of duality and reveals it not only in the works of classical literature, but also among contemporaries.

Key words: duality, fiction.

*А. Ю. Миргородская
(г. Луганск, РФ)*

УДК 821.161.1–31.09:811.161.1'373.23:929 Зощенко

ФУНКЦИИ АНТРОПОНИМОВ В НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОВЕСТИ «ВОЗВРАЩЕННАЯ МОЛОДОСТЬ» М. М. ЗОЩЕНКО

Характеристика ономастического пространства художественного произведения является принципиальным этапом для понимания творческого замысла писателя. Онимы имеют существенное значение в создании текста любого типа. Как отмечает В.И. Супрун, ономастичность является важным параметром текстуальности, необходимым

фактором текстообразования [5, с. 51]. В эпических и драматических произведениях ономастическая лексика становится существенной частью текста, создающей основу для понимания смысловых установок автора. Онимы взаимодействуют с другими элементами текста, формируют этапы концептуального восприятия художественного произведения. К текстам, практически лишенным имен собственных, относятся лирические произведения, научные описания, публицистические и научно-популярные повествования, пейзажные, психологические, философские сочинения [5, с. 51].

Актуальность исследования заключается в характеристике научно-художественного произведения, которое несет в себе разноплановую специфику ономастичности: объединяет эпическое произведение и научное описание. Материалом для изучения стала научно-художественная повесть М.М. Зощенко «Возвращенная молодость», ономастическое пространство которой представляет большой интерес в рамках заявленной проблематики.

Многие вопросы, связанные с изучением роли онимов в художественном тексте, требуют углублённого рассмотрения. Предметом изучения исследователей становятся вопросы, связанные с анализом имен собственных в произведениях А. Грина, Л.Н. Толстого (С.И. Зинин), М. Цветаевой (О.Г. Ревзина). Ученые рассматривают структурную организацию ономастического пространства (В.Н. Михайлов, А.В. Суперанская, В.И. Супрун), функции ономастической лексики (Э.Б. Магазаник, И.Б. Воронова, В.М. Калинин).

Цель статьи – анализ функций антропонимов в научно-художественном произведении на материале повести М.М. Зощенко «Возвращенная молодость». Достижение поставленной цели обуславливает выполнение ряда задач:

- определить основные теоретические и методические параметры ономастических исследований;
- рассмотреть специфику структурной и семантической организации научно-художественной повести М.М. Зощенко «Возвращенная молодость»;
- проанализировать функции онимов в тексте произведения, а также их роль в формировании системы образов и пространственно-временной организации текста.

Ономастика, считавшаяся второстепенной прикладной дисциплиной в рамках языкознания и текстологии, литературоведения и стилистики, истории и социологии, современными исследователями идентифицируется в качестве самостоятельного научного направления со своим предметом и

объектом изучения, сформированным теоретическим аппаратом и методологией исследования.

В соответствии с языковыми особенностями имен собственных ономастику разделяют на теоретическую и прикладную, современную и историческую, литературную (в рамках литературного языка) и диалектную; реальную и поэтическую (в пределах художественных текстов). В сферу исследования ономастики входят разнообразные характеристики собственных имен: фонетические, семантические, этимологические, словообразовательные, морфологические.

Среди аспектов исследования имен собственных Г.С. Доржиева и А.А. Щербакова выделяют: исторический (взаимосвязь имени с исторической эпохой), географический (характеристика описательных, топографических, ландшафтных онимов), лексикологический (описание имен собственных в составе лексики конкретного языка), лексикографический (составление ономастических словарей разного типа), типологический (сопоставление онимических систем в разных языках и выявление однотипных имен собственных), социологический (изучение имени собственного в связи с общественными оценками, традиционная закреплённость и мода на имена, переименование как искусственная номинация), логический (отражает связь языка и мышления), семасиологический (изучения мотивов именования), психологический (связан с проблемой языковой оценки) и другие [1, с. 60–63]. Такой широкий круг изучения свидетельствует о междисциплинарном характере ономастических исследований.

Известно, что в современной ономастике ученые различают термины «ономастическое пространство» и «ономастическое поле». Так, ономастическое пространство – это «совокупность имен собственных как таковая, безотносительно к ее внутреннему устройству», а ономастическое поле характеризуется наличием «системно-структурных отношений и связей, выступает как упорядоченная, иерархизированная совокупность имен собственных» [5, с. 9].

Ономастическое пространство художественных произведений выступает составной частью общей образной системы произведения, а также отображает связь содержания текста с исторической эпохой и временем написания, раскрывает жанровые и стилевые характеристики произведения.

Попробуем спроецировать методику анализа ономастического пространства художественного текста на изучение научно-художественного произведения. Итак, научно-художественная литература рождается на стыке художественной, документально-

публицистической и научно-популярной литературы. Современная энциклопедия так определяет суть научно-художественной литературы – это «литература, посвящённая описанию «человеческого» в науке: психология творца, столкновение представителей различных школ, духовный облик учёных, их работа, предпосылки и последствия открытий. В научно-художественной литературе научная и документальная достоверность повествования сочетается с занимательностью и образностью» [3, с. 458]. В основе научно-художественного произведения лежит точный факт, конкретная научная информация, которая характеризуется образностью и выразительностью, отображает авторскую субъективную точку зрения.

Похожее трактование жанровых особенностей произведения представляет сам автор в начале «Возвращенной молодости»: «... с одной стороны, это сочинение тоже можно будет назвать художественным. Тут будет и *художественное* описание картин нашей северной природы, описание бережков, ручейков и опушек леса. Тут будет интересный и даже занимательный сюжет... А с другой стороны, наша книга – нечто совершенно иное. Это такое, что ли, *научное* сочинение, научный труд, изложенный, правда, простым, отчасти бестолковым бытовым языком, доступным в силу знакомых сочетаний самым разнообразным слоям населения...» [2, с. 6–7]. М.М. Зощенко в своей книге затрагивает вопросы потерянной молодости и возвращения здоровья без медикаментозных средств, размышляет о возможностях человека совершенствовать свое духовно-нравственное и физическое здоровье. Основанием для повести стал интерес к медицине, современным научным исследованиям и биографиям выдающихся писателей, философов, исторических деятелей.

Ономастическое поле в данной научно-художественной повести конструируется по принципу, сформулированному В.И. Супруном для художественных текстов: к собственно ядру относят только антропонимы, затем смежными с ними ономастические разряды (теонимы, мифонимы, зоонимы), периферия включает в свой состав гемеронимы, геортонимы, фалеронимы, документонимы, прагмонимы, эргонимы, товаронимы и другие менее значительные по объёму разряды имен [5, с. 12]. Таким образом, анализ ономастического поля текста следует начать с антропонимов, поскольку они занимают центральное место в структуре ядерно-периферийных отношений.

Характеристику имен собственных рассмотрим на основе классификации Д. Лампинга, который в работе «Имя в

нарративе: к поэтике личного имени» выделил несколько функций антропонимов:

1. Идентификация персонажа.
2. Создание и поддержание иллюзии подлинности мира повествования.
3. Характеризация персонажа.
4. Выделение и группировка персонажей.
5. Перспективация, т. е. участие в создании перспективы повествования (точка зрения, типы речи).
6. Эстетическая функция.
7. Функция мифологизации [1, с. 67].

На основе этой классификации рассмотрим функции антропонимов в научно-художественной повести М.М. Зощенко. Идентификация персонажа является главной функцией имен собственных наряду с функцией индивидуализации посредством обозначения рода занятий, родственных отношений. Особую роль в тексте выполняет эстетическая функция, связанная с поиском имени, самым актом именования. «Мы назовем его Василий Петрович. И придадим ему фамилию, ну хотя бы – Волосатов. Конечно, можно бы потрудиться и придумать фамилию более красивую или более оригинальную, а не брать столь случайное, ничего не обозначающее наименование. Однако можно привыкнуть и к этой фамилии» [2, с. 29]. Комический эффект имеет также подборка имен выдающихся деятелей, которые имели еще более пейоративное значение: «Отличное, мощное и красивое имя римского императора – Калигула – обозначает всего-навсего „солдатский сапог“. Имя другого римского императора Тиберия – означает „пьяница“ [2, с. 29]. Подобная мотивировка связана с именем главного героя: « – Как глупо, что тебя называли – Вася. Это прозаично. Вася, Васюк, Василий... Так было бы хорошо, если б у тебя было имя Митя или там Петя. А то – Вася. Пропадает вся иллюзия, и не хочется даже глядеть на закат» [2, с. 31]. Лишенное поэтичности, распространенное имя становится тривиальным в представленной романтической ситуации, тем самым автор делает акцент и на фамилии и на имени персонажа.

Эмоциональная оценка имени проявляется в том, что главного героя профессора в кругу семьи жена и дети называли Васильком: «– Вот и Василек приехал, – говорила Лида, увидев папу» [2, с. 30]. Ироничность проявлялась в том, что имя Василек не подходило к стареющему, обрюзгшему человеку, больному и утомленному. В художественном произведении, по мнению ученых, нет неговорящих имен. Так, имя новой возлюбленной профессора – Туля – выражает экспрессивность и особую

характеристику персонажа. Туля (сокращенная форма от Натуля, Наталья) представляет собой ограниченную, примитивную личность, сокращение имени в данном случае имеет концептуальное значение в понимании характера персонажа: «Ее главное желание было – ничего не делать, кушать экспортное сладкое и лежать, выслушивая разные комплименты, обещания, предложения, просьбы, требования и восклицания» [2, с. 39]. В тексте только имена Василек и Туля имеют эмоциональную оценку, что связано с привлечением внимания именно к главным героям, выделительной функцией онимов.

В тексте также существует группировка имен по определенному признаку: «Маленькие шестнадцатилетние девочки Лиля и Нюся, и совершенно маленькие девчурки, *родившиеся после революции*, – Антенна, Фратерните, – и Володя подружались с профессором и бегали с ним взапуски, хохоча и веселясь» [2, с. 63]. В начале XX века произошли изменения в именовании людей и имитворчестве, как утверждают ученые, «получило распространение не просто переведение нарицательных слов в личные имена (этот способ получения онимов называется онимизация), как в случаях с приведёнными, но и сооружение беспрецедентных имён с использованием аббревиации – популярного и до сих пор способа словообразования» [6, с. 23]. Так, имя Антенна появилось от нарицательного названия технического устройства – антенны. Имя Фратерните пришло из французского языка и означал обратство (Либерте, эгалите, фратерните – Свобода, равенство, братство), имя соответствует составляющей девиза Французской республики.

В поэтической ономастике фамилия часто используется для акцентирования принадлежности героя к дворянам, купцам, крестьянам или другим социальным группам. В произведении «Возвращенная молодость» также производится группировка антропонимов, например, Каретников и Кашкин. Согласно Энциклопедическому словарю Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона [7], Кашкины – русский дворянский род, Каретниковы – династия купцов и предпринимателей в Российской империи. Использование известных фамилий в произведение становится не фактором возвышения, а выполняет противоположную функцию. Называя персонажей только по фамилии без использования имен и отчеств, автор подбирает такие характеристики: «негодяй Кашкин», «прохвост Кашкин», «мрачная личность», «беззастенчивый жулик»; «бухгалтер Каретников», «потерявший совесть на своей профессии», «неврастеник и психопат» [2]. В этом случае использование исключительно фамилий в авторской речи свидетельствует о пренебрежительном отношении,

дистанцировании от подобных личностей, что подтверждается обличающими характеристиками.

Организующая роль ономастического пространства в структуре художественного текста, как отмечал В.Н. Михайлов, создается системностью этого пространства [4, с. 106]. В научно-художественной повести «Возвращенная молодость» М.М. Зощенко группировка имен собственных осуществляется по лексическим разрядам в зависимости от смысловой нагрузки, словообразовательных формантов, модальных характеристик и выразительности.

Существенное значение имеют «Комментарии и статьи к повести „Возвращенная молодость“, представляющие собой научно-художественное повествование о хандре и унынье «замечательных и всемирно известных людей (музыкантов, художников и писателей)» [2, с. 83]. В исследовательской части используются биографии, письма, критические материалы, медицинские заключения, научные разработки. Все представленные материалы сконцентрированы вокруг «единственной настоящей темы, после политики... Это наша жизнь, наша молодость, наша свежесть и наше умение распоряжаться этими драгоценными дарами» [2, с. 15]. В этой части повести обозначено обширное ономастическое поле, приводятся примеры из жизни известных людей, живших в различные эпохи (от античности до начала XX столетия), около ста фамилий упоминается автором. Функция онимов в комментариях и статьях к повести сводится к идентификации. Это главная функция всех имен собственных, осуществляемая при помощи соответствующих текстовых средств, сопровождаемая сведениями о роде занятий, родственных отношениях. Часто используется группировка онимов по определенным признакам, например: «Вот список великих людей, здоровье и долголетная жизнь которых были, по мнению автора, организованы собственными руками» [2, с. 100]. Иные функции онимов, свойственные художественным текстам, в этой части произведения не используются ввиду научно-художественной концепции изложения и документальной достоверности повествования.

Таким образом, своеобразие научно-художественной повести «Возвращенная молодость» М.М. Зощенко состоит в структуре произведения, состоящем из собственно художественной повести и комментариев научно-художественного характера. Поэтому в произведении сочетается функция идентификации и группировки онимов, свойственные для научного и достоверного повествования, с эстетической функцией, относящейся к поиску имени, самому акту имянаращения, а также функцией

характеризации и эмоциональной оценки имени. Антропонимы занимают центральное место в структуре ядерно-периферийных отношений текста, являются важным инструментом анализа средств выразительности и образуют ономастическое пространство текста. Смежные с антропонимами ономастические разряды и периферийные, менее значительные по объему разряды имен могут стать предметом для дальнейшего изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доржиева, Г.С. Ономасиология vs ономастика: проблемы номинации: учебное пособие / Г.С. Доржиева, А.А. Щербакова. – Улан-Удэ : Издательство Бурятского государственного университета, 2019. – 196 с.
2. Зоценко, М.М. Возвращенная молодость. Перед восходом солнца / М.М. Зоценко. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1993. – 432 с.
3. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / Под ред. А.П. Горкина. – М. : Росмэн, 2006. – 984 с.
4. Михайлов, В.Н. Роль ономастической лексики в структурно-семантической организации художественного текста / В.Н. Михайлов // Русская ономастика: сб. науч. тр. – Одесса : ОГУ, 1984. – С. 101–109.
5. Супрун, В.В. Ономастическое поле русского языка и его художественно-эстетический потенциал : автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.02.01 / Супрун Василий Иванович. – Волгоград, 2000. – 76 с.
6. Шмелева, Т.В. Ономастика : учеб. пособие / Т.В. Шмелева ; Филиал ФГБОУ ВПО «КубГУ» в г. Славянске-на-Кубани. – Славянск-на-Кубани : Издательский центр филиала ФГБОУ ВПО «КубГУ» в г. Славянске-на-Кубани, 2013. – 161 с.
7. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. – С.-Пб. : Брокгауз – Ефрон, 1890–1907. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/50709/Кашкины

АННОТАЦИЯ

Миргородская А. Ю. Функции антропонимов в научно-художественной повести «Возвращенная молодость» М. М. Зоценко

В статье изучены функции антропонимов в научно-художественной повести М. М. Зоценко «Возвращенная молодость». Особое внимание автор уделяет характеристике организующей роли ономастического пространства в структуре текста. Проанализирована специфика идентификации, выделения

и группировки онимов, описано значение эстетической функции, относящейся к поиску имени, акту имяназрения, а также выявлены возможности характеристики и экспрессивности антропонимов в научно-художественном тексте.

Ключевые слова: антропоним, ономастическое пространство, научно-художественная повесть, идентификация, характеристика.

SUMMARY

Mirgorodskaya A. Y. The functions of anthroponyms in the scientific and artistic story «Returned Youth» by M. M. Zoshchenko

The article examines the functions of anthroponyms in M. M. Zoshchenko's scientific and artistic story «Returned Youth». The author pays special attention to the characteristic of the organizing role of onomastic space in the structure of the text. The article analyses the specificity of identification, allocation and grouping of onyms, describes the value of the aesthetic function related to the search for a name, the act of naming, as well as reveals the possibilities of characterization and expressiveness of anthroponyms in the scientific and artistic text.

Key words: anthroponym, onomastic space, scientific and artistic story, identification, characterization.

*Т. Ю. Павельева
(г. Липецк, РФ)*

УДК 821.111

ЛИНГВОСТРАНОВЕДЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ РОМАНА Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»

Лингвострановедение – раздел лингвистики, который изучает языки и культуры различных стран мира. Оно предполагает изучение носителей языка, культуры, истории и географии страны, а также процессы их взаимодействия. Лингвострановедение позволяет лучше понять различные языки и культуры, увидеть их связи и влияние. Оно необходимо для переводчиков, путешественников, этнографов и преподавателей иностранных языков [1, с. 52]. Лингвострановедческие реалии включают в себя изучение языковых и культурных различий между странами, а также общение между людьми разных культур. Они включают в себя изучение языковых и культурных представлений, этнических стилей и просторечия, различных праздников, ценностей и других аспектов культуры. В рамках художественного текста реалии

служат значимым средством формирования территориального, исторического и национально-культурного колорита [2, с. 9].

Материалом для практического исследования в рамках написания данной статьи выступает роман «Великий Гэтсби» («The Great Gatsby») американского писателя Фрэнсиса Скотта Кея Фицджеральда (1896-1940). Роман был написан в 1925 году и относится к так называемой «эпохе джаза» – временному периоду между Первой мировой войной и началом Великой депрессии (то есть, с 1918 года по 1929 год). Этот период характеризуется особой культурой, стилем жизни и нравами, которые находят отражение в романе. Сам Ф.С. Фицджеральд говорил о том, что в основе «эпохи джаза» лежат такие явления, как «лихорадочный гедонизм», «сиюминутная радость», стремление жить одним днем. Данные тенденции развивались на фоне распада прежнего миропорядка после войны, нарушившей ход истории и связь между поколениями [4, с. 39-40].

Сюжет романа представлен в форме воспоминаний повествователя, рассказывающего о событиях 1922 года. Повествователь Ник Каррауэй, прошедший войну, снимает дом в богатом районе. Он общается со своей троюродной сестрой Дэйзи Бьюкенен и ее мужем Томасом (Томом) Бьюкененом, живущими неподалеку. Соседом Ника оказывается загадочный Джей Гэтсби, устраивающий в своем доме роскошные вечеринки. В ходе повествования выясняется, что Джей Гэтсби давно влюблен в Дэйзи. Будучи выходцем из бедной семьи, он начинает заниматься контрабандой алкоголя, чтобы разбогатеть и привлечь внимание девушки. Однако Дэйзи предпочитает остаться с неверным ей мужем. В результате Гэтсби берет на себя вину девушки, сбившей женщину, и погибает от рук супруга погибшей.

Роман обладает большим лингвострановедческим потенциалом, благодаря нескольким аспектам. Прежде всего, обращает на себя внимание место действия. Сюжет разворачивается в трех пространствах: Манхэттен, Лонг-Айленд и промышленная часть Квинса, которую автор называет долиной пепла (valley of ashes) или просто «пепелище» (ashes). Названия «East Egg» и «West Egg» являются вымышленными названиями, однако, описываемые места имеют реальные прототипы. На мысе, называемом «West Egg», автор расположил небольшой дом, арендуемый Ником, и роскошный особняк Джея Гэтсби. Мыс под названием «East Egg» является местом расположения дома Дэйзи и Тома Бьюкенен. Оба мыса являются частями реально существующего географического объекта – Лонг-Айленда.

Лонг-Айленду противопоставляется еще одна реально существующая локация – Манхэттен. Данные пространства

раскрывают две противоположные линии поведения персонажей. На Манхэттене герои демонстрируют пренебрежение общественными и моральными нормами, это зона их «второй жизни», где они изменяют своим супругам и заключают сомнительные сделки. Находясь у себя дома на Лонг-Айленде – значительно меньшем по площади островном районе, персонажи беспокоятся о том, какое впечатление они производят на соседей. Для понимания сущности создаваемого контраста необходимо понимать разницу между упоминаемыми районами в рассматриваемый исторических период.

Помимо географических особенностей лингвострановедческой компетенции требует исторический фон произведения. 1922 год относится к переходному периоду в истории США, характеризующемуся серьезными переменами. В 1919 год стал первым послевоенным годом. Сражавшихся на войне людей называли «Потерянным поколением» из-за бесцельного существования и внутреннего опустошения. На этом фоне происходит быстрый рост экономики государства. В 1920 году незаконным объявляется алкоголь. Знание этого факта необходимо для понимания оттенков смысла романа: каждый раз, когда персонажи произведения пьют алкоголь, это связано с нарушением закона. Именно продажа алкоголя является основой богатства Джея Гэтсби.

Исторический фон затрагивает позицию женских персонажей в романе: в 1919 году женщины получили право голоса. Время событий романа предшествует предоставлению равных прав женщинам в 1923 году. На фоне этих событий особое значение приобретает то, как женские персонажи распоряжаются своей свободой.

Ключевую роль в развязке произведения играет автокатастрофа. Описываемый период характеризуется резкой популяризацией автотранспорта, получившего массовое производство. На 1920 год автомобиль имелся в собственности у каждого четвертого американца. В романе автомобили воспринимаются как источник опасности [4, с. 45].

Еще одним аспектом, создающим лингвострановедческий фон, является противопоставление культур Восточного побережья и Среднего Запада – двух регионов государства. Средний Запад в представлении повествователя становится центром морали, где люди невинны и счастливы. Восток страны представляется территорией распутства и безразличия к человеческой жизни. Ближе к финалу произведения рассказчик говорит следующие слова:

I see now that this has been a story of the West, after all – Tom and Gatsby, Daisy and Jordan and I, were all Westerners, and perhaps

we possessed some deficiency in common which made us subtly unadaptable to Eastern life [5].

Различия в культуре и менталитете жителей восточной и западной части страны формируют один из элементов разворачивающейся трагедии.

Следовательно, полное понимание семантики, заложенной в романе, невозможно без фоновых знаний в следующих областях:

- географические особенности страны. В данную группы включены имена собственные, присвоенные островам, городам, улицам, площадям и прочим участкам местности:

Long Island [5] – название острова в Атлантическом океане, расположенного в штате Нью-Йорк в северо-восточной части США. Данный остров является одним из основных мест действия в романе;

Coney Island [5] – пляж на южном берегу Лонг-Айленда, являющийся местом массовых развлечений с большим количеством аттракционов, теннисных кортов и танцевальных площадок. Данное место популярно у богатых американцев и соответствует их запросам;

Santa Barbara [5] – город-курорт на берегу Тихого океана;

Lake Superior [5] – крупнейшее из Великих озер Северной Америки;

the Ohio [5] – река Огайо, которая служит естественной границей между штатами Среднего Запада и восточными штатами;

Times Square [5] – площадь, находящаяся в городе Нью-Йорк в центре Манхэттена.

Реальные топонимы делают повествование правдоподобным и несут в себе имплицитную информацию для читателей, знакомых с характеристиками упоминаемых мест:

West Egg village [5].

East Egg [5].

Автор создает два вымышленных населенных пункта на реальном острове, чтобы получить больше свободы в создании сюжета. Несмотря на вымышленность данных мест, их можно считать отражением реалий описываемого периода;

- характеристики исторического периода:

the Armistice [5] – данное слово обозначает перемирие между Германией и странами Антанты в 1918 году;

sent a substitute to the Civil War [5] – в данном случае упоминается историческая реалья США «Гражданская Война», а также исторический факт относительно того, что во время призыва на войну можно было отправить наемника.

I participated in that delayed Teutonic migration known as the Great War [5].

Словосочетанием «the Great War» в период повествования в США обозначалась Первая мировая война. Повествователь называет войну «запоздалой тевтонской миграцией», то есть миграцией германских племен.

They are not perfect ovals-like the egg in the Columbus story, they are both crushed flat at the contact end-but their physical resemblance must be a source of perpetual confusion to the gulls that fly overhead [5].

В данном отрывке приводится описание вымышленных писателей деревень, расположенных на реальном острове Лонг-Айленд. В ходе описания используется аллюзия к историческому факту: *the egg in the Columbus story*. Словосочетание «Яйцо Колумба» используется для обозначения открытия или идеи, которое может показаться легким или простым после факта его свершения. Выражение восходит к истории шестнадцатого века: Христофору Колумбу было сказано, что открытие новых торговых путей неизбежно и не может считаться большим достижением. На это мореплаватель предложил заставить яйцо стоять на узком конце;

- культурные и спортивные реалии:

one of the most powerful ends [5] – данное выражение используется для обозначения игрока в американском футболе, занимающего крайнюю позицию на поле;

the Follies [5] – здесь приведено название известного варьете в Нью-Йорке;

Carnegie Hall [5] – концертный зал в Нью-Йорке;

a copy of «Simon called Peter» [5] – популярный в начале двадцатых годов двадцатого века роман Роберта Кибле, затрагивающий одновременно религиозную и сексуальную тематику. Симон – настоящее имя апостола Петра, одного из учеников Христа;

‘the Merton College Llibrary’ [5] – выражение используется для описания библиотеки в доме Джея Гэтсби, которая похожа на библиотеку Мертон Колледжа. Это указывает на большой размер и готический интерьер помещения;

Marie Antoinette music-room [5] – в доме Гэтсби присутствует музыкальный салон, воспроизводящий салоны в стиле Марии Антуанетты, которые были популярны в 18 веке. Для таких салонов характерны простые и строгие формы мебели и утонченность деталей;

an Adam study [5] – словосочетание используется для описания кабинета в «Адамовом стиле». Это неоклассический стиль архитектуры и интерьера, появившийся в восемнадцатом веке под влиянием братьев по фамилии Адам. Для данного стиля характерно объединение всех зон посредством орнамента.

Названия праздников встречаются в 2% случаев от общей выборки примеров:

the Fourth of July [5] – национальный праздник США, День Независимости;

...he sends me a Christmas card every year [5].

Рождество в США является более значимым праздником, чем Новый год. Рассылка рождественских открыток – одна из значимых традиций.

Таким образом, роман Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» обладает значительным лингвострановедческим потенциалом, основанным на присутствующих в произведении отсылках к разнообразным реалиям страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьева, Е.И. Содержание и структура понятия «лингвострановедческая компетенция учителя иностранного языка» [текст] / Е.И. Воробьева: дис. канд. пед. наук. – Архангельск, 1999. – 212 с.
2. Кретов, А.А. Лингвистическая теория реалии [текст] / А.А. Кретов, Н.А. Фененко // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2013. – № 1. – С. 7 – 13.
3. Резникова, В.С. Понятие «реалии» как лингвистическое явление / В.С. Резникова [электронный ресурс]. – URL: <https://nsportal.ru/vuz/filologicheskie-nauki/library/2015/12/07/statsyanatemu-ponyatie-realii-kak-lingvisticheskoe> (дата обращения: 20.12.2022).
4. Фицджеральд, Ф.С. Отзвуки Века Джаза // Портрет в документах: Худож. публицистика. Пер. с англ. [текст] / Предисл. и коммент. А. Зверева. – М.: Прогресс, 1984. – С. 39 – 48.
5. Fitzgerald, F.S. The Great Gatsby / F.S. Fitzgerald [электронный ресурс]. – URL: <https://www.planetebook.com/free-ebooks/the-great-gatsby.pdf> (дата обращения: 30.12.2022).

АННОТАЦИЯ

Павельева Т. Ю. Лингвострановедческий потенциал романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби»

В статье рассматривается лингвострановедческий потенциал романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби». Автор выделяет и анализирует реалии, представляющие интерес для более детального изучения языковых и культурных особенностей США и воссоздающие эпоху «ревуших 20-х».

Ключевые слова: реалия, лингвострановедение, национальный колорит, языковые и культурные различия.

SUMMARY

Pavelieva T. Y. Linguistic and cultural potential of F. S. Fitzgerald's novel «The Great Gatsby»

The article deals with the linguistic and cultural potential of F. S. Fitzgerald's novel «The Great Gatsby». The author singles out the realia which are important for a more detailed study of the linguistic and cultural peculiarities of the USA and create the era of the Roaring 20s.

Key words: realia, linguistic and cultural study, national flavour, linguistic and cultural differences.

*О. О. Путило
(г. Волгоград, РФ)*

УДК 821.161.1

«ГОВОРЯЩИЕ ИМЕНА» В РОМАНЕ Е. ЛУКИНА «КАТАЛИ МЫ ВАШЕ СОЛНЦЕ»

Вторая половина 90-х годов XX века стала временем зарождения и расцвета такого самобытного жанра, как славянское фэнтези. Отреагировал на новое явление в отечественном литературном процессе и Евгений Юрьевич Лукин (род. 1950) – известный российский писатель-фантаст, филолог, участник фестиваля «Звёзды над Донбасом», лауреат многочисленных жанровых и государственных премий: «АБС-премия» (1999, 2005, 2009), «Бронзовая улитка» (1996, 1998–2000, 2008), «Великое кольцо» (1986, 1990–1992), «Еврокон» (1990, 2015), «Звездный мост» (2000, 2004, 2008), «Интерпресскон» (1997–2002, 2004, 2005, 2009, 2013, 2014, 2016–2018), «РосКон» (2001–2003, 2008–2017) и т.д. В 1998 году он публикует пародию на славянское фэнтези – роман «Катали мы ваше солнце», который принес ему в 1999 году сразу три награды: «Интерпресскон», «Меч в камне» и «Сигма-Ф».

Действие в книге Лукина разворачивается в стилизованном под славянскую старину Берендеевом царстве, которое располагается на пути из варяг в греки. Основателем государства является легендарный царь Берендей, имя которого читатель мог встретить и в «Сказке о царе Берендее» В.А. Жуковского, и в «Снегурочке» А.Н. Островского. В классике XIX века царь Берендей предстает как мудрый и справедливый правитель, а в романе Лукина и вовсе обретает полумифический статус. Внезапная смерть Берендея

послужила завязкой конфликта его сыновей в борьбе за власть. Оба наследника старательно скрывают факт преждевременной кончины своего отца и апеллируют к его авторитету. Каждый из них пытается, как минимум, удержать контроль над своим куском Берендеева царства и – что еще важнее – над двумя искусственными солнышками, обогревающими его. Светила представляют собой полые металлические шары, что топятя деревянными куклами-берендейками, которые народ жертвует солнышку. Подчеркивание языческих верований берендеев не только служит отсылкой к оригинальным летописным источникам, но и является одной из жанровых черт славянского фэнтези.

Эпоха царя Берендея уже воспринимается как золотой век, хотя настоящим золотым веком было время, когда и берендеи, и греки жили в одном государстве, запуская по небу целых семь металлических светил. Распад государства приводит к деградации социума и науки. При том последняя замещается религией: бояре и волхвы дурачат народ, пользуясь их суеверным страхом перед Навью, запрещают создавать механические часы, что могут раскрыть людям обман – в результате лишь единицы обладают достаточным потенциалом, чтобы в полной мере осмыслить сложные технические процессы управления искусственным солнышком.

В финале романа некогда единый народ окончательно распадается на субэтноты теплынцев и сволочан, получивших названия от гигронимов: озера Теплынь, неподалеку от которого живут главные герои, и реки Сволочь, за которой обретаются их враги. Каждая из сторон выстраивает автономную систему запуска светила: сволочане оборудуют новые снасти для его приема и отката, а теплынцы с помощью греков мастерят свою катапульту. Дальнейшее дробление уже невозможно, потому что у каждой стороны остается всего по одному солнцу. Прогнозируемые последствия такого решения грозят потенциальной катастрофой: уменьшение времени полета делает климат холоднее, а ошибка при запуске единственного металлического шара, в отсутствие запасного, гарантировано приведет к гибели всего народа.

В романе Лукин *«предпочитает высмеивать жанровые штампы, в частности за счет самобытной «берендейской лексики», использования особого сказового стиля с многочисленными уменьшительно-ласкательными формами, подражанием манере повествования древнерусского сказителя»* [2, с. 196]. Особая роль в создании пародийного славянского антуража отводится онимам, большая часть которых заимствована из древнерусских источников.

Символичны имена сыновей легендарного Берендея – теплынского князя Столпосвята (то же имя носил легендарный

словенский князь) и сволочанского князя Всеволока, чье имя перекликается с именем Всеволод. Первый претендует на роль опоры («святой столп») для своего народа, однако за глаза переменчивого князя часто именуют Долбосвятом. Имя второго, «известного своим *стяжательством*» [1, с. 66], образовано от глагола «волочить», который замещает традиционное «владеть». С одной стороны, такой корень сближает князя с людьми, которыми он правит, а с другой, отражает хищническое поведение Всеволока, желающего прибрать к рукам всё отцовское наследие. Однако и Столпосвят далеко не свят: в ответ он плетёт хитроумные интриги, настраивая против брата и его народа как простых теплынецов, так и поземных обитателей, отвечающих за работу искусственного солнышка.

С сарказмом Лукин подходит к именам представителей наземной и подземной аристократии. Так, непосредственное управление теплыдцами доверено боярину Блуду Чадовичу, который старательно, но безуспешно оберегает честь своей племянницы Забавы Непутятичны. Отчество последней, равно как и имя ее дяди, свидетельствует о традиции легкомысленного поведения, царящей в этом аристократическом роду. Любвеобильность героини известна всему народу, за что тот дал ей нелестное прозвище Шалава Непутятична, ведь «народ ведь у нас известно какой: прилепит имечко – с песком потом не отдерешь» [1, с. 58]. Эгоистичность девушки ярче всего проявляется в эпизоде, когда та в порыве страсти спускается за любовником в Навь, угрожая уничтожить подземную дорогу, по которой катают железное солнышко, несмотря на то, что это свергнет мир во тьму и хаос.

Под землей власть принадлежит розмыслам – главным инженерам, обеспечивающим запуск и откат светила. На двух теплыньских участках процессом командуют Лют Незнамыч и Завид Хотеныч. Имя первого, совпадающее с именем славянского бога войны, символизирует скорый на расправу характер: именно по его повелению был наказан нерадивый волхв Соловей, случайно принесший «в жертву» не того человека. Имя второго же принадлежало нескольким новгородским посадникам, оно подчеркивает неудержимое стремление к власти над всей дорогой. Однако главная тайна заключается в том, что «*острокостый и прямой*» [1, с. 305] Завид Хотеныч в преступном миру более известен как Кошей – мифический персонаж, стремившийся к богатству.

Не лишены комизма и прозвища простых теплынецов. Так, имя Кудыка, принадлежащее главному герою, напоминает читателю о фразеологизме «за кудыкины горы» – ответе, который охотники и путешественники давали излишне любопытным встречным

(согласно примете, нельзя спрашивать у человека, куда он идет). Однако звучащий в имени вопрос «куда?» подчеркивает, скорее, не любопытство, а любознательность героя, которая сначала помогает тому избрести часы, а после становится основной быстрого карьерного роста в подземном мире: *«Малуша вон сотницей стала, а все равно аж осунулась от зависти, когда прослышала-то про Кудыку! Примета есть: кому какую махину изладить доверили – того и розмыслом при ней поставят... Не сейчас, так потом...»* [1, с. 273-274].

Докука – лучший друг главного героя и женский баловень, любовник Шалавы Непутятичны и многих деревенских девушек, что само собой не по нраву их отцам и мужьям. Хозяйство его давно пребывает в упадке, да и к труду он не приучен: *«За такого Докуку этому Соловью голову бы оторвать по самые плечи!.. Прошел разок с тачкой – сразу заныл, запричитал, хромым представился... Смотрю: а он уже на раскладке, с бабами болтает... – Сотник покашлял смущенно и признался: – Я уж грешным-то делом думаю: может, и впрямь отдать его?...»* [1, с. 162], *«Да вся округа уже знает, что его в бадье спустили! Бабы в слободке второй день воют... Шутка, что ли? Такого счастья лишились!...»* [1, с. 166]. Имя его указывает на надоедливый характер героя, на беспокойство, которое тот причиняет как простым теплыням, так и боярину с розмыслом. Однако еще больше он начал докучать народу, когда в бытность волхвом *«ровно с цепи сорвался»* и *«блуд искоренять начал»* [1, с. 222]: *«А то еще соберет слобожан и начнет баб попрекать заочно. Все их непотребства припомнит: и кивания, и мигания, и хребтом виляния... Сквернавицами честит, душегубицами... Зардеешься, слушаючи... Взял было да запретил посягать на жен по нечетным дням...»* [1, с. 222].

Другой приятель Кудыки по прозвищу Шумок часто бывает бит за свои речи. Его имя указывает на обязательную громкую драку, что следует за объявлением проверенных и непроверенных слухов, *«при этом сам Шумок, обладающий говорящим именем, не получает из своей шумной, но неопасной деятельности никакой видимой выгоды и «награждается» одними побоями»* [2, с. 199].

Еще одна героиня Чернава – *«молоденькая чумазая погорелица в каких-то косматых лохмотьях вместо шубейки»* [1, с. 41] – навязывается Кудыке в жены. С одной стороны, ее имя является аллюзией на «морскую девицу», с которой героиню роднит умение гадать, а с другой, отсылает к второстепенному сказочному персонажу – девке-чернавке. «Смуглость» последней объясняется черной работой по дому, в то время как «смуглость» жены Кудыки вызвана сажей, которой покрыты лица всех бывших жителей города

Сволочь-на-Сволочи, разрушенного упавшим на него солнышком. Например, имя лидера погорельцев Пепелюга не только прямо отсылает нас к пеплу, но и в переводе с сербского означает «Золушка» (впрочем, история возвышения Пепелюги до статуса «истинного теплынца» несколько травестирует сюжет сказки Шарля Перро).

Создавая ономастикон своего мира, Лукин чаще всего задействовал имена из древнерусских мифов, летописей и легенд, наиболее подходившие характерам его героев, однако в романе есть имена, созданные фантастом по «славянским мотивам». Однако и старые онимы, и стилизованные под них прозвища одинаково работают над поддержанием атмосферы псевдославянского мира – отличительной чертой славянского фэнтези, а заложенное в них комическое начало является важнейшим элементом пародии на вышеозначенный жанр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лукин, Е. Катали мы ваше солнце / Е. Лукин. – М.: АСТ, 2010. – 315 с.
2. Путило, О.О. Проблема инаковости в фантастическом романе Е. Лукина «Катали мы ваше солнце» / О.О. Путило, А.О. Путило // Филология и культура. – 2019. – № 2 (56). – С. 196-201. – DOI: 10.26907/2074-0239-2019-56-2-196-201.

АННОТАЦИЯ

Путило О. О. «Говорящие имена» в романе Е. Лукина «Катали мы ваше солнце»

Своеобразие фантастического романа Е. Лукина «Катали мы ваше солнце» заключается в пародийной трансформации жанровых элементов славянского фэнтези. Важная роль в создании комического антуража отводится лексическим средствам выразительности, в том числе – онимам. Почти все имена героев романа заимствованы из летописей, мифов и легенд и являются основным средством характеристики персонажа.

Ключевые слова: фэнтези, славянское фэнтези, Е. Лукин, онимы, «говорящее имя».

SUMMARY

Putilo O. O. «Speaking names» in the novel by E. Lukin «We Rolled Your Sun»

The peculiarity of the fantastic novel by E. Lukin «We Rolled Your Sun» lies in the parodic transformation of the genre elements of Slavic fantasy. An important role in creating a comic entourage is given to lexical means of expression, including onyms. Almost all the names of the heroes of the novel are borrowed from chronicles, myths and legends and are the main means of characterization.

Key words: fantasy, Slavic fantasy, E. Lukin, onyms, «speaking name».

*О. А. Хрущева,
О. А. Жукова
(г. Оренбург, РФ)*

УДК 821.111
ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В РАССКАЗЕ
РЭЯ БРЭДБЕРИ «THE FLYING MACHINE»

В истории мировой литературы многие писатели в своих текстах обращались либо к произведениям других авторов, либо к историческим событиям, значимым как для человека, так и для всего социума, либо к иным объектам искусства. Поэтому один из ключевых аспектов при анализе произведений составляет изучение интертекстуальных связей.

В современной узкой трактовке интертекстуальность представляет собой «свойство, приписываемое двум и более текстам, которые семантически связаны друг с другом через механизм цитации» [2, с. 80]. Таким образом, можно отметить, что интертекстуальность есть отсылка в каком-либо тексте на другое литературное произведение, историческое событие, явление в искусстве и т.д. Причем, формы присутствия межтекстовых связей в произведении могут быть разнообразными: заглавия, цитаты, аллюзии, реминисценции, эпиграфы, пересказ или пародирование чужого текста, ритмико-синтаксические параллели, «точечные цитаты», жанровая связь с другим произведением [1, с. 226].

Интертекстуальные включения, являющиеся одним из ключей к интерпретации произведений, выполняют ряд функций в художественном тексте. Н.А. Фатеевой был отмечен ряд таких функций:

- 1) интертекст позволяет ввести в свой текст некоторую мысль или конкретную форму представления мысли;
- 2) текст вводится в более широкий культурно-литературный контекст;
- 3) интертекст создает подобие тропеических отношений на уровне текста;
- 4) конструктивная, текстопорождающая функция;
- 5) интертекстуальность становится механизмом метаязыковой рефлексии [3, с. 37-38].

Интертекстуальные приемы характерны для литературы всех времен, но особым интересом этот феномен стал пользоваться

во второй половине XX века, когда переосмысливались достижения человечества и моральные устои, восхвалялись современная наука и технический и информационный процесс. Рэй Брэдбери – один из писателей XX и XXI века, который в своих произведениях затрагивал тему технического прогресса в его связи с моральными нормами всего общества. Примером такого произведения может послужить его ранний рассказ «The Flying Machine» (1953).

Действие разворачивается в средневековом Китае. Герой рассказа – человек, создавший летающую машину, чтобы наблюдать за красотой природы с высоты птичьего полета. Однако император Юань, узнав о необычном изобретении, приказал казнить незнакомца, чтобы никто не воспользовался изобретением в корыстных целях и не напал на государство с воздуха.

Первая аллюзия, с которой сталкивается читатель – Великая Китайская стена. Стоит отметить, что эта отсылка во многом раскрывает суть произведения. Так, из истории Китая известно, что Великая Китайская стена была построена, чтобы защищать государство от внешних вторжений. В рассказе Р. Брэдбери сооружение также служит для защиты людей, подвластных императору («*That wonderful wall which had protected them for a timeless time from enemy hordes and preserved peace for years without number*» [4]). Говоря об идейном воплощении текста, можно также утверждать, что стена символизирует закрытость правителя, его нежелание познавать внешний мир и идти навстречу новому. Что, помимо раскрытия характера героя, указывает на одну из тем произведения – боязнь перемен общества в целом и отвержение смелых идей, которые способны изменять историю.

Что касается императора Юаня, необходимо отметить, что его образ так же построен на межтекстовой связи. Так, он единственный персонаж, чье имя известно читателю: «*In the year A.D. 400, the Emperor Yuan held his throne by the Great Wall of China, and the land was green with rain, readying itself toward the harvest, at peace, the people in his dominion neither too happy nor too sad*» [4]. Обращение к истории позволяет понять, что в Китае была целая династия правителей с такой фамилией. Кроме того? слово «юань» имеет особый смысл: оно обозначает денежную единицу Китайской Народной Республики. Таким образом, аллюзивный антропоним, выполняя характерологическую функцию, подчеркивает рациональное начало героя.

Вместе с тем стоит упомянуть, что император – противоречивый персонаж. Его поступок можно объяснить заботой о своих подданных, ведь он, прежде всего, думал о том, что если кто-то со злыми помыслами воспользуется летающей машиной, то это нанесет вред людям:

«*Some other man who, seeing you, will build a thing of bright papers and bamboo like this. But the other man will have an evil face and an evil heart, and the beauty will be gone. It is this man I fear.*

«*Why? Why?*»

«*Who is to say that someday just such a man, in just such an apparatus of paper and reed, might not fly in the sky and drop huge stones upon the Great Wall of China?*» said the Emperor» [4].

Здесь возникает ассоциация летающего аппарата с атакой на Пёрл-Харбор, по мнению профессора Оклахомского университета Нэнси Ватанабэ [6]. В целом рассказ можно рассматривать как ответную реакцию и размышление писателя по поводу тех событий, которые потрясли большинство американцев в 1941 г. Этот интертекстуальный элемент позволяет выявить подтекст произведения и затронуть тему противоречивого характера научно-технического прогресса, который наряду с новыми открытиями сопряжен с использованием достижений науки и техники в корыстных военных целях.

Сюжетообразующая аллюзия связана с изобретением сооружения, позволяющего человеку летать. Этот факт отсылает к известному греческому мифу, согласно которому Дедал, сбежав из тюрьмы, сделал крылья из перьев и воска себе и сыну Икару. Но его сын забыл о предупреждении отца не летать высоко, в результате чего его крылья расплавились на солнце и он упал. Это одно из первых упоминаний о полете человека с помощью искусственно сделанных крыльев. В рассказе Р. Брэдбери ученый также с помощью смекалки соорудил устройство из простых материалов: «*No, not merciful*», said the old man. *Beyond the garden wall he saw the guards burning the beautiful machine of paper and reeds that smelled of the morning wind*» [4].

Кроме того, в рассказе присутствуют антиутопические мотивы, что характерно для всего творчества писателя. Образ правителя во многом схож с представителями системы из произведений Е. Замятина и Дж. Оруэлла, поскольку они также обосновывали единичные жертвы и отказ от свободы тем, что такой выбор принесет благополучие и спокойствие всему обществу. Например, в романе «1984» Дж. Оруэлла Уинстон Смит знал, что его могут убить лишь за смелые мысли по приказу лидера партии Big Brother: «*...theyll shoot me i don't care theyll shoot me in the back of the neck i dont care down with big brother they always shoot you in the back of the neck i dont care down with big brother*» [5]. То же самое прослеживается в рассказе Р. Брэдбери: правитель приказал казнить человека, способного расшатать государственные и общественные порядки:

«*No one moved or said a word.*

«*Off with his head*», said the Emperor.

The executioner whirled his silver ax.

«Burn the kite and the inventor's body and bury their ashes together», said the Emperor»[4].

Реминисценция в данном случае также служит для раскрытия неоднозначного характера императора Юаня, который, с одной стороны, думает о безопасности страны, а с другой, пресекает попытки создать что-то новое.

Таким образом, проанализировав ряд интертекстуальных элементов в коротком рассказе Рэя Брэдли «The Flying Machine», можно сказать, что они выполняют важнейшие функции в сюжетно-композиционном построении текста и его идейном содержании: характерологическую, подтекстовую, сюжетообразующую. Межтекстовые связи, так или иначе, служат основой для постановки главного вопроса рассказа: что является допустимой ценой благой цели и можно ли ради спокойствия государства пожертвовать жизнью отдельного человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Николина, Н. А. Филологический анализ текста : учебник для студ. учреждений высш. образования / Н. А. Николина. – 4-е изд., испр. – М. : Издательский центр «Академия», 2014. – 872 с.
2. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Главный. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
3. Фатеева, Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
4. Bradbury, Ray. The Flying Machine. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://raybradbury.ru/library/story/53/4/0/> (дата обращения 29.12.2022).
5. Orwell, George. Nineteen Eighty-Four [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.orwell.ru/library/novels/1984/english/en_p_1 (дата обращения 29.12.2022).
6. Watanabe, Nancy Ann. Bradbury's «The Flying Machine» and Pearl Harbor: A Sound of Thunder // Projects: «Newtonian Photonics: on the creation of fire and blood», June 2020. – DOI:10.13140/RG.2.2.36274.22721.

АННОТАЦИЯ

Хрущёва О. А., Жукова О. А. Функциональные особенности интертекстуальных элементов в рассказе Рэя Брэдли «The Flying Machine»

В статье рассматриваются особенности интертекстуальных включений в коротком рассказе Рэя Брэдли «The Flying

Machine». Установлено, что в произведении используются исторические и мифологические отсылки, а также наблюдается связь с романами-антиутопиями XX века. Выявлены их функции и роль в сюжетно-композиционном построении и идейном содержании произведения.

Ключевые слова: интертекстуальность, аллюзия, реминисценция, функции интертекстуальных связей.

SUMMARY

Khrushcheva O. A., Zhukova O. A. Functional features of intertextual elements in Ray Bradbury's story «The Flying Machine»

The article examines the features of intertextual elements in Ray Bradbury's short story «The Flying Machine». It has been established that the work contains historical and mythological references, as well as a connection with dystopian novels of the 20th century. Their functions and role in the plot-compositional construction and ideological content of the work are revealed.

Key words: intertextuality, allusion, reminiscence, functions of intertextual connections.

*О. А. Хрущева,
А. В. Хабибуллина
(г. Оренбург, РФ)*

УДК 821.111 ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА М. ЭТВУД «THE HANDMAID'S TALE»

Маргарет Этвуд, ставшая в конце XX века знаковой фигурой в канадской англоязычной литературе благодаря роману «The Handmaid's Tale», известна не только в своей стране, но и за ее пределами.

Будучи опубликованным в 1985 году, роман «The Handmaid's Tale» продолжил традиции антиутопии XX века и воодушевленно был встречен критиками и литературоведами, которые отметили его интертекстуальность.

Обозначая жанр романа «The Handmaid's Tale», автор употребляет термин «дистопия», а иногда и свой собственный «ustopia», возникающий на пересечении терминов «utopia» (утопия) и «dystopia» (антиутопия).

В романе «The Handmaid's Tale» присутствуют традиционные дистопические мотивы, которые М. Этвуд развивает и незначительно трансформирует в своем произведении. Однако

ошибкой было бы причислить роман к антиутопии, так как сама писательница обозначает жанр романа как «утопия». Маргарет Этвуд утверждает, что утопия – это мир, который она придумала, объединив утопию и антиутопию – воображаемое идеальное общество и его противоположность, потому что каждое из них содержит скрытую версию другого [7]. Таким образом, М. Этвуд характеризует утопию как мир, который и утопичен, и дистопичен одновременно. Такой мир, по мнению писательницы, наиболее реалистичен. Вся его суть в том, что ужас и блаженность такого мира переплетены друг с другом, неразделимы.

Одним из основных признаков художественного текста является наличие в нем эстетической функции. Термин «эстетическая функция» был введен в науку Л.П. Якубинским. Сущность понятия «эстетическая функция» учёными понимается по-разному.

Художественному тексту присущи эстетические функции, которые при помощи экспрессивных средств могут отражать как языковую личность автора, так и его мировоззрение. Эстетическая функция текста эксплицирует ментальность автора, влияя на сознание и эстетическое восприятие читателя [1, с. 223].

Среди стилеобразующих средств выразительности особый интерес представляют лингвостилистические приемы или тропы, которые превращают текст в художественный. Они интересны прежде всего своими большими функциональными возможностями и разнообразием. Тщательно изучив природу стилистических приемов, В.А. Кухаренко выделила следующие языковые уровни с соответствующими им средствами выразительности:

1) фонографический («графоны», прочие грамматические средства) и морфологический уровни;

2) лексический уровень (метафора, метонимия, синекдоха, игра слов, ирония, эпитет, гипербола, преувеличение, оксюморон);

3) синтаксический уровень (разные типы предложений, эллипсис; по типу связи: многосоюзие, бессоюзие, присоединение). Сюда же включаются лексико-синтаксические стилистические приемы такие, как антитеза, ретардация, сравнение, литота, перифраз [4, с. 87].

В романе «The Handmaid's Tale» Маргарет Этвуд использует интроспективный и нелинейный стиль повествования, рассказывая историю служанки Фредовой, которая размышляет о своем прошлом и настоящем и сравнивает их через призму воспоминаний. Роман изобилует лексическими средствами, которые позволяют автору с

наибольшей точностью описать весь ужас патриархальной теократии, созданной мужчинами в республике с вымышленным названием.

Рассмотрим вторую главу романа, которая описывает условия, в которых вынуждены существовать Служанки:

«I know why there is no glass, in front of the watercolor of blue irises, and why the window only opens partly and why the glass in it is shatterproof. It isn't running away they're afraid of. We wouldn't get far. It's those other escapes, the ones you can open in yourself, given a cutting edge» [8, с. 4].

В данной развернутой метафоре служанка Фредова, сравнивая несколько способов самоубийства с побегом, лаконично объясняет, что беглые Служанки не представляют угрозы для Галаада, так как далеко убежать они не смогут. Однако, если одна из них решит свести счеты с жизнью, то это повлечет за собой страшные последствия, которые представят сильнейшую угрозу для тоталитарного общества.

В этой же главе Маргарет Этвуд использует другое лексическое средство: *«To be seen – to be seen – is to be – her voice trembled – penetrated»* [8, с. 29]. Этой мощной метафорой Фредова объясняет причину того, что костюмы Служанок намеренно закрывают их лица.

В семнадцатой главе писательница продолжает развивать мысль о важной, но при этом унижительной роли Служанок в обществе. Сравнивая женщин с контейнерами, она использует метафору: *«We are containers; it's only the inside of our bodies that are important. The outside can become hard and wrinkled, for all they care...»* [8, с. 120]. Таким образом, не имеет значения, как выглядят Служанки, главное, чтобы они были плодотворны и способны к деторождению.

В романе можно найти некоторые примеры употребления гиперболы, которые указывают на острое социальное неравенство, царящее в обществе Галаада:

«The man went inside with our passports, after we'd explained about the picnic and he'd glanced into the car and seen our daughter asleep, in her zoo of mangy animals» [8, с. 46].

«Sometimes, though, the movie would be what Aunt Lydia called an Unwoman documentary» [8, с. 59].

Стоит отметить, что Маргарет Этвуд в романе «The Handmaid's Tale» прибегает к использованию иронии. Писательница использует вербальную иронию для описания различных каст, существующих в республике: *«The (Angels) were objects of fear to us»* [8, с. 49]. Ангелы или Хранители в Галааде – социальный класс, куда входят высокопоставленные мужчины. Эти солдаты, служащие на передовой, считаются героями Галаада,

защитающими граждан. Однако Ангелы совершают множество злодеяний и преступлений против американского народа, убивая невинных и безоружных людей, которых режим Галаада считает «неблагочестивыми», «бесполезными» или «гендерными предателями». Поэтому слово «Angels» звучит иронично, ведь на самом деле, представители данного класса совершенно не оправдывают свой статус и не соответствуют ему.

Ситуационную иронию можно разглядеть в том, что реальная функция Служанок не соответствует ее обычному, общепринятому значению – в Галааде Служанки – те женщины, которые не утратили свою репродуктивную функцию, их обязанность – выносить и родить ребенка семье Командора.

Также иронично то, что «wings» (крылья) как деталь одежды Служанок задуманы для того, чтобы защищать и прятать их лица, в то время как обычно их принято считать символом свободы: «*The wings are to keep us from seeing, but also from being seen*» [8, с. 22].

Важным будет отметить, что на протяжении всего романа Маргарет Этвуд использует различные языковые приемы такие, как неологизмы и окказионализмы для того, чтобы раскрыть главную тему произведения – проблему неравенства, угнетения и контроля.

Например, слово «Aunts», которое в традиционном значении называет члена семьи женского пола, превратилось в роль. «Aunts» – это класс женщин, наставляющих и обучающих Служанок, чтобы те приняли ценности нового общества. Аналогичную роль выполняют такие слова, как «Guardians» и «Angels», которыми в Галааде называют мужчин-солдат, следящих за порядком в стране и обеспечивающих безопасность Командоров.

Маргарет Этвуд широко использует библейский язык в романе, описывая обстановку в Галааде: «*When Rachel saw that she bore Jacob no children, she envied her sister; and she said to Jacob, 'Give me the children or I shall die'. Then she said, 'Here is my maid Bilhah; go into her, that she may bear upon my knees and even I may have children through her'*» [8, с. 12]. Данная фраза срывается из уст одной из Теток, которая рассказывает о том, как Служанки стали детородными. Также Тетка по имени Лидия использует ссылку на Библию, подразумевая, что не все Служанки окажутся способны произвести на свет потомство: «*Some of you will fall on dry ground of thorns*» [8, с. 64]. Другой пример, который уже относится к Фредовой и тому, как она воспринимает суровую реальность, не имея ни малейшего представления, когда она будет благословлена: «*Blessed be those that mourn, for they shall be comforted. Nobody said when*» [8, с. 33]. Таким образом, молитва

утрачивает свою изначальную функцию – общение с Богом. Отныне она становится инструментом, помогающим государству внушать населению определенную выгодную ему идеологию.

Кроме того, писательница использует библейскую лексику для наименования социального класса – «*Marthas*» – женщины, служащие домашней прислугой в семьях Командоров. Имя *Martha* впервые упоминается в Библии: в Новом Завете так звали сестру Лазаря, воскрешенного Иисусом Христом. На страницах Библии она предстает перед нами деятельным и активным человеком, что является причиной такой литературной параллели.

Таким образом, все случаи номинации в романе обусловлены стремлением писательницы придать дополнительные коннотации повседневным реалиям окружающего мира.

В создании поэтики романа участвуют различные способы словообразования. Маргарет Этвуд использует два вида: аффиксальное словопроизводство и словосложение. Среди префиксов превалирует «*un-*», несущий отрицательную коннотацию. «*Un-*» присоединяется к основам «*woman*» и «*baby*», что довольно нетипично, поскольку данный звуковой комплекс характерен скорее для прилагательных, наречий и глаголов. «*Unwoman*» в романе – это не противоположный женскому полу мужской, а «*unbaby*» – это не взрослый человек. Добавляя такой префикс, писательница подчеркивает непринадлежность называемого предмета к изначальному его классу. Общество Галаада ограждает себя от этих явлений: «*Then they burn you up with the garbage, like an Unwoman*» [8, с. 56]. Маргарет Этвуд вводит в произведение множество неологизмов, которые образуются путем слияния, слова-слитки. Так, слова «*Prayvaganza*» и «*Particicution*» обозначают публичные мероприятия, организованные с целью регулировать настроения населения.

Одним из аспектов повествования в романе «*The Handmaid's Tale*» является постоянное обращение автора к прошлому наряду с описанием событий, происходящих в настоящем. Вступление романа наилучшим образом это демонстрирует: Маргарет Этвуд использует такие глаголы прошедшего времени, как «*had once*», «*would have been*» и «*formerly were*», уже с первых строк произведения намекая на то, что обстановка претерпела некоторые радикальные изменения. Так, главная героиня постепенно повествует о событиях в прошлом. Такая структура повествования имитирует прошлый опыт Фредовой: ей резко навязали новый образ жизни и разлучили с мужем и ребенком. Женщина все еще связана с прошлым, но вынуждена оставить его позади; использование настоящего

длительного времени прерывается «эпизодами» их прошлой жизни героини: «*In the days of anarchy, it was freedom to. Now you are being given freedom from*» [8, с. 76].

Во второй главе Маргарет Этвуд дает подробное описание быту и внешнему виду Служанок. Здесь она использует довольно интересное графическое сравнение: «*Like a Sister, dipped in blood*» [8, с. 7]. Дело в том, что каждая каста в республике Галаад отличается своим внешним обликом. Так, например, Служанки в романе облачены в красные длинные платья и красные накидки, являющиеся их неизменными атрибутами. Ношение красного цвета указывает на плодовитость девушек, символизируя их основную роль в обществе – произвести на свет ребенка.

Таким образом, в ходе работы нами были рассмотрены лингвостилистические средства различных языковых уровней, а именно: лексические, морфологические и синтаксические средства. Во время проведения исследования были выявлены и проанализированы наиболее типичные стилистические средства в художественном тексте романа Маргарет Этвуд «*The Handmaid's Tale*», придающие ему эстетическую ценность и поэтичность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Бритиков, А.Ф. Отечественная научно-фантастическая литература (1917-1991 годы). Книга вторая. Некоторые проблемы истории и теории жанра / А.Ф. Бритиков. – СПб., 2000. – 404 с.
3. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка / И.Р. Гальперин. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 462 с.
4. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 191 с.
5. Солганик, Г.Я. Стилистика текста: учеб. пособие для студентов, преподавателей-филологов, аспирантов / Г.Я. Солганик. – М.: Флинта: Наука, 1997. – 253 с.
6. Тодоров, Ц. Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
7. An interview with Margaret Atwood on her novel «Handmaid's tale» // Penguin Random House. – URL: <https://www.penguinrandomhouse.com/books/> (date of access 02.10.2021).
8. Atwood, M. The Handmaid's Tale / M. Atwood. – Vintage Classics, 2018. – 320 p.

9. 'She's left holding the fort' // The Guardian. – 26 October 2005. – URL: <https://www.theguardian.com/stage/2005/oct/26/theatre.classics> (date of access 02.10.2021).

АННОТАЦИЯ

Хрущёва О. А., Хабибуллина А. В. Лингвостилистические особенности романа М. Этвуд «The Handmaid's Tale»

Маргарет Этвуд – современная канадская писательница и поэтесса. На сегодняшний день она является одной из самых читаемых англоязычных авторов в мире.

Важной особенностью произведений М. Этвуд является весьма специфическое определение их жанра. Роман «The Handmaid's Tale» писательница относит к новаторскому жанру «устопии» и с помощью использования различных лингвостилистических приемов в повествовании раскрывает главную идею произведения.

Ключевые слова: роман, антиутопия, утопия, морфологические особенности, стилистические особенности, синтаксические особенности.

SUMMARY

Khrushcheva O. A., Khabibullina A. V. Linguistic and stylistic features of the novel «The Handmaid's Tale» by M. Atwood

Margaret Atwood is a contemporary Canadian writer and poet. She is currently one of the most widely read English-speaking authors in the world.

An important feature of the works by Ms. Attwood is a very specific definition of their genre. The writer refers the novel «The Handmaid's Tale» to the innovative genre of «ustopia» and employs various linguistic devices in the narrative which reveal the main idea of the work.

Key words: novel, dystopia, ustopia, morphological features, stylistic features, syntactical features.

*О. А. Хрущёва,
В. О. Шулятьева
(г. Оренбург, РФ)*

УДК 821.111

ОБРАЗ СЛУЖАНКИ В РОМАНЕ К. СТОКЕТТ «THE HELP»

Термин «художественный образ» трактовали и анализировали такие исследователи, как М.М. Бахтин, И.Ф. Волков, А.И. Николаев, Л.И. Тимофеев, Л.В. Чернец и другие.

Согласно А.Б. Есину, образ – это «та условно подобная реальному миру картина действительности, которую рисует писатель» [2, с. 75]. К этой картине действительности литературовед относит вещи, природу, а также поступки, переживания людей и, главное, самого человека.

Как писал Л.И. Тимофеев, «понятие образа шире понятия характера, <...> но, в то же время, без изображения характера не может возникнуть и образ» [4, с. 60]. Исходя из данного утверждения, можно сделать вывод, что образ человека в художественном произведении не является элементарной категорией; напротив, это один из самых сложных и многоплановых образов, требующий глубокого анализа.

Необходимо упомянуть типологию А.И. Николаева, который уделяет особое внимание образу человека в литературном произведении. Художественный образ человека является самым сложным, он выявляется в основном посредством анализа характера и мыслей человека в произведении, а также с помощью разбора других его внешних и внутренних характеристик, важных для раскрытия его образа [3, с. 255].

Художественный образ персонажа, согласно Л.Я. Гинзбург, может быть построен с помощью таких средств, как речь, поступки, действия, портрет и психология героя [1, с. 89].

Роман «The Help» повествует о маленьком американском городке Джексон в непростые 1960-е годы, во время сильной расовой дискриминации. Желание побороть угнетение прав темнокожих людей объединяет главных персонажей – служанок Эйбилин Кларк и Минни Джексон и белую девушку Мисс Скитер.

Рассмотрим некоторые средства создания художественного образа служанки, проанализировав описание персонажей, разобрав их речевые характеристики, а также обратив внимание на действия и поступки героинь.

В романе «The Help» повествование ведётся от трёх рассказчиков – уже ранее упомянутых Эйбилин, Минни и девушки по прозвищу Скитер. По этой причине внешность и характер могут описываться здесь с разных сторон. Для Мисс Скитер её внешний вид довольно дружелюбный: «*Aibileen smiles at me from the sink, her gold tooth shining. She's a little plump in the middle, but it is a friendly softness*» [6, с. 78]. Служанка Минни видит в Эйбилин уважительную женщину, но в то же время веселую приятельницу: «*As usual, she looks plump and respectable, but for all her prim and proper, Aibileen can still tell a dirty joke that'll make you tinkle in your pants*» [6, с. 126].

Образ служанки раскрывается благодаря её добрым поступкам. Главная работа Эйбилин – воспитание двухлетней девочки Мэй

Мобли. Элизабет Лифолт, мать девочки, мало проводит с ней времени, и дочь почти не получает от неё слов любви. Поэтому эту обязанность взяла на себя мягкосердечная Эйбилин: *«I get to wondering, what would happen if I told her she something good, everyday?»* [6, с. 92]. Эйбилин было важно, чтобы Мэй Мобли, повзрослев, поняла, что все люди равны, независимо от расы, поэтому вместо волшебных сказок на ночь, служанка выдумывала истории про черных и белых людей, которые дружили друг с другом: *«Once upon a time they was two little girls,» I say. «One girl had black skin, one girl had white»* [6, с. 200].

Рассмотрим и речевое поведение служанки Эйбилин Кларк. Добродушная служанка относилась к девочке с трепетом и самой настоящей материнской любовью, которую ей не давала Мисс Лифолт. Эйбилин ласково называла Мэй Мобли *«My Baby Girl»*, говорила ей, какая она умная, добрая и ценная, ведь её мать совсем не обращала на неё внимания: *«Ever afternoon, I tell her: You kind, you smart, you important»* [6, с. 199].

В беседах с белыми женщинами Эйбилин была немногословной либо вовсе невербальной, чтобы случайно их не разозлить (*«I don't say nothing, just nod a little»* [6, с. 291]). Все её ответы обязательно содержали уважительное обращение: *«Yes ma'am», «No ma'am», «Gentle as I can, I say, «No ma'am»* [6]. С людьми, похожими на неё, Эйбилин общается также вежливо и учтиво: *«How you doing, son?»*, *«Thank you, son»* [6, с. 197].

Перейдём к образу служанки Минни, подруги Эйбилин. Эйбилин рассказывает читателю, что Минни – лучшая кухарка в их штате, а также подчёркивает её коварный недостаток, который портит её отношения с людьми. Это её привычка грубо и довольно резко отвечать своим хозяевам, за что она нередко теряет работу: *«Minnie near bout the best cook in Hinds County, maybe even all a Mississippi. <...> Problem is, Minny got a mouth on her. She always talking back. One day it be the white manager a the Jitney Jungle grocery, next day it be her husband, and ever day it's gone be the white lady she waiting on»* [6, с. 7]. По её словам, Минни – сильная женщина и хорошая подруга не только для Эйбилин, но и для других служанок в округе: *«Minnie short and big <...> Minny could probably lift this bus up over her head if she wanted to. Old lady like me's lucky to have her as a friend»* [6, с. 13].

Мисс Скитер обращает внимание на то, как Минни выглядит крепкой, а также замечает её дерзость, когда не получила ответную улыбку: *«Minnie doesn't smile back. She is fat and short and strong. Her skin is blacker than Aibileen's by ten shades, and shiny and taut, like a pair of new patent shoes»* [6, с. 164].

Минни, в отличие от Эйбилин, считала работу с детьми неблагодарной, ведь невинный ребёнок вырастает и становится таким же чёрствым и бездушным, как большинство белых людей: «*How we love they kids when they little ...» she says and I see Aibileen's lip tremble a little. «And then they turn out just like they mamas»* [6, с. 128].

Минни – ворчливая и смелая служанка, её речь полна дерзости, она часто сдерживается, чтобы случайно не сказать грубость белым леди: «*Stop it, Minny, my insides tell me. But I already know I can't. I know by the fists in my hands that I can't hold this in another minute»* [6, с. 224], «*And when Miss Celia burns the beans, I try and use some of that self control my mama swore I was born without»* [6, с. 49]. Она часто отзывается о белых женщинах насмешливым образом, иногда даже осыпая их ругательствами и оскорблениями, но исключительно за их спиной: «*Maybe she's just stupid»*, «*No wonder the fool doesn't have any kids»*, «*«That ugly white fool,» Minny says»* [6]. Слова уважения и подчинения, несомненно, присутствовали в речи Минни: «*Yes suh. Whatever you say»*, «*No ma'am. No thank you»* [6].

Кроме того, речь обеих служанок в анализируемом романе обладает отличительной чертой – это южноамериканский акцент, отражающий социальный статус прислуги и низкую грамотность. Например, в тексте произведения речь служанки передается через графоны. К таким можно отнести «*shonuff*» («sure enough»), «*tis*» («this»), «*I sposed*» («I supposed»), «*less see*» («let's see»), «*g'morning*» («good morning») [6]. Также передаются и грамматические особенности, например, ненормативное употребление формы множественного числа существительного («*peoples*», «*womens*» [6]).

В качестве материала для сопоставительного анализа мы выбрали роман М. Митчелл «*Gone with the Wind*», где также присутствует служанка, как одна из главных героинь. Мамушка – темнокожая прислуга в доме семьи О'Хара, воспитавшая девушку Скарлетт. Между Мамушкой и служанками из романа К. Стокетт можно найти как схожие характеристики и черты, так и отличительные.

Начнём с того, что служанки в обоих произведениях изображаются как крепкие, большие женщины, что внушает доверие и вызывает уважение («*Mammy emerged from the hall, a huge old woman with the small, shrewd eyes of an elephant»* [5, с. 21]). Эйбилин и Минни хотят добиться справедливости, они знают, что цвет кожи не должен играть какой-либо роли в обществе, так и Мамушка несколько не чувствует себя ниже белых людей, своих хозяев: «*Mammy was black, but her code of conduct and her sense of pride were as high as or higher than those of her owners»* [5, с. 21]. Служанки Эйбилин и Мамушка считают своих подопечных белых детей своими: «*Scarlett was her baby and*

what her baby wanted, even though it belonged to another, Mammy was willing to help her obtain» [5, 498], *«You one of em, too. All the babies I tend to, I count as my own»* [6, с. 284]. Мамушка так же, как и Минни, бывает ворчливой и выражает своё недовольство: *«Mammy muttered darkly to herself as she waddled, taking care that her remarks were pitched too low to be understood but loud enough to register her unqualified disapproval»* [5, с. 57]. Она открыто высказывала своё негодование, когда Скарлетт О'Хара делала не то, что нравилось придирчивой служанке: *«You is so brash sometimes, Miss Scarlett»* [5, с. 68].

Речь Мамушки схожа с речью Эйбилин и Минни по фонетическому аспекту. У всех трёх служанок в репликах могут присутствовать такие графоны, как *«lemme»*, *«ole»*, *«bout»*, *«an'»*. Также совпадают и некоторые грамматические особенности в речи, например, ошибочное использование вспомогательного глагола или формы прошедшего времени: *«I's just...»*, *«knowed»* [6]; *«you is bad»*, *«She knowed you»* [5]. Однако речь Мамушки в романе М. Митчелл искажена сильнее. Так, в её речи наблюдаются замена звука (*«dat's»*, *«dey»*), утеря звука (*«yo'seff»*, *«he'p»*), а также превращение дифтонгов в один звук (*«lak»* – *«like»*, *«Ah»* – *«I»*).

Многостороннее изображение служанок в анализируемых романах делает возможным сформировать их художественный образ. Итак, читатель имеет ясное представление, что Эйбилин Кларк – добросердечная, любящая детей служанка со стремлением нарушить существующие порядки в обществе ради мирной жизни и справедливости; Минни Джексон – женщина с дерзостной манерой речи, но с добросовестными намерениями помочь ближнему и также встать на путь истины и справедливости; а Мамушка – представитель прислуги старой, всё ещё рабовладельческой Америки, живущая в неволе, но достойно выполняющая все свои обязанности и честно заботящаяся о Скарлетт и её семье.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург, Л.Я. О литературном герое. – Л.: Советский писатель, 1979. – С. 89 – 150.
2. Есин, А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. – М.: Флинта, 1998. – 75 с.
3. Николаев, А.И. Основы литературоведения. – Иваново: ЛИСТОС, 2011. – 255 с.
4. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1976. – 60 с.
5. Mitchel, M. *Gone with the wind*. – М.: Progress Publishers, 1936.
6. Stokett, K. *The Help*. – New York: Penguin Books, 2009.

АННОТАЦИЯ

Хрушева О. А., Шулятьева В. О. Образ служанки в романе К. Стокетт «The Help»

В статье анализируется художественный образ служанки на материале романа К. Стокетт «The Help». Образ персонажа создается автором путем описания внешности, поступков и действий, психологических и речевых характеристик. В работе также представлены результаты литературоведческого и сравнительно-сопоставительного анализа художественного образа прислуги на примере романов К. Стокетт «The Help» и М. Митчелл «Gone with the Wind».

Ключевые слова: образ, художественный образ, служанка, К. Стокетт, М. Митчелл.

SUMMARY

Khrushcheva O. A., Shulyatyeva V. O. The image of the servant in the novel by K. Stockett «The Help»

The article analyzes the literary image of the servant from K. Stockett's novel «The Help». The image of the character is created by the author describing his appearance, actions and behaviour, psychological and speech characteristics. The article presents the results of a literary and comparative analysis of the literary image of the servants from the novels «The Help» by K. Stockett and «Gone with the Wind» by M. Mitchell.

Key words: image, literary image, servant, K. Stockett, M. Mitchell.

*И. Е. Шишкина
(г. Горловка, РФ)*

УДК 821.161.1

РОЛЬ ИМЕН В РОМАНЕ В. В. КРЕСТОВСКОГО «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ»

Всеволод Владимирович Крестовский был довольно популярным писателем в 60–90-х годах XIX столетия, в основном, благодаря самому известному своему произведению – роману «Петербургские трущобы». Некоторые ученые называли «Петербургские трущобы» «самым читаемым романом» XIX века [3, с. 48]. Роман вызвал широкий интерес в различных кругах русского общества. Как писал И. К. Маркузе, «в тогдашнем обществе, в высшей степени заинтересованном этим произведением, не прекращались горячие толки о действующих в нем лицах, многих из героев романа называли прямо по именам» [9, с. 984]. Однако со временем интерес к произведению

угас, и вплоть до 70-х годов XX века серьезных научных работ о романе В. В. Крестовского «Петербургские трущобы» не было. Единственным исследователем произведения в советское время была Г. Н. Кудрявцева, защитившая в 1977 году кандидатскую диссертацию на тему «Петербургские трущобы» В. В. Крестовского в литературной борьбе 60-х годов» [8]. И в дальнейшем советские литературоведы рассматривали идеологическую направленность творчества писателя, место романа «Петербургские трущобы» в литературном процессе второй половины XIX, изучали влияние западноевропейских традиций в произведении, описывали его жанровые особенности, сюжетные ситуации и мотивы. Однако работ, посвященных изучению собственных имен в «Петербургских трущобах», на сегодняшний день нет.

В романе В.В. Крестовского огромное число персонажей, все герои так или иначе связаны между собой, чтобы описать все антропимы произведения, понадобится не одно исследование. Цель нашей статьи – рассмотреть значение и выявить особенности функционирования лишь некоторых имен собственных в «Петербургских трущобах».

О том, что имя персонажу в произведении дается не случайно, писали многие ученые. В частности, В. М. Калинин пишет, что «каждое собственное имя художественного произведения прочно связано со свойствами изображаемого и названного именем предмета» [6, с. 20]. «Тем или иным образом автор постоянно «напоминает» читателю: *Nomen est omen*. Имя дано персонажу неслучайно» [6, с. 21]. А Ю. Тынянов отмечал: «Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые оно способно» [11, с. 269].

В художественных текстах имя собственное может указывать на социальный статус персонажа, его национальную принадлежность, может передавать заложенные автором качества героя, обладать определенным историко-культурным обрамлением. Обычно выделяется целый ряд функций имен собственных в художественном произведении: номинативная, идеологическая, характеризующая, эстетическая, символическая [1].

Названные функции в той или иной мере проявляются в романе В. В. Крестовского «Петербургские трущобы».

В центре произведения – два знатных семейства: князей Чечевинских и князей Шадурских и судьба их внебрачных детей Марии Поветиной и Ивана Вересова. В романе всех героев можно довольно четко разделить на положительных и отрицательных. Своим положительным героям, в первую очередь, Марии

Поветиной и Ивану Вересову, В. В. Крестовский дает имена, которые воспринимаются как исконно русские и у многих ассоциируются с русскими фольклорными произведениями: сказками («Иван-царевич и Марья-царевна», «Иван-царевич и Марья Маревна», «Иван и Марья», «Маша и Медведь») или пословицами (Хороша Маша, да не ваша; Иван в дуду играет, а Марья вести сказывает; В одном кармане Иван тощий, в другом Марья леготишна).

Персонажи фольклорных произведений с именами Иван – это всегда герои – носители высоких нравственных качеств. «Иван-дурак волшеббно-фантастической сказки вовсе не дурак в прямом смысле этого слова, а искусно замаскированный идеальный герой» [10, с. 114]. «Иван-царевич, Иван – крестьянский сын, Иван – купеческий сын всегда мажорно настроены, полны оптимизма, молоды, умны. Они знают нечто, неизвестное другим, и с помощью этого знания совершают подвиги», – отмечает Л. В. Доровских [4, с. 96].

Однако в романе В. В. Крестовского Иван Вересов мало похож на сказочного персонажа, разве что он молод и обладает положительными качествами: добротой, состраданием, стремлением жить честно, но по натуре он слабый человек, не умеет постоять за себя, плохо разбирается в людях, а они этим пользуются.

Иван – внебрачный сын ростовщика Осипа Морденко и княгини Татьяны Львовны Шадурской. Детство его нельзя назвать счастливым. Воспитывался Иван у майора Спицы, терпя побои, не зная родительской ласки, хотя живший по соседству отец и навещал его, но любви от него Ваня не видел: *«К сыну он был совсем равнодушен, даже втайне находил, что лучше бы было, если б мальчик поскорее протянул ноги; тогда, по крайней мере, за воспитание не платить бы»* [7, т. 1, с. 263]. Иван вырос тихим, замкнутым, мало приспособленным к жизни. Морденко устроил его в театральную школу, но актерскими способностями Иван не обладал и был выпущен как неспособный на бессловесные амплуа. И все же был у него один талант – рисовать и лепить – и свой хлеб он зарабатывал лепкой гипсовых фигурок для уличных продавцов. Отец не только не помогал сыну, а еще ипоглощенный идеей разорить Шадурских, сделался настолько подозрителен, что обвинил собственного сына в пособничестве грабителям, пришедшим обворовать и убить ростовщика. Иван был арестован, попал в общество убийц и бандитов и выжил в тюрьме только благодаря заступничеству одного из них, Рамзи. Освободившись из тюрьмы, Иван оказался в тяжелой ситуации: у него не было ни жилья, ни денег, попытка

заработать на хлеб не увенчалась успехом. В отчаянии он готов был переступить через свои моральные принципы и украсть булку у уличного торговца, а ночевать был вынужден на берегу Невы в брошенной и полуразвалившейся барке, где судьба свела его с Машей Поветиной, спасшей его от голодной смерти. С Машей Иван встретится еще раз, и она опять спасет его, но теперь от издевательств бандита Луки Летучего в притоне.

В детстве Иван очень страдал от того, что не знал, кто его мать, но знакомство с нею стало, наверно, главным его разочарованием. 20 лет княгиня Татьяна Львовна Шадурская и слышать не хотела об Иване. И только известие о том, что Морденко умер и завещал векселя князей Шадурских Вересову, заставило ее разыграть любящую мать. Следует сказать, что ее лицемерие пало на благодатную почву. Иван уже изначально, еще не зная своей матери, был готов ее боготворить: *«Мать... О, да! Если бы мне теперь мою мать!.. Если бы только знал, кто она, где она, я бы любил ее, я бы все ей отдал – всю жизнь свою! Всю жизнь за ласковое слово, за теплый взгляд!»* [7, т. 2, с. 373]. После того, как Иван передал ей векселя, «посещения ее становились раз от разу все реже и короче; продолжительная роль нежной матери начинала уж быть весьма-таки не под силу» [7, т. 2, с. 405]. И, в конце концов, Татьяна Львовна перестает встречаться с Вересовым, вновь забыв о своем уже ненужном сыне. Для Ивана это стало ударом, он не мог поверить, что *«женщина, которую он так восторженно, любовно называл своей матерью, в сущности оказалась только ловкою интриганкой, разыгравшей с ним плутовскую комедию. И рассудок, и сердце его отказывались верить, чтобы мать могла быть способна на такой поступок»* [7, т. 2, с. 724]. И тогда все силы он положил на поиски той, *«которая молилась и плакала в сумрачном храме, которая провела с ним студеную ночь в покинутой барке, накормила его на свои последние гроши и вырвала его в Малиннике из увесистых лап Летучего»* [7, т. 2, с. 724]. Когда же Вересов нападает на ее след, его ждет еще один удар: он узнает, что Маша умерла. Теперь его ничего не связывает с жизнью, и Иван совершает самоубийство.

Имя Иван имеет древнееврейские истоки. В книге «Ты и твоё имя» Л. Успенский пишет, что имя Иван «когда-то в Древней Иудее произносилось как Йэхоханан, или Йоханаан. И означало это слово «Божья благодать», «Божий дар» [12, с. 10]. Также это имя переводится как «Яхве (Бог) пожалел», «Яхве (Бог) смиростивился», «Яхве (Бог) помиловал», «Яхве да будет милостлив».

Как видим, имя своему герою В. Крестовский дал не случайно – Иван мог бы стать «Божьим даром» для своих родителей, стать «Божьей благодатью» для Маши. Сердце у него было полно

любовью, и он готов был дарить ее родным и близким. Но в мире «сытых» искренняя любовь ничего не значит, здесь не живут, а имитируют жизнь, здесь порочность, преступность безнаказанны, здесь не осталось ничего святого.

Своей героине Марии Поветиной В. В. Крестовский дал одно из самых распространенных имен в мире, и оно также имеет древнееврейские корни. Имя Мария производное от еврейского Мириам, значение которого в свою очередь характеризуется наличием значительных противоречий: его трактуют и как «печальная, горькая», и «упрямая», и «отвергнутая», и «желанная», и «возлюбленная».

Считается, что значение и происхождение имени обязательно накладывает отпечаток на жизнь и судьбу его носителя и, конечно, В. В. Крестовский дает своей героине Маше Поветиной такое имя, отталкиваясь от этого утверждения. Существует мнение, что обладательницам этого имени присущи такие качества как ранимость, порядочность, гуманность, активность, покорность. Женщины с именем Мария очень добры, сочувственны, жертвенны и всегда готовы прийти на помощь в сложной ситуации не только друзьям или близким родственникам, а часто даже малознакомым людям.

Всё выше перечисленное в полной мере относится к Маше Поветиной. Она провела своё безоблачное детство и юность в доме приемных родителей – богобоязненных стариков Поветиных в Колтовской стороне. Мария выросла милой, доброй, заботливой девушкой. Идиллию ее счастливой жизни нарушает приезд генеральши фон Шпильце, которая забирает девушку от приемных родителей и везет к молодому князю Владимиру Шадурскому, давно мечтавшему иметь красивую содержанку, чтобы быть *commeil faut*, чтобы хвастаться ею перед приятелями, чтобы о ней *«все говорили, любовались и завидовали мне»* [7, т. 1, с. 325]. А Маша влюбилась в Шадурского, не подозревая о его истинном к ней отношении. Когда же Владимир понял, что искренняя, чистая душой Маша не годится на роль «камелии», он, даже не задумываясь, как и на что она будет жить, бросает ее.

Попытки девушки найти работу не увенчались успехом: она ничего не умеет, ничему как следует не обучена, для няньки она еще молода, а в гувернантки устроиться бывшей содержанке в принципе невозможно. Наконец, Машу взяли прислугой в педантичное немецкое семейство Шиммельпфенигов, но, как только она заболевает и не может выполнять свои обязанности, ее оттуда выгоняют. Не стать Марии и артисткой или швеей – уж очень много молодых девушек претендует на эти места: *«На сцену идти – талант*

нужен; да и с талантом-то попробуй-ка, пробейся!.. Шить в магазины? – это бы скорее всего; да поди, поищи сперва работы! Разве не видала я, разве не при мне приходили к этим магазинщицам такие же несчастные, как я, выпрашивать работы? Что же, находили они работу? Брала их, не отказывали им? Как же, дожидайся!» [7, т. 1, с. 381–382]. Не найдя другой работы, не имея жилья, Маша решает свести счеты с жизнью и утопиться в проруби. «Маша по натуре своей была существо слабое, гибкое, нуждавшееся в хорошей и честной любви человеческой: она всегда чувствовала нравственную необходимость в любящей поддержке, в более крепкой руке, которая бы вела и руководила ею в жизни. Одинокая, в безысходном положении, незнакомая с жизнью и предоставленная самой себе, исключительно своей собственной воле, девушка терялась, пугалась этой неизвестной ей жизни, и от кажущейся безысходности впадала в отчаяние, разрешение которому думала найти в одной только смерти», – пишет В. В. Крестовский [7, т. 2, с. 314]. Но в последнюю минуту от страшного поступка ее спасает старая нищенка и проститутка Чуха.

Мария не может спокойно смотреть на чужое горе, поэтому помогает всем по мере возможности: отдает последние медяки голодному Ивану Вересову и защищает его от издевательств бандитов, поддерживает и утешает добрым словом швею Ксешу. Но к самой девушке судьба оказалась неблагоприятна: после жестоких жизненных испытаний Маша умирает от чахотки, до которой ее довела ужасная жизнь в публичном доме.

Иван Вересов и Маша Поветина во многом похожи: оба незаконнорожденные, от природы наделены добрым нравом, доверчивые, живут сердцем, оба пытались вести честный образ жизни, до последнего надеясь своим трудом зарабатывать на кусок хлеба. Но в жестоком мире холодного Петербурга таким не выжить и финал жизни обоих трагический.

Для романа «Петербургские трущобы» характерна одна особенность, часто встречающаяся в художественных произведениях: когда в ходе развития сюжета в связи с резким переломом в судьбе персонажа происходит смена его имени. Приведем лишь несколько таких примеров: в романе А. Дюма «Граф Монте-Кристо» марсельский моряк Эдмон Дантес после побега из 14-летнего заточения в замке Иф сначала называет себя аббатом Бузони, а затем становится графом Монте-Кристо; Жан Вальжан в романе В. Гюго «Отверженные» также несколько раз меняет свое имя, становясь то фабрикантом дядюшкой Мадленом, то Ультимом Фовшелеваном, то

господином Лебланом; в пьесе А. Островского «Без вины виноватые» Любовь Ивановна Отрадина становится актрисой Еленой Ивановной Кручининой.

В романе В. В. Крестовского несколько персонажей не только меняют свои имена, но и оказываются в положениях, которые не определены их словесным состоянием: княжна Анна Чечевинская становится проституткой Чухой, ее горничная, крепостная девица Наталья Павлова – баронессой фон Деринг, ее любовник польский уроженец шляхтич Казимир Бодлевский, с которым Наташа сбежала за границу, становится ее братом Яном Владиславом Карозичем, австрийским подданным, князь Чечевинский, брат Анны – графом Каллашем, предводителем шайки преступников.

И если о том, как и почему Наташа и Казимир Бодлевский меняют свой статус и обзаводятся новыми именами, В. В. Крестовский рассказывает уже во второй части произведения, то о метаморфозах в судьбе отпрысков князей Чечевинских мы узнаем только в конце романа, в шестой части. В главах «Кто была Чуха» и «Каким образом княжна Анна сделалась Чухой» нам объясняется, что проституткой стала княжна Анна Чечевинская, с которой мы знакомимся уже в первых главах романа, и начало ее горестной судьбы описано в них достаточно подробно. Причиной всех ее мытарств стала связь с князем Дмитрием Шадурским, от скуки деревенской жизни соблазнившим неопытную девушку. Предательство любимого человека, осуждение «ареопагом непогрешимых» за пятно на честном имени князей Чечевинских, потеря незаконнорожденной дочери приводят к тому, что «княжна Анна стала развратной женщиной» [7, т. 2, с. 567].

Венгерский граф Каллаш появляется во второй части романа как «новое лицо с аристократическим именем» [7, т. 1, с. 167]. Его жизнь окутана тайной, и только в одной из последних глав «Петербургских трущоб» «Кто был граф Каллаш» мы узнаем, что это родной брат Чухи и дядя Маши Поветиной – князь Николай Чечевинский.

Своему произведению В. В. Крестовский дал подзаголовок «книга о сытых и голодных», и они в романе противопоставляются как носители зла и добра. Следует сказать, что сытость осознанно или неосознанно признается писателем причиной и движущим мотивом порока. Практически все «сытые» герои «Петербургских трущоб» в той или иной мере преступны и относятся к отрицательным персонажам. И здесь В. В. Крестовский использует такой прием – одним дает иностранные имена, чаще западноевропейского происхождения

(баронесса Дункельт, генеральша фон Шпильце, баронесса фон Дерринг, доктор Катцель), а другим – говорящие фамилии (граф Солдафон-Единорогов, граф Скалозуб, князь Длиннохвостов, князь Балбон-Балбонин, актриса Лицедеева, девица Разбитая). Писатель пытается наделить «сытых» как типическими, так и индивидуальными чертами, используя выдуманые имена, прозвища, названия титулов в качестве средств типизации. При этом «сытые», как отмечает В. В. Крестовский, *«счастливы благоденствуют среди «порядочного» общества, и целая масса «порядочных» людей не стыдится с удовольствием пожимать им руки, даже иногда чуть-что не гордится таким милым знакомством, хотя очень хорошо знает, что такой-то Польшевский, Бодлевский или армяшка Вихры-Нарви – отъявленный негодяй, мошенник, шулер и в довершение всего камелия во фраке»* [7, т. 2, с. 652].

В силу ограниченности объема статьи здесь будет рассмотрено значение имени только одного из отрицательных персонажей романа – Амалии Потаповны фон Шпильце, играющей большую роль в судьбе многих героев «Петербургских трущоб». В художественных произведениях нередко выразительность антропонима заключена в соотношении его компонентов. В данном случае сразу бросается в глаза странное сочетание имени, отчества и фамилии. О необычности имени героини говорит сам автор: *«будучи не то немка, не то француженка, не то еврейка, не то, наконец, русская – она соединяла в своей особе всего понемножку. Даже самое имя ее было какое-то смешанное: Амалия – и вдруг Потаповна!»* [7, т. 1, с. 94].

Рассмотрим все компоненты этого антропонима. Уже само сочетание иностранного имени и фамилии Амалия фон Шпильце с отчеством Потаповна, которое воспринимается как русское крестьянское, вызывает противоречивые чувства. И как дальше выясняется, обладательница этого необычного имени весьма своеобразная женщина.

Фамилия фон Шпильце – немецкая, приставка «фон» в немецких фамилиях указывает на дворянское происхождение рода, а значит, ее носитель должен обладать высокими моральными качествами, характерными для людей благородного происхождения: честностью, щедростью, справедливостью, желанием бескорыстно помогать нуждающимся. Однако никакими из перечисленных достоинств генеральша не обладает. Дела, которыми она занимается, и незаконные, и аморальные: обман, сводничество, избавление от нежелательных детей, помощь различным злодеям и преступникам, устройство коварной ловушки, западни, *«в которую, когда потребуется, ловила честных женичин»* эта особа [7, т. 1, с. 193].

Свои грязные делишки она проворачивала при помощи широкой «агентурной сети»: шулеров, аферистов, убийц, отравителей.

Существует несколько версий происхождения имени генеральши – Амалия. «В переводе с латинского имя Амалия обозначает «соперница», «достойный противник». С арабского языка Амалия переводится как «ожидание», «стремление», «надежда» [5]. Но самая распространенная версия гласит: имя Амалия немецкое и восходит к древнегерманскому «amal», что переводится как «труд», «работа». Исходя из этого, имя Амалия переводится как «трудолюбивая».

И мы должны отметить, что все эти значения отражают суть Амалии Потаповны фон Шпильце. Она воистину «трудолюбивая» женщина: не покладая рук творит генеральша свои темные делишки, выполняя различные заказы высокопоставленных клиентов. Многие петербуржцы «хоть раз в своей жизни, чувствовали в ней настоящую надобность». Она знала все тайны света, «вся скандальная потаенная хроника Петербурга – вот те богатства, коими обладала генеральша», и *«если кому-либо представлялась настоятельная нужда в этих сведениях, тогда генеральша могла кое-что сообщить или разузнать, разыскать, но и то не иначе, как при сильных побудительных причинах, на которые бы могла рассчитывать на верное»* [7, т. 12, с. 96]. Интеллигент доктор Катцель участвует во многих грязных делах генеральши фон Шпильце, объясняя это тем, что «случай столкнул с Амалией Потаповной, она меня выручила – ну, и... закабалила. Она мне дала первые средства жить, через свои заказы...» [7, т. 2, с. 90]. Заказы генеральши были «с душком» – то приготовить сонный порошок для подавления воли Юлии Бероевой, то изготовить яд. А чтобы скомпрометировать мужа Юлии Егора Егоровича Бероева, ему по приказу генеральши фон Шпильце подбрасывают в дом несколько номеров герценовского «Колокола» и литографический камень. Всё это делается с одной целью – освободить дорогу Владимиру Шадурскому к понравившейся ему Юлии Бероевой. При непосредственном участии Амалии Потаповны дочь князя Дмитрия Шадурского и княжны Анны Чечевинской Машу сначала делают содержанкой сына Дмитрия Владимира Шадурского, а затем – проституткой.

Как мы указывали, с арабского языка Амалия переводится как «ожидание», «стремление», «надежда». И Амалия Потаповна фон Шпильце оправдывает все ожидания и надежды своих клиентов: с какой бы проблемой к ней не обратились, тем или иным способом она будет решена.

Отчество Потаповна происходит от имени Потап, которое имеет несколько значений: с греческого языка переводится как «странник», «чужеземец», а с латыни – «овладевший»,

«властный». И то, и другое значение вполне соответствуют генеральше фон Шпильце, которая была *«не то немка, не то француженка, не то еврейка»*, *«круг ее деятельности был очень обширен и весьма разнообразен; она всегда была занята»* [7, т. 1, с. 94–95]. Амалия Потаповна обладала определенной властью над своими «подопечными», так как знала многие тайны, а сведения, которыми она обладала, могли кого угодно скомпрометировать и уничтожить, поэтому *«ее все побаивались, показывали перед нею знаки глубокого уважения»* [7, т. 1, с. 95]. Один из персонажей романа Серж Ковров говорит о Амалии Потаповне: *«генеральша сия есть в некотором роде меч, и меч не простой, а обоюдоострый, и чего для нас с вами невозможно сотворить, то она созидает весьма легко и удобно»* [7, т. 1, с. 139].

Здесь важно еще отметить, что имя Потап является народным вариантом имени Потапий или Потамий – одного из последователей Христа. Мученик Потапий родился в Египте в благочестивой христианской семье. Он обладал даром исцеления, помогал всем нуждающимся и вел аскетический образ жизни. Чтобы достигнуть духовного совершенства, Потапий оставил семью, богатство и начал жить в пустыне, чтобы никто не мешал его беседам с Богом.

Амалия Потаповна тоже помогает «нуждающимся», но, как мы уже отмечали, помощь эта была связана с преступлениями разного характера и не соответствовала Божьей заповеди о помощи ближним. И ведет генеральша совсем не аскетический образ жизни: *«Ест и спит непомерно много, а жиреет еще больше прежнего»*. В финале романа говорится, что Амалия Потаповна фон Шпильце *«опочила от дел своих»* и *«сделалась очень нравственна, и на словах преследует всякий порок самым жестоким и безусловным осуждением, совершенно искренно почитая себя особой сердца благородного, помыслов возвышенных и нравственности безукоризненной, с коими будто и весь век свой прожила неизменно»* [7, т. 2, с. 771].

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать следующий вывод: в художественном тексте, в котором, как правило, не бывает «неговорящих», «незначащих» имен, могут актуализироваться скрытые, символические смыслы антропонима. Являясь элементом художественного текста, имена собственные вносят свой вклад в складывание того множественного смысла, который заключен в произведении. И вовсе необязательно, чтобы автор осознавал это многообразие. Как метко заметил В. Г. Белинский: «В самом имени, которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная необходимость, может быть, и невидимая самим поэтом» [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондалетов, В. Д. Русская ономастика / В. Д. Бондалетов. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
2. Белинский, В. Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова: [Статья]. СПб., 1840. Ч. 1–2 // Белинский В. Г. М. Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. – Л. : ОГИЗ: Худож. лит., 1941. – С. 28–123.
3. Викторovich, В. А. Всеволод Крестовский : легенды и факты / В. А. Викторovich // Русская литература. – 1990. – № 2. – С. 44 – 58.
4. Доровских, Л. В. Из наблюдений над наименованием героев в русской народной сказке / Л. В. Доровских // Вопросы ономастики: Собственные имена в системе языка. – Свердловск, 1980. – Вып. 14. – С. 86–98.
5. Значение и характеристика имени Амалия. – Текст : электронный // Значение имени: сайт. – URL: <https://znachenieimeny.ru/imena/amaliya/>. – (Дата обращения: 26.12.22).
6. Калинин, В. М. Литературная ономастика, или Поэтика онама // Методические указания к спецкурсу [для студентов филологических факультетов] / сост. В. М. Калинин. – Донецк, 2002. – 39 с.
7. Крестовский, В. В. Петербургские трущобы : в 2 т. / В. В. Крестовский. – Т. 1. – М. : АСТ, 2000. – 608 с.; Т. 2. – М. : АСТ, 2000. – 607 с. – (Русская классика).
8. Кудрявцева, Г. Н. «Петербургские трущобы» Вс. Крестовского в литературной борьбе 60-х годов : дисс. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 / Г. Н. Кудрявцева. – М., 1977. – 194 с.
9. Маркузе, И. К. Воспоминания о В. В. Крестовском / И. К. Маркузе // Исторический вестник. – 1900. – № 3. – С. 979 – 1003.
10. Новиков, Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки / Н. В. Новиков. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. – 253 с.
11. Тынянов, Ю. Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино. – М. : Наука, 1977. – С. 270–281.
12. Успенский, Л. В. Ты и твое имя / Л. В. Успенский. – Л.: Детгиз, 1960. – 139 с.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И. Е. Роль имен в романе В. В. Крестовского «Петербургские трущобы»

В статье рассматривается значение и роль антропонимов в романе В. В. Крестовского «Петербургские трущобы». Предметом

исследования являются этимология и функция некоторых имен в произведении – Ивана Вересова, Марии Поветиной и Амалии Потаповны фон Шпилце. Автор приходит к выводу, что данные имена выполняют не только назывную функцию, но и отражают отличительные черты героев романа.

Ключевые слова: антропоним, роман, персонаж, имя собственное, художественное произведение.

SUMMARY

Shishkina I. E. On the meaning of names in the novel by V. V. Krestovsky «Petersburg Slums»

The article discusses the meaning and role of anthroponyms in the novel by V. V. Krestovsky «Petersburg slums». The subjects of the research are the etymology and function of some names in the work – Ivan Veresov, Maria Povetina and Amalia Potapovna von Shpilze. The author arrives at a conclusion that these names perform not only the naming function but also reflect the characteristic features of the novel characters.

Key words: anthroponym, novel, character, proper name, work of art.

*А. А. Шульдишова
(г. Москва, РФ)*

УДК 82.0

ЭКСПРЕССЕМЫ ВЕТЕР, ВЬЮГА, МЕТЕЛЬ КАК СРЕДСТВА ПОЭТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. БЛОКА

Предметом нашего наблюдения является всестороннее описание лексических средств, использовавшихся А. Блоком для передачи ощущений, связанных с восприятием явлений природы, образов ветра, вьюги, метели. В. В. Виноградов писал: “В художественном произведении нет и, во всяком случае, не должно быть слов немотивированных, проходящих только как тени ненужных предметов. Отбор слов неразрывно связан со способом отражения и выражения действительности в слове <...> В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в теснейшем взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого” [22, с. 230]. Для понимания семантических “обертонов” слова-образа важно контекстное микрополе, подход, предполагающий изучение лексической “среды”, в которой раскрывается то или иное слово, образ, метафора, знак или символ.

«Исходное прямое значение лексемы – отмечает Н.Н. Ничик – <...> получает семантическое развитие (оттенки), несет на себе “отблеск” образных доминант ближайшего и дальнего лексического окружения и становится частью их изобразительно-выразительного единства» [13, с. 36]. К этому высказыванию можно добавить мнение русского литературоведа Ю.Н. Тынянова, который отмечал: “абстракция слова собственно является как бы кружком, заполняемым каждый раз по-новому в зависимости от того лексического строя, в который оно попадает, и от функций, которые имеет каждая речевая стихия” [21, с. 77].

Творчество Александра Блока неисчерпаемо для блоковедов и лингвистов. Одной из особенностей поэта является индивидуально-авторские значения и образы, семантические оттенки основных значений которых, рождаются благодаря включению того или иного слова в индивидуальное поэтическое окружение.

Каждое ключевое слово-“звезда” в поэтике А. Блока наполнено множеством смысловых, содержательных нюансов. Проходя через всё творчество, как сквозные образы, их смысл пополняется, обретает иные метафорические значения, становится индивидуально-авторским образованием, выражением.

Среди слов-“звёзд”, с нашей точки зрения, наибольший интерес представляет слово *ветер*. В лирической “трилогии” А. Блока зафиксировано 200 случаев употребления этого имени существительного и его различных производных.

Актуальность исследования обусловлена вниманием блоковедов к словесной ткани, как отдельных произведений, лирических циклов, так и художественного творчества в целом. Однако некоторые аспекты остаются за пределами научного поиска. Так, по нашему мнению, недостаточно изучены лексические средства, обозначающие природные явления (*ветер, вьюга, метель*).

Целью предпринятого исследования являлось изучение семантической стороны слов, связанных с природными явлениями в ограниченных поэтических контекстах. Поставленная цель предполагала решение *задач*: 1) выявить черты индивидуально-авторской семантической окрашенности лексем *ветер, вьюга, метель* идиостиля А. А. Блока; 2) показать наиболее характерные для языка лирических произведений поэта авторские приёмы употребления указанных словоформ и их производных.

Кроме традиционных аналитико-синтетических приёмов описания, сравнительно-исторического метода исследуемого

материала, текстологического анализа поэтических произведений, базирующегося на методах целостного анализа и интерпретации поэтических произведений, в работе были использованы возможности компьютерной программы MS Access, с помощью которой осуществлялся текстологический анализ стихотворений.

Для описания слов, обозначающих природные явления, таких как *ветер*, *вьюга*, *метель* и их производных, определения их семантического содержания использовались также теоретико-литературный и лингвопоэтический подходы. Чтобы прояснить взаимовлияния этих слов, проследить авторские способы “адаптации” их в художественном контексте, понадобилась система разграничения семантических “ладов”, “настроений”, “тональностей”, характерных для каждого конкретного поэтического контекста.

Вышеперечисленные подходы к анализу, методики и приёмы его обработки могут быть экстраполированы на изучение поэтики других ключевых образов у А. Блока.

К настоящему времени тема разработана мало, но в то же время представляет несомненный интерес. Недостаточно изученными, как мы уже отмечали, остаются языковые средства реализации образов воздушной стихии в поэтических произведениях. Анализ литературы показал, что проблемы и конкретные вопросы исследования лексико-семантических средств описания такого природного явления, например, как *ветер*, остаются открытыми, нуждаются во всестороннем и глубоком осмыслении. В имеющихся исследованиях, как правило литературоведческих, в той или иной мере рассмотрены или только затронуты вопросы семантики слова *ветер* (И.В. Чекулай, О.Н. Прохорова «Семантика “Ветра” в пространстве русской лингвокультуры», А.А. Преображенская «Звук и смысл в стихотворении К. Бальмонта “Ветер”», В.Г. Фатхутдинова «Словообразовательная детерминация лексемы “ветер” в русском и испанском языках : этнолингвистический аспект», Э.В. Чуева «Структурно-семантические особенности слов-метонимов, обозначающих движение воздушных масс, в современном русском языке», О.А. Мещерякова, М.В. Сапрыкина «Образ ветра в пейзажных зарисовках И. Бунина и языковые средства его создания», Е.О. Барина «Образ ветра в лирике С.А. Есенина: ассоциативно-содержательные планы», Ю.Г. Пушкарева, А.А. Щербакова «Символика ветра в названиях произведений литературы и искусства», С.Н. Сорока «Полисемантический образ ветра в лирике Сергея Михайловича Соловьева», А.А. Языкова «Символика ветра в русской поэзии XIX века», Н.В. Осколкова

«Особенности структуры эстетического поля денотативного класса “ветер” (на материале русской поэзии XVIII–XX вв.)», М.В. Сапрыкина «Мотив ветра в поэзии И.А. Бунина», К.В. Першина «Номинация ветра в поэзии Н. Рубцова», Голикова Т.А. «Ассоциативно-смысловая структура концепта-символа “ветер” в поэзии К. Бальмонта» и др.) [3; 16; 5; 4; 8; 1; 17; 20; 23; 14; 18; 15; 6].

В качестве примера приведём работу К.В. Першиной «Номинация ветра в поэзии Н. Рубцова» [15], в которой автор анализирует лексические средства концепта “ветер” и слова, содержащие сему этого природного явления, в лирике русского поэта Николая Рубцова. Исследовательница даёт оценку содержанию номинаций ветра и их лексическому окружению и приходит к выводу о том, что “окружающее поэта природное пространство часто изображается как наполненное ветром. <...> Поэт воспринимает и семантизирует ветер как противоположность обывательскому застою, как воплощение вечного движения и изменчивости мира” [15, с. 110].

Литературоведческая работа Е.О. Бариновой «Образ ветра в лирике С.А. Есенина: ассоциативно-содержательные планы» затрагивает проблему эволюции образа ветра в ранней и поздней лирике С. Есенина. Функция образа ветра, утверждает исследовательница, выражается неодинаково. Она пишет: “если в ранней поэзии *ветер* – источник жизни, признак Божьего присутствия на земле, то в поздней лирике это разрушительная вьюга, символ кровавого безумия, охватившего страну в 1917–1918 гг. и жестокости, творимой людьми” [1, с. 146].

Т.А. Голикова в статье «Ассоциативно-смысловая структура концепта-символа “ветер” в поэзии К. Бальмонта» типизировала семантические доминанты концепта-символа “ветер” в поэзии К. Бальмонта. Так, по мнению исследовательницы, «на первом месте у реципиентов стоит «движение» (движение – «перемещение в пространстве каком-л. направлении; передвижение» <...> Далее дается характеристика “ветра” как “вольного” (вольный – “ничем не ограничиваемый, не стесненный; привольный”). <...> Реципиентами указывается и характерная черта движения “ветра” – “порывы” (порыв – “внезапное и резкое усиление ветра”) <...> Актуальным для реципиентов является появление природных явлений, характеризующихся как “непогода” (непогода – “плохая погода; ненастье”) <...> Затем реципиентами, с одной стороны, указывается, что “ветер” бывает “слабый” (слабый – “небольшой по силе, напряженности”) <...> а с другой стороны, он “сильный”

(сильный – “большой, значительный по напряженности, степени проявления, величине”)) [6, с. 65–66] и др.

Практически не изученными остаются языковые средства реализации природного явления и в поэтическом мире А. Блока (В.М. Жирмунский «Поэзия Александра Блока», З.Г. Минц «Лирика Александра Блока», «Поэтика А. Блока», «А. Блок и русские писатели», О.Ю. Юрьева, А.С. Трошин «Структурообразующая функция мотива ветра в поэме А.А. Блока “Двенадцать”», Л.В. Лукашенко «Мотив ветра в книге “Когда разгуляется”: к теме Пастернак и Блок» и др. [25; 10; 11; 12; 24; 7]).

В литературоведческой работе «Структурообразующая функция мотива ветра в поэме А.А. Блока “Двенадцать”» О.Ю. Юрьева и А.С. Трошин исследовав материал, обратили внимание на организующую роль мотива *ветра* в поэме «Двенадцать»: “Этот образ станет сквозным для всей поэмы. <...> В поэме ветер – воплощение не только природности революционной стихии, но и воплощение русского национального духа, а динамика образа передает представления Блока об эволюционной динамике развития революционного сознания народа” [24, с. 212].

Исследовательница Л.В. Лукашенко, анализируя творчество А. Блока и Б. Пастернака, убедительно доказывает, что “поэтика Блока и его образность обнаруживаются” в поэтических произведениях книги Б. Пастернака «Когда разгуляется»; «Блок – “символ революции” для Пастернака» [7, с. 227, 229].

Изучение образа воздушной стихии, в исследованиях, посвящённых Блоку, связано с различными теоретико-литературными подходами. Об этом свидетельствуют вышеперечисленные работы. Однако понимание слова-образа как формального звена текста недостаточно, потому что “произведения поэзии – это, безусловно, хранилища смысла” [9, с. 18]. Важное место в анализе поэтического произведения, как мы уже отмечали, занимает учёт взаимоотношений природной образности с образами отдельного поэтического произведения, лирического цикла и поэтического творчества в целом.

Ветер «как начало “музыкальное”» [12, с. 81]

Одним из основных образов в лирическом словаре А.А. Блока по мнению В.М. Жирмунского является слово *ветер*. Лейтмотив ветра пронизывает всю ткань лирической “трилогии”, сопровождает весь творческий путь поэта. Слово *ветер* поэт вовлекает в художественный текст не только в значениях, отмеченных словарями, но и создаёт новые индивидуально-авторские семантические варианты. Новое семантическое наполнение осуществляется за счёт сочетаний, связей

этой лексемы с именами объектов блоковского художественного мира. Кроме того, слово *ветер* сопровождается музыкальной образностью. По выражению, З.Г. Минц, *ветер* «воспринимался Блоком, как начало “музыкальное”» [12, с. 81], в результате возникает некое сопряжение образов *музыки и ветра*.

Вообще образы музыки у Блока сопровождают и другие природные стихии: *река поет* [2, 1.169], *певучая вьюга* [2, 1.244], / *Река, распевая, несла / И синие льдины, и волны* / [2, 1.271], / *Волны певучая игра* / [2, 1.469], / *Поет и блещет розовая пена* / [2, 1.484], / *Под напевом мороза и тьмы* [2, 1.496], / *Мне жутко с песней громовой* / [2, 1.511], / *Веселую песню запела гроза* / [2, 2.53], / *И вихрь, свистящий в голых прутьях, / Поет преданья старины...* / [2, 2.106], / *Как пела тихая вода* / [2, 2.114], / *Вдалеке поют ручьи* / [2, 2.127], *вьюга пела* [2, 2.217], *метель поет* [2, 2.279], *поет ручей* [2, 3.120], / *Поет нам снег* / [2, 3.284] и др.). Во всех этих случаях образы природы в языковой картине мира поэта обогащаются музыкой. Такие “омузыкаленные” словосочетания наполняются индивидуально-авторской многозначностью, совершенно иными тональностями.

Впервые слово *ветер* в музыкальном аспекте появляется в стихотворении «Я вышел. Медленно сходили...»: / *Минувших дней молодые были / Пришли доверчиво из тьмы ... / Пришли и встали за плечами, / И пели с ветром о весне.* / [2, 1.75]. В этом примере ветер – хранилище, напоминание о Первой любви и способ воспроизведения былых впечатлений (ср.: значение, зафиксированное большим академическим «Словарём современного русского литературного языка», ‘естественное горизонтальное движение слоёв воздуха в определённом направлении; движущийся поток, струи воздуха’ [19, с. 242]).

Стихии воздуха свойственно музыкальное, реализующее значение ‘рождающий приятные, музыкальные звуки’: / *И зимний ветер нам навстречу. / В церквах и в сумерки и днем / Поет и задувает свечи.* / [2, 1.247]. Метафорическое сочетание слов ветер и петь позволили поэту дополнить семантику природного звукового символа созначением ‘мягкий, приятный с напевом’.

В стихотворении «*Ветер принес издалёка*» (/ *Ветер принес издалёка / Песни весенней нарек* / [2, 1.76]) ветер в микроконтексте предиката и одновременно благодаря существительному в плуральной форме песни (“принес <...> песни”) становится символом приближающейся встречи и реализует значение ‘предзнаменования’. Финальные стихи этого поэтического произведения (/ *Ветер принес издалёка / Звучные песни твои.* / [2, 1.76]) дополняют, завершают семантику, заданную первыми двумя строками – голос любимой доносит ветер.

Сходная семантика, связанная с образом лирической героини, подчеркнута и “немузыкальным” контекстом: / *Тянет ветром от залива, / В теплом ветре – снова ты.* / [2, 1.491]. Здесь семантика существительного *ветер* дополнена ‘предвкушением, мечтой о любви’.

Ветер в сопровождении прилагательного *шалый*, глагола *выжечь* и деепричастий *носясь*, *швыряя*, *запевая* символизирует ‘воспоминание, мысленное воспроизведение Первой любви’, связан с мотив опаляющей страсти в стихотворении «Дух пряный марта был в лунном круге...» (*А шалый ветер, носясь над далью, – / Хотел он выжечь душу мне, / В лицо швыряя твоей вуалью / И запевая о старине...* [2, 3.24]).

Во многих стихотворениях *ветер* выступает ‘как предвестие встречи’. Так, в цитируемом контексте / *И ветер поет и пророчит / Мне в будущем – сон голубой...* [2, 2.255] семантика ветра, включаясь в связь с глаголами *поет* и *пророчит* окрашивается ожиданием, надеждой на будущую встречу с возлюбленной, символизирует образ любви-страсти. В примере: / *Я жду неизведанной встречи / С далекой и милой, чьи песни унес / Полуночный ветер – далеке!..* [2, 1.436] слово ветер в сочетании с глаголом *унес* и существительным *песни*, а также, подчеркнутое прилагательным *полуночный*, контекстуально олицетворяет ‘надежду на будущую встречу’.

В семантическое поле ветер вовлекается тема любви-страсти: / *Так пускай же ветер будет / Петь обманы, петь шелка!* / [2, 2.255].

Ветер в стихотворении «Было то в темных Карпатах...» из цикла «О чем поет ветер» материализуется, наделяется человеческими качествами, приобретает значение ‘спутника’, ‘давнего друга’, символизирует прошлое в специфическом контексте: *Это – из жизни другой мне / Жалобный ветер напел... / <...> / И темный времени полет / Следить, / И вместе с ветром петь;* / [2, 3.290]. Мотив поющего ветра развивает ситуацию диалога ветра и души лирического героя, как противостояние настоящего и утраченного, преданного прошлого, которое не отпускает лирического героя.

Кодному семантическому кругу относятся слова *буран* и *вихрь*. В следующих поэтических произведениях наблюдается линия развития – усиление, ускорение ветра. Так, “крещендирующий”, перерастающий в *буран*, ветер наблюдаем в стихотворении «Здесь и там» (*Заметал снегами сани, / <...> / И кружил, и пел в тумане, / И из снежного бурана / Оком темным сторожил.* / [2, 2.247]) Формула словосочетания ветер + петь используется поэтом при создании образа любви-страсти. Подобное словосочетание находим в стихотворении «Русь», где поэт использует слово *вихрь*

(/ Где все пути и все распутья / Живой клюкой измождены, / И **вихрь**, свистящий в голых прутьях, / Поет преданья старины... / [2, 2.106]). В этом контексте образ претерпевает очередную модификацию – ‘воспоминание, мысленное воспроизведение Первой любви’.

Контексты, связанные с лексемами «вьюга», «метель»

В дополнение приведем примеры символических метафор, в которых не только ветер, но и его проявления зимой (вьюга, метель) наделены способностью воспроизводить песенную и инструментальную музыку. В контекстах, символически связанных с образами природы, семантика наполняется “разнотембровой” окраской: 1) / *Слаще пой ты, **вьюга*** / [2, 2.206]; 2) / *Как мне любо слушать / **Вьюжную** свирель* / [2, 2.205]; 3) / ***Вьюга** пела.* / [2, 2.217]; 4) / *Песни **вьюги** легковейной, / Очисти деви чародейной.* / [2, 2.217]; 5) / *Нет исхода **вьюгам** певучим!* / [2, 2.232]; 6) / ***Метель** поет. Твой голос – внятный.* / [2, 2.279]; 7) / *Зима пройдет – в певучей **вьюге*** / *Уже звенит издалика.* / *Сомкнулись царственные дуги, / Душа блаженна, Ты близка.* / [2, 1.244]; 8) / *И целовать твой шлейф украдкой, / Когда **метель** поет, поет...* / [2, 2.282]; 9) / *Пойми напев **метели*** / *В строках моих стихов.* / [2, 2.330]. Эти поэтические зимние пейзажи оказываются не природными явлениями: их причиной являются интимные отношения лирических героев. Лирический герой преисполнен ожиданием любимой, надеждой на встречу (1) / *Зима пройдет – в певучей **вьюге*** / *Уже звенит издалика.* / *Сомкнулись царственные дуги, / Душа блаженна, Ты близка.* / [2, 1.244]). Сходные семантические мотивы характерны и для других блоковских художественных контекстов: / *Пойми напев **метели*** / *В строках моих стихов.* / [2, 2.330]. Мотив метели в этом “микросюжете” развивает ситуацию диалога лирических героев: образ метели в обращении лирического героя к лирической героине является ‘призывом к чувствам’. В рассматриваемом стихотворении снова описывается ситуация встречи лирических героев. Но в этом контексте реализуется значение ‘ответа лирического героя на зов возлюбленной’: / *И целовать твой шлейф украдкой, / Когда **метель** поет, поет...* / [2, 2.282]. Метафорические использования лексем вьюга и метель наиболее часто отмечаются в языке Блока, как создающие образ любимой (1) / ***Вьюга** пела.* / [2, 2.217]; 2) / *Песни **вьюги** легковейной, / Очисти деви чародейной.* / [2, 2.217]; 3) / *Нет исхода **вьюгам** певучим!* / [2, 2.232]; 4) / ***Метель** поет. Твой голос – внятный.* / [2, 2.279]).

Кроме этого, эти образы сопровождает неотъемлемый атрибут-явление – снег (1) ***снежная труба*** [2, 2.206];

2) / *Заметая, запевая, / Стан твой гибкий / Вихрем туча снеговая / Обдала, /* [2, 2.279] (образ любви-страсти). Во втором примере Вихрь – спутник возлюбленной, содействует созданию романтической картины.

Ещё одна важная подробность для понимания значений слова *ветер*. Отдельного упоминания заслуживают примеры индивидуально-авторской рифмизации, музыкализации этой лексемы. В стихах появляются новые семантические оттенки образа *ветра*, когда слово стоит в позиции внешней или внутренней рифмы. Образ *ветер* многократно соединяется через характерологическую рифму со словом *вечер* и дополняет смысловую составляющую мотива ветра. Для Блока использование созвучных слов *ветер-вечер* является типичным приёмом. Между двумя этими образами существует связь. Ветер *дул – вечер обманул* – контекстуальное значение этого сочетания ‘ушедшие чувства’ в стихотворении «Сердито волновались нивы...», посвящённом первой любви поэта Ксении Михайловне Садовской (/ *Сердито волновались нивы. / Собака ныла. Ветер дул. / Ее восторг самолюбивый / Я в этот вечер обманул...* / [2, 1.367]). Сходный сюжет в следующем микроконтексте стихотворения «Утихает светлый ветер...» [2, 2.82]: / *Утихает светлый ветер / Наступает серый вечер* / [2, 2.82]. В индивидуальной речи Блока употребление слова *ветер* в сочетании с диссонирующим образом *серый вечер* реализует значение ‘уходящей любви’. Поэтический лейтмотив ветра развивается в стихотворении «В этот серый летний вечер...» [2, 2.262] (/ *В этот серый летний вечер / <...> / По тебе томится ветер, / Черноокая моя! /*). Здесь образ – сигнал к разлуке, одиночеству. Следующий «микроконтекст» заключает в себе консонансное звучание “*плечи-свечи-вечер-ветер*” в стихотворении «Под ветром холодные плечи...», которое содействует созданию романтической картины встречи (/ *Под ветром холодные плечи / <...> / И теплятся очи, как свечи / <...> / О, в этот сияющий вечер / <...> / Я знаю, что холоден ветер* / [2, 2.264]). Аналогичная семантика формулы словосочетания *вечер + ветер* в стихотворении «И я провел безумный год...» (/ *И в темный вечер, в долгий вечер / За окнами кружится ветер.* / [2, 2.269]), но ощущение усиливается и за счёт повторяющегося слова *вечер* в разных вариациях: *темный вечер, долгий вечер*.

В поэтике А. Блока созвучные *ветру* образы значительно меняют его семантику. Слова в лексико-звуковом единстве, как звуки в музыкальном аккорде, взаимодействуют между собой: пересекаются, сближаются и сливаются в одно совокупное значение. Эти созвучия позволяют поэту расширить значение *ветра* за счёт других семантических пространств.

Выводы. Наше внимание было сосредоточено на анализе лексемы *ветер*, которая, бесспорно, является доминантным образом в поэтике А. Блока. В контексте лирической “трилогии” полисемантичность этого слова-образа у поэта раскрывается через взаимоотношения с музыкальной образностью. В поэтических произведениях А. Блок использовал и другие семантически близкие слова, такие как *вьюга*, *метель*, служащие символами поэта. Эти лексемы в контексте блоковской “трилогии” на протяжении всего творчества А. Блока семантически варьируются. В зависимости от слов, которые составляют среду этих лексем, они обретают новые семантические обертоны, переходят в другие смысловые тональности, выступают в разных смысловых обликах. *Ветер*, *вьюга*, *метель* могут вызывать гнетущие, тяжёлые и радостные, ничем не омрачённые мысли у лирического героя А. Блока.

В результате анализа установлено, что поэт придавал большое значение словам, обозначающим природные феномены. Их анализ позволяет уверенно констатировать, что в языке поэта «омузыкаленные» лексемы *ветер*, *вьюга*, *метель* выходят за рамки словарного употребления.

Автор приносит благодарность доктору филологических наук, профессору Государственного института русского языка имени А.С. Пушкина *Владимиру Ильичу Карасику* за идею написания работы.

ИСТОЧНИКИ И ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

1. Словарь современного русского литературного языка. В 17 т. – Т. 9 / Отв. ред. Н.З. Котелова, Г.А. Качевская. – Москва, Ленинград : Изд-во АН СССР, 1959.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баринова Е.О. Образ ветра в лирике С.А. Есенина: ассоциативно-содержательные планы / Е.О. Баринова // Национальный стиль русской литературной классики. Материалы V Межвузовской с международным участием научно-практической конференции. Отв. редактор С.А. Васильев. – 2020. – С. 130–147.
2. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. / А.А. Блок // под общ. ред. В.Н. Орлова. – Москва – Ленинград : Гослитиздат, 1960–1963.
3. Виноградов В.В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – Москва : Гослитиздат, 1959. – 656 с.
4. Голикова Т.А. Ассоциативно-смысловая структура концепт-символа «ветер» в поэзии К. Бальмонта / Т.А. Голикова //

- Дергачевские чтения-2000: русская литература: национально развитие и региональные особенности. Материалы международной научной конференции: в 2-х частях. Министерство образования Российской Федерации, Уральский федеральный университет им. М.А. Горького, Уральское отделение Российской академии наук, Научно-исследовательский институт русской культуры, Объединенный музей писателей Урала ; составитель А.В. Подчинов, 2001. – С. 62–66.
5. Жирмунский В.М. Поэзия Александра Блока / В.М. Жирмунский // royallib.com/read/girmunskiy_v/poeziya_aleksandra_bloka.
 6. Лукашенко Л.В. Мотив ветра в книге «Когда разгуляется»: к теме Пастернак и Блок / Л.В. Лукашенко // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2017. – Т. 18. – № 2. – С. 221–230.
 7. Мещерякова О.А. Образ ветра в пейзажных зарисовках И. Бунина и языковые средства его создания / О.А. Мещерякова, М.В. Сапрыкина // Русская классика: Проблемы понимания и языкового своеобразия. Сборник научных статей по итогам XV Барышниковских чтений – Всероссийской научной конференции. – 2016. – Липецк : Издательство: Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского. – С. 199–204.
 8. Минц З.Г. Лирика Александра Блока / З.Г. Минц. – Вып. 2, Тарту, 1969; вып. 4 – 1975.
 - 9а. Минц З.Г. А. Блок и русские писатели. Избранные труды в 3 кн. / З. Г. Минц. – Санкт-Петербург : Искусство, 1999.
 - 9б. Минц З.Г. Поэтика А. Блока. Избранные труды в 3 кн. / З. Г. Минц. – Санкт-Петербург : Искусство, 1999.
 10. Михайлов А.В. Языки культуры : учебное пособие по культурологии / А.В. Михайлов. – Москва : Языки русской культуры, 1997. – 912 с.
 11. Ничик Н.Н. Поэтическое слово. Поэтический текст / Н.Н. Ничик. – Симферополь : ОАО «Симферопольская городская типография» (СГТ), 2008. – 292 с.
 12. Осколкова Н.В. Особенности структуры эстетического поля денотативного класса «ветер» (на материале русской поэзии XVIII–XX вв.) / Н.В. Осколкова // диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Северодвинск, 2004.
 13. Першина К.В. Номинация ветра в поэзии Н. Рубцова / К.В. Першина // Поливановские чтения. – 2018. – № 12. – С. 109–115.

14. Преображенская А.А. Звук и смысл в стихотворении К. Бальмонта «Ветер» / А.А. Преображенская // URL: [<http://balmontoved.ru/almanah-solnechnajaprijazha/vypusk-3/chitaem-balmonta/172-aapreobrazhenskaja-zvuk-i-smysl-v-stihotvorenii-kbalmonta-veter.html>].
15. Пушкарева Ю.Г. Символика ветра в названиях произведений литературы и искусства / Ю.Г. Пушкарева, А.А. Щербакова // Межкультурная коммуникация : аспекты дидактики. Материалы межрегионального методического семинара. Научный редактор Г.С. Доржиева, отв. редактор Е.Ю. Черкун. – Улан-Удэ – 2020. – С. 132–142.
16. Сапрыкина М.В. Мотив ветра в поэзии И.А. Бунина / М.В. Сапрыкина // И.А. Бунин: от века XX к веку XXI. Материалы юбилейной всероссийской (с международным участием) научной конференции. – 2018. – С. 225–230.
17. Сорока С.Н. Полисемантический образ ветра в лирике Сергея Михайловича Соловьева / С.Н. Сорока // Нижневартровский филологический вестник. – 2020. – № 2. – С. 47–52.
18. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка / Ю. Тынянов. – Москва, 1965. – С. 77.
19. Фатхутдинова В.Г. Словообразовательная детерминация лексемы «ветер» в русском и испанском языках : этнолингвистический аспект / В.Г. Фатхутдинова // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2015. – С. 64–69.
20. Чекулай И.В. Семантика «Ветра» в пространстве русской лингвокультуры / И.В. Чекулай, О.Н. Прохорова // Научный результат. Вопросы теоретической и прикладной лингвистики. – Т. 3, № 1. – 2017. – С. 17–27.
21. Чуева Э.В. Структурно-семантические особенности слов-метонимов, обозначающих движение воздушных масс, в современном русском языке / Э.В. Чуева // Вестник Чувашского университета. – 2015. – № 2. – С. 248–253.
22. Юрьева О.Ю. Структурообразующая функция мотива ветра в поэме А.А. Блока «Двенадцать» / О.Ю. Юрьева, А.С. Трошин // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота. – № 7–2 (49), 2015. – С. 211–217.
23. Языкова А.А. Символика ветра в русской поэзии XIX века / А.А. Языкова // Азиатско-Тихоокеанский регион : история и современность. Материалы международной научно-практической конференции молодых ученых. – 2017. – С. 71–74.

REFERENCES

1. Barinova E.O. Obraz vetra v lirike S.A. Esenina: assotsiativno-soderzhatel'nye plany [Образ ветра в лирике С.А. Есенина: ассоциативно-содержательные планы] / Natsional'nyi stil' russkoi literaturnoi klassiki. Materialy V Mezhdunarodnoi s mezhnunarodnym uchastiem nauchno-prakticheskoi konferentsii. Otv. redaktor S.A. Vasil'ev. – 2020. – S. 130–147. [In Russian]
2. Blok A.A. Sobranie sochinenij [Собрание сочинений] / v 8 t. / A.A. Blok ; pod obshh. red. V.N. Orlova. – M. – L. : Goslitizdat, 1960–1963. [In Russian]
3. Chekulai I.V. Prokhorova O.N. Semantika «Vetra» v prostranstve russkoi lingvokul'tury [Семантика «Ветра» в пространстве русской лингвокультуры] / Nauchnyi rezul'tat. Voprosy teoreticheskoi i prikladnoi lingvistiki. – T. 3, № 1. – 2017. – S. 17–27. [In Russian]
4. Chueva E.V. Strukturno-semanticheskie osobennosti slov-metonimov, oboznachayushchikh dvizhenie vozdushnykh mass, v sovremennom russkom yazyke [Структурно-семантические особенности слов-метонимов, обозначающих движение воздушных масс, в современном русском языке] / Vestnik Chuvashskogo universiteta. – 2015. – № 2. – S. 248–253. [In Russian]
5. Fatkhutdinova V.G. Slovoobrazovatel'naya determinatsiya leksemy «veter» v russkom i ispanskoy yazykakh : etnolingvisticheskii aspekt [Словообразовательная детерминация лексемы «ветер» в русском и испанском языках : этнолингвистический аспект] / Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta – 2015. – S. 64–69. [In Russian]
6. Golikova T.A. Assotsiativno-smyslovaya struktura kontsepta-simvola «veter» v poezii K. Bal'monta [Ассоциативно-смысловая структура концепта-символа «ветер» в поэзии К. Бальмонта] / Dergachevskie chteniya-2000 : russkaya literatura: natsional'no razvitie i regional'nye osobennosti. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii: v 2-kh chastyakh. Ministerstvo obrazovaniya Rossiiskoi Federatsii, Ural'skii federal'nyi universitet im. M.A. Gor'kogo, Ural'skoe otdelenie Rossiiskoi akademii nauk, Nauchno-issledovatel'skii institut russkoi kul'tury, Ob"edinennyy muzei pisatelei Urala ; sostavitel' A.V. Podchinenov, 2001. – S. 62–66. [In Russian]
7. Lukashenko L.V. Motiv vetra v knige «Kogda razgulyaetsya»: k teme Pasternak i Blok [Мотив ветра в книге «Когда разгуляется»: к теме Пастернак и Блок] / Vestnik Russkoi khristianskoi humanitarnoi akademii. – 2017. – T. 18. – № 2. – S. 221–230. [In Russian]

8. Meshcheryakova O.A., Saprykina M.V. *Obraz vetra v peizazhnykh zarisovkakh I. Bunina i yazykovye sredstva ego sozdaniya* [Образ ветра в пейзажных зарисовках И. Бунина и языковые средства его создания] / Russkaya klassika: Problemy ponimaniya i yazykovogo svoebraziya. Sbornik nauchnykh statei po itogam XV Baryshnikovskikh chtenii – Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii. – 2016. – Lipetsk : Izdatel'stvo: Lipetskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet imeni P.P. Semenova-Tyan-Shanskogo. – S. 199–204. [In Russian]
9. Mikhailov A.V. *Yazyki kul'tury : учебное posobie po kul'turologi* [Языки культуры : учебное пособие по культурологии] / A.V. Mikhailov. – M. : Yazyki russkoi kul'tury, 1997. – 912 s.
10. Mints Z.G. *Lirika Aleksandra Bloka* [Лирика Александра Блока] – вып. 2, Tartu, 1969; вып. 4 – 1975. [In Russian]
11. Mints Z.G. *Poetika A. Bloka. Izbrannye trudy v 3 kn.* [Поэтика А. Блока. Избранные труды в 3 кн.] / Z.G. Mints. – SPb. : Iskustvo, 1999. [In Russian]
12. Mints Z.G. *A. Blok i russkie pisateli. Izbrannye trudy v 3 kn.* [Блок и русские писатели. Избранные труды в 3 кн.] / Z.G. Mints. – SPb. : Iskustvo, 2000. [In Russian]
13. Nichik N.N. *Pojeticheskoe slovo. Pojeticheskij tekst* [Поэтическое слово. Поэтический текст] / Simferopol' : OAO «Simferopol'skaja gorodskaja tipografija» (SGT), 2008. – S. 32–33. [In Russian]
14. Oskolkova N.V. *Osobennosti struktury esteticheskogo polya denotativnogo klassa «veter» (na materiale russkoi poezii XVIII–XX vv.)* [Особенности структуры эстетического поля денотативного класса «ветер» (на материале русской поэзии XVIII–XX вв.)] / dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk / Severodvinsk, 2004. [In Russian]
15. Pershina K.V. *Nominatsiya vetra v poezii N. Rubtsova* [Номинация ветра в поэзии Н. Рубцова] / Polivanovskie chteniya. – 2018. – № 12. – S. 109–115. [In Russian]
16. Preobrazhenskaya A.A. *Zvuk i smysl v stikhotvorenii K. Bal'monta «Veter»* [Звук и смысл в стихотворении К. Бальмонта «Ветер»] URL: [<http://balmontoved.ru/almanah-solnechnajaprzazha/vypusk-3/chitaem-balmonta/172-aapreobrazhenskaja-zvuk-i-smysl-v-stikhotvorenii-kbalmonta-veter.html>]. [In Russian]
17. Pushkareva Yu.G., Shcherbakova A.A. *Simvolika vetra v nazvaniyakh proizvedenii literatury i iskusstva* [Символика ветра в названиях произведений литературы и искусства] / Mezhhkul'turnaya kommunikatsiya : aspekty didaktiki. Materialy

- mezhhregional'nogo metodicheskogo seminara. Nauchnyi redaktor G.S. Dorzhieva, otv. redaktor E.Yu. Cherkun. Ulan-Ude – 2020. – S. 132–142. [In Russian]
18. Saprykina M.V. Motiv vetra v poezii I.A. Bunina [Мотив ветра в поэзии И.А. Бунина] / I.A. Bunin : ot veka XX k veku XXI. Materialy yubileinoi vserossiiskoi (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchnoi konferentsii. – 2018. – S. 225–230. [In Russian]
 19. Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo yazyka [Словарь современного русского литературного языка] / V 17 t. – T. 9. – / Otv. red. N.Z. Kotelova, G.A. Kachevskaja / M., L. : Izd-vo AN SSSR, 1959. [In Russian]
 20. Soroka S.N. Polisemanticheskii obraz vetra v lirike Sergeya Mikhailovicha Solov'eva [Полисемантический образ ветра в лирике Сергея Михайловича Соловьева] / Nizhnevartovskii filologicheskii vestnik. – 2020. – № 2. – S. 47–52. [In Russian]
 21. Тунянов Ю. Problema stikhotvornogo yazyka [Проблема стихотворного языка] / М., 1965. – S. 77. [In Russian]
 22. Vinogradov V.V. O yazyke khudozhestvennoi literatury [О языке художественной литературы] / V.V. Vinogradov. – М. : Goslitizdat, 1959. – 656 с. [In Russian]
 23. Yazykova A.A. Simvolika vetra v russkoi poezii XIX veka [Символика ветра в русской поэзии XIX века] / Aziatsko-Tikhookeanskii region : istoriya i sovremennost' – materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii molodykh uchenykh – 2017. – S. 71–74. [In Russian]
 24. Yur'eva O.Yu., Troshin A.S. Strukturnoobrazuyushchaya funktsiya motiva vetra v poeme A.A. Bloka «Dvenadtsat'» [Структурообразующая функция мотива ветра в поэме А.А. Блока «Двенадцать»] / Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. – Tambov : Gramota. – № 7–2 (49), 2015. – S. 211–217. [In Russian]
 25. Zhirmunskii V.M. Poeziya Aleksandra Bloka [Поэзия Александра Блока] / royallib.com/read/girmunskiy_v/poeziya_aleksandra_bloka. [In Russian]

АННОТАЦИЯ

Шульдишова А. А. Экспрессемы *ветер, вьюга, метель* как средства поэтики в творчестве А. Блока

В статье приведены примеры поэтического воплощения образов, связанных с природными явлениями. Исследуется функционирование слов *ветер, вьюга, метель* как компонентов системы средств, формирующих индивидуально-авторское

отношение к образам природы в поэтическом мире А. Блока. Прослежено их семантическое наполнение, а также взаимоотношения этих имён существительных и их производных с блоковскими поэтическими контекстами. Предложены приёмы индивидуально-авторского семантического раскрытия рассмотренных образов как фактора поэтики А. Блока.

Ключевые слова: идиостиль, лексемы “ветер”, “вьюга”, “метель”, поэтический контекст, семантика, сочетаемость.

SUMMARY

Shuldishova A. A. Expressemes *wind, blizzard, snowstorm* as means of poetics in A. Blok's works

The paper provides examples of poetic embodiment of images associated with natural phenomena. The article studies the functioning of words *wind, blizzard, snowstorm* as components of the system of means that form the author's unique attitude to images of nature in the poetic world of A. Blok. It traces their semantic content, as well as the relationships of these nouns and their derivatives with A. Blok's poetic contexts. Special regard is paid to the methods of the poet's individual semantic disclosure of the considered images as a factor of A. Blok's poetics.

Key words: idiostyle, lexemes “wind”, “blizzard”, “snowstorm”, poetic context, semantics, compatibility.

А. В. Бабий
(г. Донецк, РФ)

УДК 82-3:81'373.2

ПОЭТИКА ИМЁН СОБСТВЕННЫХ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О. УАЙЛЬДА

Литературная, или поэтическая, ономастика представляет собой особый раздел науки об именах собственных, который, как пишут С.П. Васильева и Е.В. Ворошилова, «<...> занимается изучением специфики онимов в художественных текстах <...>» [1, с. 4]. Поэтонимы (поэтические имена), по словам Н.В. Подольской, имеют «<...> в языке произведения кроме номинативной характеризующую, стилистическую и идеологическую функции» (цит. по: [1, с. 7]).

По мнению О.И. Фоныковой, «ясно, что в сознании читателя – носителя языка имя главного героя может выступать обобщённым знаком целого большого художественного текста» [7, с. 9], но при этом, исследовательница подчёркивает, что «<...> благодаря огромной типизирующей силе художественного образа его имя

может стать не только <...> обобщённым знаком целого текста, но и начать большую «послетекстовую» жизнь в общей речи и языке в связи с процессом деонимации – перехода имени собственного в нарицательное» [7, с. 9].

О.И. Фонякова считает, что ономастическая лексика «<...> выступает у каждого большого писателя как особенно заметное, стилистически и семантически маркированное экспрессивное средство, яркая примета стиля», и причиной этому становится не только «текстообразующая роль» имён собственных, но и то, «<...> что эстетические объекты, ими обозначаемые, участвуют в развитии и построении речевой и литературной композиции текста, в выражении всех художественных смыслов и мировоззрений автора» [7, с. 34].

Поэтическое имя очень часто является для произведения именем знаковым, «говорящим». Британская литература XIX века представлена целым рядом значительных писателей, доказывающих это – Чарльз Диккенс, Уильям Теккерей, Льюис Кэрролл, Томас Гарди, Бернард Шоу, Оскар Уайльд и мн. др. В творчестве Оскара Уайльда имена героев нередко выступают в качестве аллюзии, отсылая читателя к мифологическим или библейским образам, а также к сюжетам мировой литературы.

Рассмотрим использование автором антропонимов в романе «Портрет Дориана Грея». Можно сказать, что имя и фамилия главного героя противоречат друг другу, и в этом раскрывается неоднозначность образа. С одной стороны, имя «Дориан» («Dorian»), которое, по словам А.И. Рыбакина, переводится как «дорянин (представитель одной из главных племенных ветвей древних греков)» [3, с. 72], отсылает к античному началу, и красота златовласого Дориана по-античному гармонична. Вместе с тем дорический стиль в искусстве отличается строгостью, что на уровне подтекста указывает на некоторую холодность персонажа ещё до того, как появляются свидетельства его нравственного падения. Что же касается фамилии «Gray» (в переводе с английского «серый»), то здесь возможна отсылка к «человеку в сером» из «Удивительной истории Петера Шлемиля» А. Шамиссо – повести о человеке, продавшем свою тень дьяволу. Фаустианский мотив продажи души – один из ключевых и в истории героя Оскара Уайльда. Примечательно и то, что личность Дориана Грея, его душа не отличается ни особой добродетелью, ни чрезмерным злодейством. Не являясь ни изощрённым убийцей, ни великим соблазнителем, Грей совершает порочные поступки вдали от людских глаз, то есть становится типичным представителем викторианского общества, которое на страницах романа постоянно уличается в фальши и лицемерии.

Представляется важной в построении образа и семантика имени актрисы Сибиллы Вейн, возлюбленной Дориана. Имя «Сибилла» наводит на мысль о сивиллах (или сибиллах) – пророчицах из древнегреческой мифологии [2]. Таким образом, человек, который занимается искусством, словно становится в один ряд с пророком, что вполне вписывается в систему эстетических приоритетов самого Уайльда: искусство важнее жизни, жизнь подражает искусству. Не менее любопытны и коннотации фамилии героини – Вейн. В оригинале начертанная как «Vane», эта фамилия созвучна со словом «vain» – «тщетный», «напрасный» – и в этом можно увидеть смысловое пересечение с жизнью всей семьи Вейнов. Здесь и мать, загубившая свою молодость из-за недостойного человека, вынужденная играть в бедном театре и жить в тяжёлых условиях, и сама Сибилла, избравшая любовь вместо искусства, доверившаяся Дориану, который не любил её как живого и чувствующего человека, и, наконец, её брат, Джеймс, потративший много лет на осуществление мести Дориану, – все они сделали неверный (напрасный, тщетный – «vain») выбор.

Если обратить внимание на имена других главных персонажей – Бэзила Холлуорда и лорда Генри, то можно отметить обращение к идее царственности, величия: «Бэзил» («Basil») переводится как «царский» [3, с. 46], а «Генри» («Henry»), согласно А.И. Рыбакину, – аристократическое имя, распространённое в английской королевской династии [3, с. 103]). В случае с художником подчёркивается его принадлежность к искусству – «царственному», высшему роду деятельности. Королевское имя «Генри» говорит об утончённости и аристократизме, а также о том, что своим «экспериментом» над душой и жизнью Дориана лорд Генри берёт на себя роль «властителя».

Ещё одно имя, которое в романе имеет весомое значение, но при этом является криптонимом (тайным, скрытым, неназываемым именем) – Жорис Карл Гюисманс, автор романа «Наоборот», той самой книги, которая «отравляет» Дориана. Сам О. Уайльд восхищается этим произведением: «*the heavy odour of incense seemed to cling about its pages and to trouble the brain*» (цит. по: [8, р. 17]) («тяжёлый аромат ладана, кажется, приклеился к страницам и будоражит рассудок») (перевод наш. – А.Б.). В своё время этот роман, по словам П.Л. Даффи, связывался с патологическим, болезненным эстетством [8, р. 16-17]. Именно это и происходит с Дорианом, чьё увлечение утончённым эстетством – маска, скрывающая болезнь души, которая вовсе не является прекрасной в понимании адептов эстетизма.

Ещё одно произведение О. Уайльда, выстраивающее дополнительные смыслы на имени собственном, – комедия

«Как важно быть серьёзным». Оригинальное название пьесы – «The Importance of Being Earnest» – заключает в себе игру слов: его можно перевести и «Как важно быть серьёзным», и «Как важно быть Эрнестом». Главные герои произведения живут двойной жизнью. Один из них, Джек, проживает в деревне и является опекуном юной девушки Сесили, а потому должен вести высокоморальную жизнь. Чтобы иногда отдохнуть от этих опекунских обязанностей, он придумывает себе брата Эрнеста, который ведёт беспутную жизнь, постоянно наживая неприятности, в связи с чем ему всё время нужна помощь. Наезжая в город, Джек называет себя Эрнестом и позволяет себе вести жизнь, в корне отличную от деревенской. Но оказывается, что девушка Гвендолен, на которой он хочет жениться, мечтает связать свою жизнь с человеком по имени Эрнест, так как в этом имени есть «<...> нечто, внушающее абсолютное доверие» [4, с. 8] («There is something in that name that inspires absolute confidence» [9]). Тем временем друг Джека и кузен Гвендолен Алджернон, выдающий себя за того самого Эрнеста, брата Джека, чтобы очаровать его воспитанницу Сесили, сталкивается с похожим раскладом – Сесили также влюбляется во «внушающее доверие» имя больше, чем в его «носителя». Подчёркнутая несерьёзность ситуации, контрастирующая с названием, парадоксы, вербальные и сюжетные, показывают абсурдность жизни, в которой больше ценятся внешние признаки – манеры, положение в обществе и само имя, даже если оно не коррелирует с характером человека. Так, Сесили прекрасно знает, что выдуманный брат её опекуна – человек «беспутный», и именно это её в нём и привлекает, но имя «Эрнест» ей нравится своей серьёзностью. Таким образом, антропоним выполняет здесь важную для сюжета идейную функцию – через него раскрывается парадоксальность современных автору общественных нравов.

В трагедии О. Уайльда «Саломея» («Salome») можно выделить библейский пластимён собственных. Сюжет пьесы представляет собой переосмысление библейской истории об убийстве пророка Иоанна Крестителя иудейским царём Иродом Антипой. Евангелие от Матфея так повествует об этом событии: *«Ибо Ирод, взяв Иоанна, связал его и посадил в темницу за Иродиаду, жену Филиппа, брата своего, потому что Иоанн говорил ему: не должно тебе иметь её. И хотел убить его, но боялся народа, потому что его почитали за пророка. Во время же празднования дня рождения Ирода дочь Иродиады плясала перед собранием и угодила Ироду, посему он с клятвою обещал ей дать, чего она ни попросит. Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя. И опечалился царь, но, ради клятвы и возлежащих с ним, повелел дать*

ей, и послал отсечь Иоанну голову в темнице. И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей» (Мф. 14:3-11). Как видно из евангелического текста Священного Писания, дочь Иродиады безымянна, однако О. Уайльд даёт ей имя и выносит его в заглавие пьесы, делая, таким образом, Саломею главной героиней произведения. При этом автор актуализирует историческую легенду о роли Саломеи в акте казни Иоанна Крестителя, но делает акцент на чувственной стороне события: уайльдовская Саломея испытывает к пророку любовную страсть.

Имена персонажей трагедии в основном совпадают с именами их библейских прототипов. Однако имя пророка Иоанна Крестителя приобретает в трагедии Уайльда форму «Иоканаан» (Jokanaan). Как считает Ю.А. Карпенко, имя исторической личности в литературном произведении приобретает дополнительные смысловые оттенки: «Светясь отраженным светом – историческим (от реального денотата) и художественным (от созданного писателем образа), реально-историческое приобретает в художественном произведении собственное ономастическое сияние» (цит. по: [1, с. 12]). Исследователь приводит в пример образы Наполеона в различных произведениях, которые «<...> не тождественны друг другу и, вероятно, не могут быть адекватными своему реальному источнику», и форма имени французского императора в произведениях варьируется («Наполеон, Бонапарт и Буонапарте в «Войне и мире» Л.Н. Толстого») (цит. по: [1, с. 12]) в соответствии с коннотацией образа, с заключёнными в нём «информационными и эмоциональными «довесками» (цит. по: [1, с. 12]).

Возвращаясь к трагедии «Саломея», заметим, что сюжет принадлежит Новому Завету, т.е. Священному Писанию христианской религии. Однако удвоенная гласная в конце имени «Иоканаан» – явная ветхозаветная аллюзия, намёк на влияние так называемого библейского арамиты – языка, на котором, как считают некоторые учёные, был написан Ветхий Завет, или Танах (его еврейское название) (ср.: ханаанейцы, Иезекииль, Даниил, Авраам и др). Такой приём усиливает общий библейский колорит произведения и делает образ Иоканаана более масштабным – герой принадлежит не только христианству, но и вполне соотносим с так называемыми большими и малыми древнееврейскими пророками (Иезекииль, Даниил) и праведниками (Авраам).

Итак, мы видим, что антропонимы в творчестве О. Уайльда зачастую представляют собой говорящие имена, отсылающие читателя к какому-либо культурному явлению. В романе «Портрете Дориана Грея» имена героев (*Дориан – Dorian, Сибиλλα – Sibyl*) заключают в себе аллюзии, касающиеся древнегреческой мифологии и искусства, и это сочетается с

идеей античной гармонии и принципа калокагатии (гармонии внутреннего и внешнего). Фамилии же героев (*Грей* – *Gray*, *Вейн* – *Vane*) указывают на двуплановость толкования их личностных качеств или судеб («серость» и порочность главного героя и жизненная тщета семейства героини и её самой). Нередки использования антропонимов в их прямом («*Basil*» и «*Henry*» как «царственные» имена) и в переносном, ироничном и парадоксальном значении («*Earnest*» – серьёзный). Кроме того, важными авторскими приёмами являются изменение формы имени (*Иоанн* – *Иоканаан*) и наделение героини именем для централизации образа (*Саломея*). Таким образом, можно сделать вывод, что ономастическая сторона творчества О. Уайльда, поэтика имени в целом играет значительную роль в раскрытии образов и идейного содержания его произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Литературная ономастика: Учебное пособие для студентов филологических специальностей / С.П. Васильева, Е.В. Ворошилова. – Красноярск: Красноярский гос. пед. ун-т, 2009. – 138 с.
2. Н.О. Сивилла // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://niv.ru/doc/dictionary/brockhaus-efron/index.htm> (дата обращения: 18.01.2022).
3. Рыбакин, А.И. Словарь английских личных имён: 4 000 имён. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Рус. яз., 1989. – 224 с.
4. Уайльд, О. Как важно быть серьёзным. Несерьёзная комедия для серьёзных людей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.100bestbooks.ru/files/Wilde_Kak_vazhno_byt_sereznyum.pdf (дата обращения: 18.01.2022).
5. Уайльд, О. Портрет Дориана Грея: Роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы / Оскар Уайльд. / Пер. с англ. В. Чухно, М. Благовещенской. – М.: ЗАО ЭКСМО-Пресс, 1999. – 672 с. (Серия «Зарубежная классика»).
6. Уайльд, О. Саломея / Оскар Уайльд / Пер. с англ. К.Д. Бальмонта. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 21 с.
7. Фoniaкова, О.И. Имя собственное в художественном тексте / О.И. Фoniaкова. – Л.: ЛГУ, 1990. – 103, [1] с.
8. Duffy, P.L. Synesthesia in Literature / Patricia Lynn Duffy. – Oxford: Oxford Handbooks Online, December 2013. – 40 p.
9. Wilde, O. Importance of Being Earnest. – Text: electronic // URL: https://royallib.com/read/Wilde_Oscar/importance_of_being_earnest.html#20480 (дата обращения: 18.01.2022).

- 10 Wilde, O. Salome. – 32 p. [Electronic resource]. – Access mode: <http://www.pinkmonkey.com/dl/library1/salome.pdf>
11. Wilde, O. The Picture of Dorian Gray / O.Wilde. – San Diego: Icon classics, 2005. – 327 p.

АННОТАЦИЯ

Бабий А. В. Поэтика имён собственных в творчестве О. Уайльда

В работе рассматриваются антропонимы в ряде произведений Оскара Уайльда – в романе «Портрет Дориана Грея», трагедии «Саломея» и комедии «Как важно быть серьёзным». Имена героев исследуются в таких аспектах, как античный, библейский и культурно-эстетический. Отмечается, что антропонимы в произведениях О. Уайльда нередко включены в парадоксальную сферу – общую игру смыслов, присущую произведениям данного автора.

Ключевые слова: имя собственное, антропоним, Оскар Уайльд, библейская аллюзия, античная аллюзия, игра смыслов.

SUMMARY

Babiy A. V. The poetics of proper names in the works written by O. Wilde

This article is focused on anthroponyms in the works written by Oscar Wilde. For analysis the novel «The Picture of Dorian Gray», the tragedy «Salome» and the comedy «The Importance of Being Earnest» are chosen. The characters' names in these works are investigated in such aspects as ancient, biblical, cultural and aesthetic ones. It is noted that anthroponyms in O. Wilde's works are often included in paradoxical sphere – general play on senses which is intrinsic to this author's works.

Key words: proper name, anthroponym, Oscar Wilde, biblical allusion, ancient allusion, play on senses.

*Д. М. Борисова
(г. Москва, РФ)*

УДК 821.161.109(Паустовский)

СЕМАНТИКА ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ В РАССКАЗЕ К. Г. ПАУСТОВСКОГО «ДОРОГА ГЕНРИХА ГЕЙНЕ»

К. Г. Паустовский – писатель-путешественник – относился к географическим названиям с особым вниманием.

По признанию автора, в детстве, мечтая о дальних странствиях, он часами изучал карты и *«повторял, как стихи, звучные названия – Югорский Шар и Гебриды, Гвадаррама и Инвернесс, Онега и*

Кордильеры» [6, с. 215]. Топонимы притягивали Паустовского красотой и поэтичностью звучания, таинственностью, давали богатую пищу фантазии, становились частью увлекательной игры. Вот как рассказывает об этом автор в книге «Далекie годы» (1946) – первой части автобиографической «Повести о жизни»: *«Часами я просиживал над атласом, рассматривал побережья океанов, выискивал неизвестные приморские городки, мысы, острова, устья рек. Я придумал сложную игру. Я составил длинный список пароходов со звучными именами <...>. Я следил за плаванием своих кораблей и безошибочно знал <...>: «Истомин» грузит бананы в Сингапуре, а «Летучий голландец» разгружает муку на Фаррерских островах»* [3, с. 67]. Придумывая рейсы для своих судов, будущий писатель читал путеводители, судовые справочники и другие книги о море.

Путешествуя по стране, в том числе в качестве корреспондента, Паустовский глубоко вникал в топонимику. В очерковой прозе 20-х гг. уже отражен интерес автора к названиям мест, к истории появления топонимов. В «Письмах с пути» (1924) рассказчик, завершая описание Азовского моря, напоминает читателям о его древнем, данном еще таврами названии – *«Тамаринда»* (на самом деле так когда-то называлось Чёрное море) [13, с. 67]. В очерке «Керчь» (1925) «осмотр» пейзажей начинается с виднеющейся вдали горы Митридат – *«лысой, бесплодной, изрытой раскопками»* [8, с. 73]. Название пробуждает в памяти имя царя Митридата VI Евпатора, правителя греко-персидского Понтийского царства, охватывающего берега Черного моря и Крымский полуостров. В очерке «Море в цвету» (1925) упомянуто римское название Азовского моря, мелкого и цветущего в августе – *«Меотийское болото»* [10, с. 71]. Автору важно показать древность истории юга страны, когда-то бывшего частью великих государств античности. В более позднем очерке под названием «Страна за Онегой» (1932-1944) название – первое, что видит путешественник на карте, указателе – становится как бы прелюдией к постижению края. Произведение открывается рассуждением о смысле топонима «Заонежье»: *«С давних времен у нас на Руси повелось прибавлять к названиям далеких и малоисследованных земель приставку «за» – Заонежье, Заволжье, Зауралье. Эта приставка как бы определяла черту, за которой кончался привычный мир и начиналась пустынная и заманчивая страна»* [14, с. 498]. Название интересует рассказчика как отражение исторического прошлого, «зацепка» народной памяти, как лаконичное и емкое отражение специфики того или иного места.

На протяжении всего писательского пути интерес Паустовского к топонимике не ослабевал. Прозаик неоднократно обнаруживал

глубоко личное, можно сказать, интимное, эмоциональное отношение к тем или иным названиям. Так, *«смешные и милые имена»* среднерусских городов (*«Петушки, Спас-Клепики, Крапивна, Железный Гусь»* [5, с. 286]) вызывают теплые чувства – они несут в себе особую поэзию провинции, во многом сохранившей старый образ жизни (*«Дорожные разговоры»*, 1943). Иначе воспринимаются южные топонимы – *«все эти Кинбурны, Ольвии, Очаковы, Тендры, Березани, Ингулы и Ягорлыки»* – они пахнут *«горьковато и сладко»*, *«как жестковатые степные цветы, как сухие букеты из репейника»* [9] (*«Повесть о жизни»*, часть *«Книга скитаний»*, глава *«Птицелов»*).

В *«Книге скитаний»* – заключительной части автобиографической эпопеи *«Повести о жизни»* (1946-1963) – писатель обобщил свое отношение к топонимам. В главе *«Речка Вертушинка»* Паустовский высказался и о проблеме переименований, особенно болезненной в XX веке, отстаивая исторические названия – *«народное поэтическое оформление страны», позволяющее много узнать «о характере народа, его истории, его склонностях и особенностях быта»*. Новые названия, данные невежественными чиновниками, нередко превращаются *«в словесный мусор, рассадник дурного вкуса»*. Писатель дает и примеры таких переименований: исторические топонимы Крыма были заменены на неблагозвучные или бессмысленные (Коктебель – Планерное, Орталан – Земляничное и т.д.), городу Станиславу присвоили громоздкое название Ивано-Франковск (хотя лучше звучал бы топоним *«Франко»*).

«Названия нужно уважать. Меняя их в случае крайней необходимости, следует делать это, прежде всего, грамотно, со знанием страны и с любовью к ней» [9], – писал Паустовский. Пример *«крайней необходимости»*, когда смена названия представляется автору исторически обоснованной, появляется в позднем рассказе *«Дорога Генриха Гейне»* (1967).

«Дорога Генриха Гейне» была навеяна очередным посещением писателем Италии. Впервые Паустовский побывал там осенью 1956 года, когда отправился в европейский круиз на теплоходе *«Победа»*. Тогда экскурсанты провели в Италии три дня, осмотрели достопримечательности Рима, Ватикана и Неаполя, побывали в Сорренто и на острове Капри, посетили Помпеи. Прозаик, сценарист и драматург Л. Н. Рахманов вспоминал, как Паустовский, до этого изучавший Европу по книгам, картинам и фильмам, *«с откровенным, жадным, можно сказать – с детским любопытством вбирал <...> в себя путевые картины»* [15, с. 329]. В дневниках писателя появляются краткие записи, свидетельствующие об искреннем восхищении открывшейся

перед ним страной: путешественника поражают и *«сказочный разворот Мессинского залива», и ярко-голубой цвет воды и неба, и «нарядность и уют улиц» Неаполя, «которые как будто видел во сне»*. *«Древние страны человеческой мечты... Волнение до слез»* [1, с. 188], – пишет Паустовский в дневнике о Греции и Италии. Впоследствии писатель посещал полюбившуюся ему Италию дважды – в 1961 и в 1965 годах. В 1961 году писатель приехал в Турин на конгресс Европейского сообщества писателей, побывал также в Риме, Милане, итальянских Альпах. В 1965 вместе с семьей, русскими эмигрантами – переводчицей Лидией Николаевной Делекторской и супругами Кодрянскими – поехал на Капри, снова побывал в Риме, Венеции, Ватикане. На Капри писатель прожил около месяца, надеясь поправить здоровье (Паустовский давно страдал от астмы, перенес два инфаркта). Несмотря на тяжело пережитый «климатический скачок» – дома писатель попал в больницу с ишемией головного мозга и потом восстанавливал здоровье в санаториях – Паустовский нисколько не жалел о поездке. *«Италия стоит ишемии, как и Париж стоит обедни»* [12, с. 457], – шутил автор, рассказывая о поездке писателю Юрию Смоличу и его жене.

Итальянские очерки и рассказы Паустовского конца 50-х («Географические записи», 1957; «Толпа на набережной», 1958) написаны в мажорной тональности и передают восторженное впечатление впервые побывавшего в Европе путешественника. Преклонение перед историей страны и культурой Возрождения, искренний интерес к повседневной итальянской жизни занимают в этих произведениях главное место. Рассказы 60-х гг., вызванные к жизни более близким изучением страны, уже не столь идилличны. В «Итальянских записях» (1962) звучит эхо Второй Мировой: упоминаются преследования евреев и писатель Чезаре Павезе, антифашист-подпольщик, *«человек, измученный войной, благородный и непримиримый»*. Сатирическими штрихами обрисован директор завода «Фиат» Валетта (*«низенький молчаливый человек с железными глазами, рассчитавший, очевидно, всю свою жизнь по секундам»*) [7, с. 206] и ищущие развлечений «капиталисты» (*«скучные и надменные люди с дурными манерами»* [7, с. 208]). В своих оценках « пороков капиталистического общества» Паустовский сближается не с официозной советской печатью, а с эмигрантом Иваном Буниным («Господин из Сан-Франциско»). В рассказе «Вилла Боргезе» (1966) Рим предстает городом не только не только прекрасным, но и опасным, как и всякий мегаполис. В *«хаосе миллионных и перенаселенных столиц»* [2, с. 596] человек, приехавший из другой страны, теряется, чувствует себя лишь

песчинкой. Особенно остро это чувство переживают рассказчик и его соседка по вилле – женщина из Нагасаки, лечащаяся от последствий душевного потрясения. Однако финал рассказа оптимистичен: подавленное состояние путешественника уходит вместе с сирокко – душливым ветром, вызывающим «*глухие волнения в крови*» [2, с. 598] – а японка, по всей видимости, начала выздоравливать.

В «Дороге Генриха Гейне» уже отчетливо слышится тревога за судьбу прекрасной страны. Действие рассказа начинается в Неаполе. В письме от 29 апреля 1966 года к писателю Юрию Смоличу и его супруге Паустовский упоминает этот «*самый красивый, грязный и беспорядочный город в мире*» [12, с. 457], где стоит военная эскадра США (страна среди первых вошла в НАТО). В первых же строках произведения из «*мусорной*» воды у борта парохода появляется американская подводная лодка. Описывая подлодку, прозаик подчеркивает ее тяжеловесность, неповоротливость («*стальная серая черепаха*», «*шла неуверенно, как слепая*»), ощущение грубой, злой и бездумной силы, исходящей от «*черепахи*» («*взвыла и завизжала так зло и пронзительно, будто ей на чисто отдавили хвост*»). Создается образ хищного морского чудовища, угрожающего мирным кораблям.

Примечательна реакция попутчика – старого рыбака: «*плюнул в сторону лодки и сказал: – Бешеная дура!*». В короткой зарисовке уже обозначены два «лица» Италии: власть стремится заручиться военной поддержкой, но простые люди чувствуют в иноземной эскадре угрозу. Разделяя позиции политиков и «*обычных*» итальянцев, автор также противопоставляет безымянным и безликим подлодкам, которые «*тесно стояли у каменной стенки*», «*маленький белый пароход – «алискаф»* ... на подводных крыльях», на котором плывет рассказчик. Противопоставление войны и мира, уродливого и прекрасного, низменного и возвышенного будет красной нитью проходить через весь рассказ.

Пароход покидает грязный порт, где стоит американская эскадра, и рассказчик наслаждается открывающимися перед ним видами: «*Налево чернел замок Кастель-Нуово, за ним – остров Искья – родина красивых открыточных рыбацек, а впереди начали подыматься берега Капри*». В одном предложении, как бы в собирающей линзе, Паустовский объединяет все то, за что он любит Италию: древнюю историю, великолепную архитектуру, обаяние повседневной жизни простых людей, наконец, роскошную южную природу. Легкий налет добродушной иронии слышится только в прилагательном «*открыточные*»: красоты Италии давно широко растиражированы, превращены в «бренд», притягивающий досужих туристов.

Описывая Капри, Паустовский прибегает к олицетворениям и метафорам, подчеркивающим экзотичность открывшихся русскому путешественнику пейзажей: *«Этот остров, сложенный из сиреневого гранита, нехотя выползал из воды, пока не стали обозначаться на его береговых скалах обсохшие водопады, или, вернее, «цветопады», желтой бугенвиллеи»* [4, с. 271]. Проходя по выбитой в скалах дороге, путешественник оказывается в *«заповеднике запахов», «то густых, то свежих, как только что выпавший легкий весенний снег», может «мысленно проноситься в струях воздуха над блаженной страной»* [4, с. 272-273]. Описание острова в «Дороге Генриха Гейне» с их восторженным тоном соответствуют строкам из писем самого автора. В письмах к родным и друзьям Паустовский называл Капри *«подобием земного рая»* [12, с. 456], островом, который *«мог придумать только гений или Александр Грин»*. Больше всего поразили писателя чистый воздух, богатство ароматов (*«Здесь такой воздух, что самое дыхание – огромное наслаждение»*) и обилие цветов (*«Цветут огромные розы и особенно пунцовые цветы – бугенвиллии»* [12, с. 455]). Бугенвиллеи постоянно упоминаются в переписке Паустовского с родными. В «Дороге Генриха Гейне» несколько строк посвящено *«бескорыстному колониальному моряку»* Луи Антуану де Бунгевиллю, привозившем из далеких стран *«не золото, не жемчуг, не рабов, а нежные цветы»* [4, с. 272]. Ботаническое название, как и топоним, привлекает Паустовского своей историей, поданной в рассказе не как естественно-научная справка, а как романтическая легенда о путешественнике-мечтателе.

Пейзажи Капри в рассказе – возвращение мастера лирической прозы к экзотике, казалось бы, давно оставшейся в юношеских мечтах и ранних произведениях. В предисловии к собранию сочинений Паустовский рассказывал, как надолго отказался от пышных описаний, пестроты красок и буйства фантазии в пользу *«стремления к правде и простоте»*. После европейских поездок писатель заново поверил в экзотику, убедился, что мир, существовавший *«только в ... воображении в виде экзотических картин»*, оказался *«сказочнее, чем были ... выдумки о нем»* [11, с. 44] (*«Несколько отрывочных мыслей»*, 1967).

Капри кажется рассказчику земным раем, воздух – достойным описания Гёте (имеется в виду стихотворение *«Über allen Gipfeln ist Ruh»*, переведенное Лермонтовым как «Горные вершины»). Однако во время прогулки по прекрасной дороге между скал путешественник падает с небес на землю подобно мифическому Икару (*«На этой дороге вы могли почувствовать себя Икаром»*). На обочине дороги герой видит *«отвратительную табличку»* –

указатель с черной надписью колючими готическими буквами: «Дорога имени Круппа» [4, с. 273] (знаменитая «Виа Крупп»).

Автобиографический рассказчик признается в пристрастии к топонимам, которые «*пленяют своей красотой*», в неспособности равнодушно относиться к таким безвкусным, «*пошлым названиям*, как «*долина грез*», «*храм воздуха*» или «*дворец бракосочетаний*» [4, с. 272]. Тем более кажется нелепым, что «*волшебная*» дорога может носить имя «одного из величайших убийц, фабриканта «*стальной смерти*», *сносившей тысячи голов простым щелчком осколка*». Здесь Паустовский создает обобщенный образ, объединяя факты биографии промышленников из немецкой династии Круппов. Фридрих Альфред Крупп (1854-1902), на чьи «*нечистые*» деньги была построена дорога, ежегодно проводил на Капри несколько месяцев и называл остров «своей второй родиной». Помимо «Виа Крупп», на Капри им были разбиты сады, в 1918 году переименованные в «Сады Августа». После того, как в итальянской печати появились скандальные подробности из жизни сталепромышленника, Крупп был выдворен с Капри. Звание «одного из величайших убийц» могло бы подойти отцу Фридриха, изобретателю стальной пушки Альфреду Круппу (1812-1887), и последующим хозяевам дела – Густаву (1870-1950) и Альфриду (1907-1967). Последние обеспечивали военную мощь гитлеровской Германии и использовали рабский труд узников концлагерей. И Густав, и Альфрид подлежали суду как военные преступники, но старший Крупп был освобожден от уголовной ответственности по состоянию здоровья (паралич после инсульта), а его сын, получив двенадцать лет заключения, был выпущен досрочно и снова стал хозяином концерна. Сама фамилия Крупп для советского путешественника – символ алчности, беспринципности, жестокости, умения наживаться на войне. Этим объясняется эмоциональная реакция рассказчика на увиденные им таблички: когда «*Европа вся еще ... в крови и гари после недавней войны*», название дороги выглядит «*невыносимо, невозможно, цинично*», в нем звучит «*бесноватый и взвинченный голос Гитлера*». Для Паустовского, бывшего в начале Великой Отечественной корреспондентом на Южном фронте, пафос этих строк – отнюдь не только дань советской идеологии.

Потрясение от увиденной дисгармонии усиливается, когда путешественник вспоминает о встрече со старым немцем – по слухам, сотрудником Круппа. Еще ничего не зная о том, где работает старик, рассказчик уже проникается отвращением к рыжему грузному человеку «*с лицом завоевателя*», «*с косматыми пальцами*», «*сжатыми жилистыми кулаками*». Старик, вызывающий «*страх и почтительную злобу*» у

прислуживающих ему итальянцев, на виду у всего ресторана устраивает безобразную сцену ревности своей спутнице – «молоденькой женщине-итальянке, почти девочке, в коротких и сильно измятых лиловых шортах» [4, с. 273]. «Завоеватель» страшен, но в то же время карикатурен – не случайно в конце концов ему приходится уходить из ресторана под смех «длинного негра» и оскорбительный хохот и свист «молодых загорелых рыбаков». Когда немец уходит, рассказчик разгадывает судьбу пристыженной, плачущей спутницы сотрудника Круппа: это «беспомощная и, очевидно, неопытная наложница», потрясенная внезапно открывшейся ей глубиной своего падения. Путешественнику жаль девушку, отдавшую свою молодость и свежесть отвратительному старику за пачки «рваных, разбухших лир», подарки и ужины в дорогих ресторанах. Она слишком поздно поняла, что богатый промышленник относится к ней как к своей собственности («...сжал ее кисть своими косматыми пальцами и грубо осмотрелся вокруг, как единственный владетель этого синего мира и этой девчонки») [4, с. 274]. У читателя невольно возникает параллель между судьбой юной итальянки – и новейшей историей прекрасной Италии, не в первый раз оказывающейся в руках жестоких и алчных «владельцев».

Не только эхо Второй мировой и опасность превращения «холодной войны» в «горячую» восстанавливают рассказчика против табличек с надписью «Дорога Круппа». И оружейных магнатов, и их сотрудника, встреченного в ресторане, объединяет расчетливое, собственническое отношение к красоте. Крупп проложил прекрасную дорогу, ставшую потом достоянием Италии, для своих «филистерских» [4, с. 273] прогулок. Рыжий старик считает, что все – от великолепных пейзажей до женской любви и почтения окружающих – легко покупается и продается.

Воспоминания о сцене в ресторане только усилили отвращение рассказчика перед табличками. Спутница рассказчика, «русская иностранка», «изъездившая весь мир» [4, с. 274], полностью разделяла его чувства и сказала, что надо переименовать дорогу в честь Гёте. Путешественник в ответ предложил имя Генриха Гейне. О том, что эта сцена произошла на самом деле, свидетельствует письмо Паустовского к Лидией Николаевной Делекторской от 16 декабря 1966 года. «Русской иностранкой» была Делекторская, секретарь и муза Анри Матисса, переводчица, познакомившая французского читателя с произведениями Паустовского. «Сейчас я пишу нечто вроде рассказа или эссе о том, как мы хотели переименовать дорогу

Крупна на Капри в дорогу Гейне», – сообщал писатель своей доброй знакомой [12, с. 464].

Произведения и Гёте, и Гейне, широко известны в России с XIX столетия; оба поэта путешествовали по Италии. Но имя Генриха Гейне выбрано рассказчиком не только потому, что *«Гёте слишком величав»: «Мы решили назвать дорогу именем Гейне за удивительные стихи, <...> за смертельный яд его слов, за их беспредельную нежность, за убийственный смех над глупцами всего мира, за его беспокойное сердце»* [4, с. 275]. Гёте – «вольнодумец», романтик-бунтарь, постоянно подвергавшийся цензуре и эмигрировавший из-за поддержки Июльской революции 1830 года – в XX веке воспринимался как «злободневный» поэт. В нацистской Германии гению не простили ни «неарийского» происхождения, ни насмешек над германским национализмом: памятники сносили, произведения запрещали печатать, книги сжигали на площадях. «Лорелея» выходила без подписи (как творение неизвестного автора или народная песня). Посмертная опала Гейне в Германии только усилила интерес к его биографии и творчеству в других странах, особенно в СССР; поэт представлял «другую Германию» – страну философов и поэтов. Имя Гейне в названии дороги – насмешка над националистическим чванством и мещанским отношением к красоте.

Рассказчик и «русская иностранка» разрабатывают фантастический план переименования «Виа Крупп» в «Виа Генрих Гейне». Герои уверены, что простые итальянцы их поддержат: юный Паскуале, недавно со страхом прислуживавший рыжему старику, зачистит шкуркой гладкие места на скалах, чтобы спутница рассказчика нанесла новые надписи, а другие местные мальчишки выбросят в море таблички. Фантазия героя создает авантюрный, полный юмора сюжет: *«Полицейские прокричали бы мальчишкам несколько угроз и уехали, а мальчишки свистели бы им вслед. А через несколько дней приехал бы из Рима известный итальянский писатель, он подсел бы к нам в ресторане на Марина-Пиккола, и глаза его смеялись бы. Он бы обнял Паскуале: «Ты настоящий итальянец. Даже старый Гарибальди угостил бы тебя за это мороженым» И он заказал бы для Паскуале три порции <...>»* [4, с. 275-276].

Символическое переименование «Виа Крупп» отражает надежды рассказчика на то, что послевоенная Европа выберет не «дорогу Круппа» (захватнические войны, национализм, всевластие денег), а «дорогу Генриха Гейне» (высокую культуру, красоту, мир и взаимное уважение между народами).

План рассказчика, конечно, остается только прекрасной мечтой, хоть ненадолго, но восстанавливающей гармонию реальности. Путешественник уезжает, не зная, увидит ли Италию снова, и мечтая

сохранить память о ней. В то время, когда Паустовский создавал этот рассказ, было ясно, что тяжело больной писатель навряд ли снова побывает за границей.

Однако рассказ, начавшийся с появления подводной лодки, завершается на лирической ноте. На итальянской земле рассказчик замечает привычный русскому человеку цветок цикория и, *«подчиняясь какому-то неясному чувству родственности»*, срывает несколько стеблей, чтобы засушить в книге *«как напоминание о Капри, печальном Генрихе Гейне и лазурной жаре Средиземного моря»* [4, с. 276]. Писатель все же не хочет лишать читателя надежды, что европейские народы изберут не «дорогу Крупа», а «дорогу Гейне».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гранин Д. А. Чужой дневник / Даниил Александрович Гранин. Собрание сочинений в пяти томах: Т. 2. Рассказы и повести. Путешествия. – Л.: Художественная литература, 1989 – С. 181 – 210.
2. Паустовский К. Г. Вилла Боргезе / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в девяти томах: Т. 6. Рассказы. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 593 – 598.
3. Паустовский К. Г. Далекие годы / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в девяти томах: Т. 4. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 8 – 268.
4. Паустовский К. Г. Дорога Генриха Гейне / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в девяти томах: Т. 7. Сказки, очерки, литературные портреты. – М.: Художественная литература, 1983 – С. 271 – 276.
5. Паустовский К. Г. Дорожные разговоры / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в девяти томах: Т. 6. Рассказы. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 286 – 291.
6. Паустовский К. Г. Золотая роза / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в девяти томах: Т. 3. Повести и рассказ. – М.: Художественная литература, 1982. – С. 164 – 382.
7. Паустовский К. Г. Итальянские записи / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в девяти томах: Т. 7. Сказки, очерки, литературные портреты. – М.: Художественная литература, 1983 – С. 202 – 226.
8. Паустовский, К. Г. Керчь / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в девяти томах: Т. 7. Сказки, очерки, литературные портреты. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 73 – 74.
9. Паустовский К. Г. Книга скитаний / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в девяти томах: Т. 5. Повесть

- о жизни (окончание романа-эпопеи) – М.: Художественная литература, 1982. – С. 398 – 568.
10. Паустовский К. Г. Море в цвету / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в девяти томах: Т. 7. Сказки, очерки, литературные портреты. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 70 – 71.
 11. Паустовский К. Г. Несколько отрывочных мыслей / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в девяти томах: Т. 1. – М.: Художественная литература, 1981. – С. 38 – 50.
 12. Паустовский К. Г. Письма / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в девяти томах: Т. 9. Письма. – М.: Художественная литература, 1986. – 542 с.
 13. Паустовский К. Г. Письма с пути / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в девяти томах: Т. 7. Сказки, очерки, литературные портреты. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 63 – 67.
 14. Паустовский К. Г. Страна за Онегой / Константин Георгиевич Паустовский. Собрание сочинений в шести томах: Т. 6. Пьесы, повесть, очерки, статьи. – М.: Художественная литература, 1958. – С. 498 – 503.
 15. Рахманов, Л.Н. Путешествие с Паустовским (очерк) // Воспоминания о Константине Паустовском. Составитель Л. Левицкий. – М.: Советский писатель, 1975. – С. 326 – 346.

АННОТАЦИЯ

Борисова Д. М. Семантика географических названий в рассказе К. Г. Паустовского «Дорога Генриха Гейне»

Паустовский – писатель-путешественник – уделял особое внимание семантике географических названий и истории их возникновения, выступал против бездумного и неблагозвучного наименования городов и сел. В рассказе «Дорога Генриха Гейне» (1966) происходит символической акт переименования знаменитой «Виа Крупп» на Капри: рассказчик надеется, что послевоенная Европа выберет не «дорогу Круппа» (алчность, захватнические войны, национализм), а «дорогу Генриха Гейне» (высокую культуру, мир между народами).

Ключевые слова: семантика, рассказ, Константин Паустовский, Генрих Гейне, литература советской эпохи, топоним.

SUMMARY

Borisova D. M. Semantics of geographical names in K. G. Paustovsky's short story «Heinrich Heine's Road»

Paustovsky, a travel writer, paid special attention to the semantics of geographical names and the history of their origin, and opposed

the thoughtless and discordant naming of towns and villages. In the story «Heinrich Heine's Road» (1966) there is a symbolic act of renaming the famous «Via Krupp» to Capri: the narrator hopes that post-war Europe will choose not the «road of Krupp» (greed, wars of aggression, nationalism), but the «road of Heinrich Heine» (high culture, peace among peoples).

Key words: semantics, short story, Konstantin Paustovsky, Heinrich Heine, Soviet literature, toponym.

*Л. В. Волосевич
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82.0

**АНТРОПОНИМ «ЛОЗИНСКИЕ»
КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ МЕТАФОРА
В РАССКАЗЕ В. Г. КОРОЛЕНКО «БЕЗ ЯЗЫКА»**

Исследователи творчества В.Г. Короленко отмечают, что в большинстве случаев внимание уделялось тематике и проблематике его произведений. Комплексное изучение поэтики проводилось лишь в наиболее известных произведениях писателя. Одним из таких малоизученных аспектов поэтики является вопрос об антропонимах в художественных текстах В.Г. Короленко. Задачей нашего исследования является раскрытие антропонима «Лозинские» в повести В.Г. Короленко «Без языка», его функции в художественном пространстве рассказа. Мы будем рассматривать значение поэтонима «Лозинские» во взаимодействии с пространственным континуумом рассказа «Без языка», так как пространство является важным субъектом повествования, влияющим на раскрытие персонажей и замысла автора рассказа.

В основе нашего исследования лежат работы В.М. Калинкина, Е.Ю. Воякиной о значении, функциях, метафоризации онимов в художественном пространстве произведения, а также исследования В.Н. Топорова и Ю.М. Лотмана о пространстве художественного текста, его признаках, бытовании в этом пространстве героя.

Обратим внимание на то, что этимологию фамилии «Лозинский» объясняет сам автор следующим образом: *«Невдалеке от этого местечка, над извилистой речушкой, стоял, а может, и теперь еще стоит, небольшой поселок. Речка от лозы, обильно растущей на ее берегах, получила название Лозовой; от речки поселок назван Лозищами, а уж от поселка жители все сплошь носят фамилии Лозинских. А чтобы точнее различать друг друга, то Лозинские к общей*

фамилии прибавляли прозвища: были Лозинские птицы и звери, одного звали Мазницею, другого Колесом, третьего Голенищем...» [3, с. 202]. Как видно, топоним Лозищи и антропоним Лозинские связаны с фитонимом лоза, которому в словарях даются следующие пояснения: 1. лоза – основной ствол (гибкий стебель) виноградного дерева, несущий на себе ветви (Иоан.15:5). Библейский Словарь к русской канонической Библии [1, с. 202]; 2. Длинный тонкий гибкий стебель некоторых кустарников (обычно винограда и корзиночной ивы) словарь Т.Ф. Ефремовой].

Образ виноградной лозы распространен в Библии. Спелая виноградная лоза является символом золотого века и изобилия. Дополнительно раскрывает значение фитонима лоза в тексте повести В.Г. Короленко библейский псалом 79, в котором образ виноградной лозы связывается с темой исхода еврейского народа из Египта, при этом народ Израиля сравнивается с бережно пересаженной виноградной лозой: *«Из Египта перенес Ты виноградную лозу, выгнал народы, и посадил ее. Очистил для нее место, и утвердил корни ее, и она наполнила землю»* [7]. В притче о злых виноградарях Израиль и его народ сравнивается с виноградником, которому хозяин уделил много трудов и забот для его процветания. Однако, за то, что виноградары отказались от ухода за виноградником должным образом, убили его сына, хозяин предал их смерти, а виноградник передал другим виноградарям.

Таким образом, прямое значение слова лоза – это растение, кустарник с гибким основным стеблем, от которого отходят ветки. Данное словарное значение определяют внутреннюю форму топонима Лозищи и антропонима Лозинский. Из приведенного фрагмента видно, что признаками лозы являются распространенность, неприхотливость, жизнестойкость. Отсюда – в понятии «лоза» с указанными атрибутами заключена аниномичность. С одной стороны, лоза быстро укореняется и приживается в определенном локусе. Значение укорененности, локализации подтверждается тем, что производными от фитонима становятся названия местечка Лозищи, речушки Лозовая, фамилии жителей Лозинские. С другой стороны, значения распространенности, неприхотливости предполагают способность растения приспосабливаться к географическому месту и климатическим условиям, кстати, этот первичный признак, связанный с фитонимом, хорошо соотносится с притчей о плохих виноградарях. И притча, и представление о растении включают признак легкого переноса на другую почву и хорошей адаптации к новым условиям. Весь этот комплекс значений,

связанный с фитонимом лоза – переносится на людей, составляет внутреннюю форму антропонима «Лозинский», благодаря чему происходит его метафоризация и способность антропонима к порождению новых смыслов на протяжении развития сюжета.

Рассматривая антропоним «Лозинский» в повести, необходимо учитывать и псалом 79, где в аллегорической форме в образах виноградной лозы и виноградаря доносится мысль о божьем благословении еврейского народа. Сюжет этой притчи об исходе из Египта в землю обетованную можно рассматривать как инвариант сюжета повести «Без языка» [8]. В свете этого библейского сюжета, архетипический образ лозы, значение образа лозы в повести и антропонима «Лозинский» расширяется и уточняется. В антропониме появляется коннотативное сознание поиска земли обетованной, которое прогнозирует логику развития сюжета.

Вышеприведенные словарные значения, смыслы, обусловленные библейским бытованием образа лозы, формирующие внутреннее значение антропонима «Лозинские», отражаются в сюжетной, образной структуре повести, ее пространственной организации.

Сюжет повести «Без языка» строится на конфликте свое – чужое. Критерии своего – чужого для личности человека сформулировали немецкие и русские романтики, рассматривая понятия «нация», «дух народа». Мыслители первой четверти XIX века сформировали устойчивую формулу этих понятий, которую составляют такие категории, как язык, образ мысли – мировоззрение, уклад жизни – традиция. Исходя из этого определения, значения укорененности, оседлости в этнониме «Лозинские» связаны с категориями, определяющими культурный облик народа, его национальную идентичность. Категории, определяющие национальную идентичность, необходимо учитывать, рассматривая значение антропонима «Лозинские», структуру образов и сюжета повести В.Г. Короленко «Без языка».

Сюжет можно разбить на три части, соотносимые с пространственными перемещениями героев повести. Первая часть связана с пространством укорененности, родины. Оставшиеся в поселке Лозищи члены семьи Лозинских покидают свое пространство, родное местечко Лозищи. Получив письмо от мужа Катерины Лозинской, Лозинского Осипа Оглобли, они решают также отправиться в Америку «искать доли» [3, с. 203]. Во второй представлена ситуация перехода героев, которая разворачивается в пограничном пространстве природной стихии и корабля. В этом пространстве происходит осмысление героями своего положения, понимание того, что связь с родиной потеряна,

а новой жизненной основы еще нет. В третьей происходит укоренение героев в чужом пространстве, в Америке, с которым они связывают надежды на благополучие. Таким образом, антропоним «Лозинские» со значениями родины, чужбины, поиска лучшей доли прогнозирует развитие сюжета, уточняет значение сюжетных ситуаций, пространственных перемещений героев.

Сюжет усложняется элементами ретроспективной экспозиции. В первой части представлена история Лозинского-Шуляка – прадеда Матвея и Катерины Лозинских. Образ прадеда Лозинского-Шуляка включает мотивы, связанные со значениями, заложенными в фамилии. Он осевший в местечке казак, поэтому в воспоминаниях старика встают картины походной жизни, уходов на Днепр. Причем эпизод казачьей жизни в ватажках добавляет к антропониму «Лозинские» значение свободы: *«Но люди еще помнили, как он рассказывал о прежних годах, о Запорожье, о гайдамаках, о том, как и он уходил на Днепр и потом с ватажками нападал на Хлебно и на Клевань <...> И старик сверкал потухающими глазами и говорил: «Гей-гей! Было когда-то наше время... Была у нас свобода!»* [3, с. 202]. Это значение подтверждается приставкой-прозвищем к фамилии Лозинский, Шуляк. Шуляк является прозвищем, восходящим к традиции запорожского казачества называть именами хищных птиц отважных казаков, на Украине так называют птицу коршун [<https://www.analizfamilii.ru/Seledtsov/proishozhdenie.html>].

Однако, Лозинский-Шуляк оседает и дает жизнь роду Лозинских, а для последующих поколений лозищан, *«третьего либо четвертого»*, уже оседлых, для которых местечко стало своим, родным, эти рассказы кажутся странными. Уже в экспозиционной части истории рода Лозинских, которая расширяется до истории деревни, присутствуют противоположные мотивы: мотив ухода и мотив оседлости. Фрагмент истории Осипа Оглобли Лозинского, раскрывающий его жизнь на родине, в Лозищах, также входит в экспозиционную часть и имеет двойное значение. В Лозищах, своем пространстве, Осипу жилось *«правду сказать, неважно»*, поэтому решил *«поискать... где это затерялась его доля»* [3, с. 203]. Осип был первый, *«который не пропал и отыскался»*, односельчане сделали вывод, *«что Лозинский ушел в свет не напрасно и что в свете можно-таки разыскать свою долю...»* [3, с. 205]. В связи с событием отъезда Осипа Лозинского в повествовании рассказчика возникают также антиномичные темы: обретения счастья, укоренения на чужой земле: *«Осип Лозинский разбогател в Америке и стал таким важным человеком»*, либо гибели: *«Только все это дело кончалось ничем, или еще хуже»*

[с. 204]. Уже в экспозиции в антропониме «Лозинские» выступают два противоположных значения, которые влияют на развитие сюжета, в основе которого лежит хождение за лучшей долей. Хождение за долей, как вариант географического распространения рождения, становится одной из ведущих тем повести.

Осип Лозинский, Катерина, его жена, Матвей Дышло, Ивана Дыма – типичные представители Лозищ. Письмо Осипа становится триггером, который побуждает к поездке Катерину, Матвея Дышло, Ивана Дыму. Линия персонажа Осипа Лозинского прогнозирует линии центральных персонажей повести Матвея и Ивана и второстепенных персонажей. Перешагнув границу своего пространства, герои оказываются в чужом для них пространстве. Готовность к адаптации в чужом пространстве с иным укладом жизни у Матвея Дышло и Ивана Дымы разная.

Структура образов, их внутреннее состояние изменяется в соответствии с перемещением в пространстве. В судьбах Лозинских просматривается судьба среднего лозищанина. На родине, как Осипу, лозищаннам Матвею Дышло и Ивану Дыме *«жилось, правду сказать неважно, Земли было мало, аренда тяжелая, хозяйство беднело»* [3, с. 203]. Матвей Дышло – внук Лозинского-Шуляка. В отличие от прозвища Шуляк, указывающее на вольнолюбие и отвагу, прозвище Матвея – Дышло – указывает на профессию героя (изготовитель дышла), а значит, оседлый образ жизни. С другой стороны, развитие сюжетной линии его образа прогнозирует представление о дышле как об объекте, который безвольно испытывает на себе чужое действие, зависит от чужой воли. Матвей Дышло по классификации Ю.М. Лотмана – «герой своего места», герой пространственной и этической неподвижности, которые если и перемещаются согласно требованиям сюжета, то несут вместе с собой и свойственный им locus» [5, с. 625].

В первой части образ Матвея Дышло воплощает его единство с лозищанами, с их образом жизни, с традицией. Прежде всего, это единство подчеркнуто общностью территории, затем фамилии: *«... уже от поселка жители все сплошь носят фамилии Лозинских»* [3, с. 202]. Кстати, это также является признаком закрытости и оседлости всех жителей поселка. Подчеркивает общность жителей их занятия, связанные с земледелием, этнический костюм: *«Пахали землю, ходили в белых и серых свитах, с синими или красными поясами, штаны носили широкие, шапки бараньи»* [3, с. 203]. Как представитель своего народа, Матвей любит читать дедовскую библию. Черты обобщенного образа лозищан, присущие Матвею Дышло, такие как одежда, кроткое поведение (похожесть на ребенка), но и способность на бунт в критической ситуации, образ мыслей,

сформировавшийся под влиянием местной традиции и чтения библии впоследствии, в другом пространстве, станут теми характерными чертами, которые будут презентовать персонаж как чужого.

Ощущение себя частью коллективного целого, связь с поселком не удерживает Матвея Дышло от разрыва с родиной. В этом поступке происходит актуализация второго значения образа Матвея Дышло – подчинение чужой воле, заложенное в антропониме «Дышло».

Во второй части, на границе между пространством родины и пространством чужбины событие пребывания на пароходе символично. Переправа отсылает к древнегреческой, библейской мифологии. Ю.М. Лотман отмечает, что путешествие в дальние страны в художественном тексте соотносится со смертью, после которой следует, согласно мифологической схеме воскресение и преобразование [7, с. 723-724]. В схеме пути В.Н. Топорова стык между двумя частями пространства – граница, переправа, – являются воплощениями кризиса. Переправа – это ответственный участок пути, требующий особого попечения. Отсюда обычай – ставить на опасном участке *«крест, часовню, изображение божественного покровителя дорог», «другие символы безопасности и успеха»* [10]. В концепциях Ю.М. Лотмана и В.Н. Топорова переход, граница между двумя пространствами рассматривается как смерть старого и открытие новой жизни. В.Н. Топоров отмечает: *«При переходе к новому пространству человек оказывается лишенным этой прежней неосознаваемой опоры в виде старого пространства с его свойствами, и его охватывает тот шопенгауэровски-ницшеанский ужас (сродни terrorantiquus), который неотъемлем от человека, вдруг усомнившегося в формах познания явлений»* [10]. Исследователь отмечает, что при условии зависимости жизни от пространства, оно диктует жизни свои формы: *«... последняя (жизнь – Л.В.) примет принудительные формы, диктуемые ей пространством (зависимая от пространства жизнь)»* [10].

Путешествие на пароходе является границей перехода в чужой для героев мир. Особенно остро переход воспринимает Матвей Лозинский. В пространстве океана, которое является границей между его родным домом и чужой Америкой, для героя обнуляется прошлое, вся его жизнь. В свете значения антропонима «Лозинские», происходит разрыв с почвой, утрата корней. Герой испытывает чувства тоски, желания вернуться домой, страха перед новой жизнью: *«Вот, думает он: и чайка боится лететь дальше, а мы полетели. И рисуется перед ним сосновый лес, под лесом речка с бледною лозой, над речкой – бедные соломенные*

хаты. *И кажется, – вернулся бы назад к прежней беде, родной и знакомой*» [3, с. 211]; *«И казалось Лозинскому, что вот он смотрит со страхом сверху, а на него с таким же ужасом кто-то смотрит снизу»* [3, с. 212].

В конце путешествия герой испытывает двойственное состояние: с родины связаны воспоминания о деде Лозинском-Шуляке и чтении Библии; но память о Лозинском-Шуляке, его гайдамацком прошлом, связывается героем с будущим. Расплывчатый образ свободы, соотнесенный с дедом, у берегов Америки воплощается в реальные формы статуи свободы, и у Матвея Лозинского возникают мысли о лучшей доле: *«А вот же, если я найду там в широком и неведомом свете свою долю...»* [3, с. 219]. Образ статуи свободы, встречающей корабль на берегу, приобретает в контексте повествования символическое значение надежды на будущее счастье *«Матвей посмотрел вперед. А там, возвышаясь над самыми высокими мачтами самых больших кораблей, стояла огромная фигура женщины, с поднятой рукой. В руке у нее был факел, который она протягивала навстречу тем, кто подходит по заливу из Европы к великой американской земле»* [3, с. 219-220].

В третьей части происходит актуализация оппозиции свое-чужое, которое проявляется через болезненный разрыв с основой, необратимую утрату героем дома – утрату почвы, через сопротивление, неприятие Матвеем Дышло чужого, новой страны с ее образом жизни. Герой должен жертвовать, прежде всего, родным языком, мировоззрением, традицией поведения в обществе. Основа, почва, в которой должны были укорениться герои, представлена совершенно иным пространством, непохожим на родное пространство героев, признаками которого были земля, избы, церковь, односельчане в белых и серых свитках, широких штанах, бараньих шапках.

Новое пространство – это городская среда, оно представлено небоскребами, фабриками, дымом труб, чиновниками, полицейскими: *«Исполинские дома в шесть и семь этажей ютились внизу, под мостом, по берегу; фабричные трубы не могли достать до моста своим дымом. Он повис над водой, с берега на берег, и огромные пароходы пробегали под ним, как ничтожные лодочки, потому что это самый большой мост во всем божьем свете...»* [3, с. 220]. Образ этого пространства несовместим с патриархально-деревенскими чертами образа Матвея Дышло: *«А тут вот тебе и земля, а что в ней... Всех кто-нибудь встречает, целует, обнимаются, плачут. Только наших лозищан не встречает никто, и приходится итти самим искать*

неведомую долю. А где она?.. Куда ступить, куда податься, куда поставить ногу и в какую сторону повернуться, — неизвестно. Стали наши, в белых свитках, в больших сапогах, в высоких бараньих шапках и с большими палками в руках, — с палками, вырезанными из родной лозы, над родною речкою, — и стоят, как потерянные» [3, с. 221].

Первоначально субъекты нового пространства отвергают героев-лозищан: в них бросают огрызками, так как «неприятно видеть «таких очень лохматых, таких шорстких, таких небритых людей» [3, с. 224]. В пространстве родных Лозищ они обладали признаками уважаемых людей: «люди видели, что это не бродяга или нищий волочит на ногах по свету, а настоящий хозяин, со своей скотиной и телегой; потом вошел в избу и сел на лавку ожидать, когда освободится за столом место» [3, с. 226]. В пространстве Америки Матвей и Иван Лозинские лишаются своей земли, дома, традиционного занятия, их внешний вид, костюм не соответствуют принятой традиции одеваться, они не имеют даже своего угла и спят на одной кровати. С их точки зрения пространство и наполняющие его объекты выглядят карнавално: «Кроватей в комнате стояло около десятка, но из жильцов в ней находился только один господин, звание которого лозищане определить не могли <...> По виду это был настоящий «барин», и, если бы так у себя, дома, то Дыма непременно отвесил бы ему низкий поклон <...> Во всяком случае лозищане подумали, что видят перед собой американского дворянина или начальника» [3, с. 227]. Подтверждается впечатление, полученное барыней, несколько лет живущей в Нью-Йорке: «В этой стороне все наыворот, — сказала опять барыня. — У нас таких молодцов сажают в тюрьмы, а здесь они выбирают висельников в городские мэры, которые облагают честных людей налогами» [3, с. 226].

Согласно В.Н. Топорову, чтобы стать своим, пространство должно стать опорой, почвой для героя. Но, в свою очередь, герой должен пройти испытания, чем-то пожертвовать, преодолеть трудности. В контексте рассказа этими испытаниями являются изменение облика, изменение поведения, принятие нового уклада, изучение языка. Вариантом сюжетной линии героев является линия персонажа мистера Борка, еврея «из-под Могилева или Житомира, Минска или Смоленска» [3, с. 222]. Мистер Борк — «когда-то Борух», является примером персонажа с не совсем удачной долей: он сменил уже три занятия: «дела его шли неважно», традиция значимого для еврейского народа праздника, шабата, в его семье утрачивается, дети Борка отдаляются от отца, традиционный образ жизни нарушен. Это линия персонажей, утрачивающих свою национальную

идентичность. Знаком этой утраты является изменение формы еврейских имен на английский манер: фамилия Борух заменена на Борк, древнее еврейской имя сына Иосиф – на Джон, вести себя он старается «как американец». Мистер Борк смиряется с процессом ассимиляции. Утрата национального облика является жертвой, которую персонажи семьи Борка принесли, чтобы выжить в чужой стране: *«Америка – такая сторона, такая сторона... Она перемалывает людей, как хорошая мельница», «Видите что: Америка такая хитрая сторона, она не трогает ничьей веры. Боже сохрани! Она берет себе человека. Ну, а когда человек станет другой, то и вера у него станет уже другая»* [3, с. 285].

В сюжетной линии, связанной с образом Матвея Лозинского, разворачивается вариант сюжета ассимиляции представителя другого народа, поднимается проблема болезненного разрыва с корнями, родиной. Здесь ситуация усугубляется тем, что герой, в отличие от своего товарища-односельчанина Ивана Дымы, не готов к быстрым изменениям, не знает чужой язык, не хочет менять свой внешний вид. Поэтому Матвей Оглобя испытывает враждебность пространства. В первую очередь враждебность проявляется в пространстве комнаты. Глубокая православная мировоззренческая основа не позволяет Матвею сблизиться со своими соседями, поведение которых он считает жульническим, неправильным, в конечном счете, греховным. В отсутствие настоящей работы Матвей занят чтением Библии, размышлениями, наблюдением за новым окружающим миром. Он отвергает предложение своего друга отдавать фиктивный голос на выборах мэра за вознаграждение, не хочет участвовать в кулачных боях, не учит язык. Наблюдая внешние и внутренние изменения, которые происходят с его товарищем Иваном Дымой, он, Матвей, не хочет утратить в себе лозищанина: *«А, по-моему, у них много таких обычаев, которых лучше не перенимать крещеному человеку. Это говорю тебе я, Матвей Лозинский, для твоей пользы. Вот ты уже переменил себе лицо, а потом застыдишься и своей веры. И когда придешь на тот свет, то и родная мать не узнает, что ты был лозищанин»* [3, с. 247]. Кулачный бой в комнате, к которому его пригласили ирландцы, Матвей воспринимает как драку, а не как способ познакомиться и развлечься. Поведение Дымы, ирландцев Матвей воспринимает как бесовство, противопоставляя себя окружающему миру: *«Пусть гром разобьет твоих приятелей, вместе с этим мерзавцем Тамани-голлом, или как там его зовут! Пусть гром разобьет этот проклятый город и выбранного вами какого-то мэра. Пусть гром разобьет и эту их медную свободу, там на*

острове... И пусть их возьмут все черти, вместе с теми, кто продает им свою душу...» [3, с. 251].

Таким образом, прибыв в пространство Америки, Матвей Оглобля обостренно чувствует разрыв с родной почвой, внутри себя он старается собрать ощущение своих корней. В понятие «корни» входят значения языка, православия, бытовой, этнической традиций – составляющие культурного кода, которые хочет сохранить герой и которые включают значения родины, почвы. Они реализуют устойчивые мотивы, связанные с образом Матвея Оглобли и раскрывают один из смыслов поэтонима «Лозинские».

Ситуация скитания в чужом пространстве, по Нью-Йорку, является кульминационной, так как Матвей Оглобля проходит через самые тяжелые испытания на пути к новой жизни и внутреннему преображению. Пространство Нью-Йорка диктует герою новые формы жизни, принуждает его к изменению, в первую очередь культурного кода, который связывает героя со своей родиной. Разругавшись с другом, Иваном Дымой, остав от Джона-Иосифа, он утратил одновременно последнюю опору своего пространства и проводников по чужому пространству.

Применяя культурно-этнический код лозищанина в Нью-Йорке: не зная английский язык, оставаясь в этническом костюме своего народа, используя модель поведения, которая выработалась в Лозищах, соответствует его православно-патриархальному миропониманию – Матвей Оглобля становится «странным человеком» чужеродным новому пространству. Улицы, дома, прохожие – все субъекты пространства города обманывают его: *«На крыльце неприятного молодого человека уже не было, но кто-то мелькнул за углом. Матвей побежал туда, хотя ему и показалось, что это в другой стороне. Повернув еще за угол, он догнал шедшего человека, но в этой стороне люди, как и дома, похожи друг на друга. На незнакомце был такой же котелок на голове, такая же тросточка в руках, такая же походка, как и у Джона, но лицо человека, повернувшегося к Матвею, было совсем чужое, удивленное и незнакомое» [3, с. 259].* Незнание языка и правил поведения становится непреодолимым препятствием к началу новой жизни.

В развязке, в конце пути Матвей Оглобля принимает культурный код Америки. Найдя опору в новом проводнике, бывшем лозищанине-помещике Нилове, укоренившемся в Америке, герой покупает новую одежду, осваивает язык, знакомится с машинами, становится инструктором в еврейской колонии, становится мистером Метью Лозинским: *«...он очутился в Дэблтоуне и потом перешел в колонию, что здесь он был приписан к штату и подавал свой голос, после*

мучительных колебаний и сомнений (ему все вспоминалась история Дымы в Нью-Йорке). И понемногу даже лицо его изменялось, менялся взгляд, выражение лица, вся фигура. А в душе всплывали новые мысли о людях, о порядках, о вере, о жизни, о боге, которому поклоняются, хотя и разное, по всему лицу земли, о многом, что никогда не приходило в голову в Лозищах. И некоторые из этих мыслей становились все яснее и ближе...». Таким образом, происходит актуализация второго значения поэтонима Лозинский, – укоренение растения на новой земле [3, с. 320].

Герой, как и его товарищ Иван Дыма, прижился в Америке, стал субъектом этого пространства, приобрел его фрмы, культурный код: *«нет уже того человека, который блуждал по этой улице два года назад, а есть другой...»* [3, с. 321]. – так оценивает он себя сам спустя два года. Возрождение Матвея Оглобли в новом пространстве подчеркивается сменой антропонима Матвей Лозинский на Метью Лозинский и утратой прозвища Оглобля. Мотив полного разрыва с родным пространством Лозищ появляется в финале в размышлениях Матвея: *«А тут у него будут дети, а дети детей уже забудут даже родной язык, как та женщина в Дэблтоуне...»* [3, с. 323].

Таким образом, являясь производным от фитонима лоза, антропоним Лозинские включает амбивалентные переносные значения укорененности, неприхотливости и способность приживаться в другом локусе – свойства, присущие кустарнику. Эти значения антропонима Лозинские становятся структурообразующими образов персонажей, переместившихся из локуса Лозищи в локус Нью-Йорк, а также прогнозируют сюжет пути из одного пространства в другое. Он соотносится с замыслом названия рассказа «Без языка». Название обозначает главную тему рассказа – невозможность выживания в чужой стране без знания языка ее носителей. Антропоним Лозинский, связанный с локусом Лозищи, представленный развернутым образом пространства – родины героев, с именами всех персонажей рассказа, с главным героем превращается в концептуальную метафору, благодаря которой поднимается проблема утраты национальной идентичности, своего культурного кода в чужом пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библейский Словарь к русской канонической Библии. – Текст : электронный // URL: <http://religion.niv.ru/doc/dictionary/biblical/fc/slovar-203.htm#zag-2377> (дата обращения 28.12.22).

2. Воякина, Е.Ю. Метафорическое наполнение онима с коннотативным значением / Е.Ю. Воякина. // Мир науки, культуры, образования. – 1989. – № 1 (74). – С. 369 – 370.
3. Короленко, В.Г. Без языка // Избранное / В.Г. Короленко. – Х.: Прапор, 1988. – С. 204 – 322.
4. Калинин, В.М. Как в русской литературе онимы превращались в поэтонимы? – Текст : электронный // URL: <http://azbuka.in.ua/wp-content/uploads/2016/09/fi15-17.pdf> (дата обращения 28.12.22).
5. Лотман, Ю.М. Символика Петербурга // Семиосфера. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2004. – С. 320 – 333.
6. Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Лотман Ю. М. // О русской литературе. Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2005. – С. 621 – 659.
7. Лотман, Ю. М. Сюжетное пространство русского романа / Лотман Ю. М. // О русской литературе. – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2005. – С. 621 – 659.
8. Библиом 79. – Текст : электронный // URL: <https://azbyka.ru/biblio/?Ps.79&t> (дата обращения 28.12.22).
9. Райкен, Л., Уилхойт, Д., Лонгман, Т. Словарь библейских образов – Текст : электронный // URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-biblejskih-obrazov/75>] (дата обращения 28.12.22).
10. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров. –Текст : электронный // URL: <http://opentextnn.ru/space/toporov-v-n-prostranstvo-i-tekst/> (дата обращения 28.12.22).

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. Антропоним «Лозинские» как структурообразующая метафора в рассказе В. Г. Короленко «Без языка»

Автор статьи рассматривает вопрос об антропонимах в художественных текстах В. Г. Короленко. Задачей исследования является раскрытие антропонима «Лозинские» в повести В. Г. Короленко «Без языка», его функции в художественном пространстве рассказа. В статье рассматривается значение поэтонима «Лозинские» во взаимодействии с пространственным континуумом рассказа.

Ключевые слова: антропоним, сюжет, пространство, образ.

SUMMARY

Volosevich L. V. The anthroponym «Lozinsky» as a structure-forming metaphor in V. G. Korolenko's short story «Without Language»

The author of the article considers the question of anthroponyms in V. G. Korolenko's literary texts. The objective of the study is to

reveal the anthroponym «Lozinsky» in V. G. Korolenko's short story «Without Language», its functions in the artistic space of the story. The article examines the meaning of the poetonym «Lozinskiye» in interaction with the spatial continuum of the story.

Key words: anthroponym, plot, space, image.

Е. В. Зайцева
(г. Луганск, РФ)

УДК 821.161.1-3.09:929Достоевский+929Набоков

ДВОЙНИЧЕСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ

Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И В. В. НАБОКОВА

Мотив двойничества можно назвать «сквозным» мотивом мировой литературы. Двойники встречаются на страницах многих произведений: от древней литературы, произведений романтического и постромантического периодов до модернистской и постмодернистской литературы. Двойничество, представляя собой особенное явление внутреннего мира произведения, не имеет единого и четкого определения в литературоведении. Обычно этот термин используют применительно к системе персонажей. Чаще всего речь идет о разработке образа с помощью введения персонажей, которые в определенной мере являются его отражениями.

С другой стороны, можно рассмотреть это явление с психологической точки зрения. В аналитической психологии двойник есть тень – «сумма всех неприятных личностных качеств», которые составляют теневой образ человека, «темную сторону» его личности» [5, с. 677–678]. И если эта теневая сторона долго подавляется, то может внезапно «прорваться». Но если человек приходит к осознанию своих отрицательных качеств, то есть шанс исправления. По мнению К.Г. Юнга, «если мы сможем увидеть свою собственную тень (темную сторону своей натуры), то сможем защититься от любой моральной и ментальной инфекции...» [13, с. 78]. А с точки зрения Х. Ортеги-и-Гассета, «жизнь отличается именно погруженностью «я» человека в то, что не есть он сам, в чистого другого... Жить – значит выходить за пределы себя самого, другими словами, осуществляться» [12, с. 439–440]. С этой мыслью перекликается мнение М.М. Бахтина относительно творчества Ф.М. Достоевского, у которого «человек никогда не совпадает с самим собой», а «подлинная жизнь личности» происходит именно в точке несовпадения, «точке выхода его за пределы всего, что он есть как вещное бытие,

которое можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли» [2, с. 89–90].

Двойственность человеческой природы является одной из традиционных тем христианской антропологии. Христианский взгляд на двойничество, согласно которому двойственное состояние личности возникает, когда внутри души идет борьба страстей, способная отдалить душу от Бога, погубив ее, в наибольшей степени воплотился в творчестве Ф.М. Достоевского. Ведь для него человек – «тайна», изучению которой можно и должно посвятить жизнь, чтобы самому «быть человеком». В «Дневнике писателя» автор признавался, что повесть «Двойник» ему «положительно не удалась, но идея её была довольно светлая, и серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил» [7, т. 26, с. 65]. Возможно, суть этой идеи и заключается в «тайне человека», которую так хотел разгадать Ф.М. Достоевский.

Тема двойничества казалась Ф.М. Достоевскому настолько значительной, что он постоянно возвращался к ней в своем творчестве, разнообразно варьируя. В одном из писем Ф.М. Достоевский замечает, что двойственность есть «самая обыкновенная черта у людей... не совсем, впрочем, обыкновенных <...> Это большая мука, но в то же время и большое наслаждение. Это – сильное сознание, потребность самоотчета и присутствие потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству. Вот что значит эта двойственность» [7, т. 30(1), с. 149]. Это откровение писателя говорит о том, что Ф.М. Достоевский не только хорошо был знаком с подобным состоянием, но считал его важным и даже необходимым для «не совсем обыкновенного», мыслящего, человека. Для писателя очень важным было то, как проявляется в этом «двоении» истинная человеческая природа. Поэтому символика образа Двойника является «сквозной» в его творчестве. Ф.М. Достоевского интересует не герой, но самосознание героя «как особая точка зрения на мир и на себя самого», не то, кем объективно является герой в мире, а «чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого» [2, с. 70–71].

Тема двойничества появляется уже в «гоголевский» период творчества Ф.М. Достоевского в «Бедных людях», а «Двойника» писатель всецело посвящает этой теме. В «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевский представляет целую систему двойников главного героя, каждый из которых является отражением какой-то из сторон личности Родиона Раскольникова. Свообразными двойниками можно считать Мышкина и Рогожина в романе «Идиот», в «Бесах» двойниками Ставрогина выступают Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, являющиеся

«эманациями духа» героя (Н. Бедяев). Петр Верховенский есть реализованная «темная» сторона Ставрогина, как Смердяков – негативное «альтер эго» Ивана Карамазова.

В повести «Двойник» образ двойника вводится автором как «олицетворенный внутренний голос» главного героя, господина Голядкина. По мнению М.М. Бахтина, вся интрига осуществляется в рамках самосознания героя, все остальные действующие лица не принимают в ней реального участия, а лишь «подбрасывают топливо» для работы этого самосознания [2, с. 325]. Голядкинастаршего и Голядкинамладшего можно рассматривать как две стороны больной души героя. Двойник есть воплощение «теневого» стороны личности господина Голядкина. С другой стороны, он представляет некий идеал интригана, реализующего недостижимую мечту Голядкина об успехе. Иногда герой подозревает, что все происходящее – продукт его воображения: *«Действительно, подобное темное дело было даже невероятно совсем. Это, во-первых, и вздор, а во-вторых, и случиться не может. Это, вероятно, как-нибудь там померещилось, или вышло что-нибудь другое, а не то, что действительно было; или, верно, это я сам ходил... и себя как-нибудь там принял совсем за другого... одним словом, это совершенно невозможное дело»* [6, т. 1, с. 216]. Но Ф.М. Достоевский не ограничивается объяснением событий расстройством психики героя, а предлагает другой вариант объяснения – фантастический. Предположение реальности двойника подтверждают интриги вокруг Клары Олсуфьевны и слова Петрушки, а также двусмысленная ситуация, которая возникает в финале повести, когда происходит торжественное примирение двух «близнецов», т.е. признание окружающими существования двойника. Позднее подобный прием автор использует в рассказе «Сон смешного человека», поставив читателя перед выбором: признать самоубийство героя и его сон о фантастическом путешествии плодом воображения или мистической реальностью. Аналогичные литературные ситуации и художественные приемы мы можем наблюдать и в творчестве В.В. Набокова.

Тема двойничества поднимается Ф.М. Достоевским в «Подростке». Версиков о себе говорит: «Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь. Право, мысленно раздваиваюсь и ужасно этого боюсь. Точно подле вас стоит ваш двойник; вы сами умны и разумны, а тот непременно хочет сделать подле вас какую-нибудь бессмыслицу, и иногда превеселую вещь, и вдруг вы замечаете, что это вы сами хотите сделать эту веселую вещь, и бог знает зачем, то есть как-то нехотя хотите, сопротивляясь из всех сил хотите» [7, т. 13, с. 408–409]. Но причина раздвоения

героя не в его психологической слабости. Автор не дает никаких объяснений по поводу того, что происходит в душе героя, но замечает, что «двойник – это есть не что иное, как первая ступень некоторого серьезного уже расстройства души, которое может повести к довольно худому концу» [7, т. 13, с. 446].

Путь переживания двойничества избирает Ф.М. Достоевский для героя «Братьев Карамазовых» гордеца-рационалиста Ивана. Черт Ивана Карамазова является воплощением самого героя, «только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых», – замечает Иван [7, т. 15, с. 72]. *«Ты – я, сам я, только с другою рожей», «только все скверные мои мысли берешь, а главное – глупые. Ты глуп и пошл»* [7, т. 15, с. 73], *«это я, ...я сам. Всё мое низкое, всё мое подлое и презренное!»* [7, т. 15, с. 87]. Однако, черт не так уж глуп, даже остроумен. Но остроумное является порождением высокомерного сознания, разум выступает источником гордыни рационалиста Ивана, а разговор его с Чертом – начало глубокого духовного кризиса.

Понимание человеком своей двойственной природы, послужившее причиной разрушения личности, стало предметом изображения литературы конца XIX – начала XX веков. Двойничество органично вписалось в эстетику модернизма. В эстетике постмодернизма человек перестает быть самостоятельной личностью, превращаясь в продукт теории автора.

Проблема двойничества становится одной из ведущих в творчестве литературного оппонента Ф.М. Достоевского В.В. Набокова. Этот мотив можно рассматривать как один из доминирующих признаков поэтики писателя, что объясняется особенностями его мировидения. Хотя сам В.В. Набоков называл двойничество «страшной скукой», Феликса «двойником мнимым» и утверждал, что в его романах нет «настоящих двойников», однако писатель признавал, что «“Двойник” Достоевского – лучшая его вещь», хотя и является «бессовестным подражанием гоголевскому “Носу”» [9, с. 106]. Наиболее ярко тема двойничества воплотилась в «Соглядатае», «Отчаянии» и «Приглашении на казнь».

В повести «Соглядатай» двойничество распространяется на всю ткань произведения. Герой с самого начала оказывается погруженным в некую систему «зеркал»: жизнь русской семьи, в которой он служит гувернером, в Берлине выступает «призраком» жизни в Петербурге, его воспитанники выглядят близнецами (всегда описываются только вдвоем, ведут себя одинаково), любовница Матильда является двойником «домашней портнихи»

из Петербурга («тоже полной и тоже советовавшей прочесть какую-то книжку») [10, т. 2, с. 300]. После перенесенного унижения раздваивается и сознание героя.

Ориентацию на Ф.М. Достоевского в «Соглядатае» отметили Дж.В. Конноли, К. Басилашвили, А.В. Злочевская, Л.Ю. Стрельникова, А.В. Млечко и другие. Сам В.В. Набоков в предисловии к английскому переводу повести говорил, что «тему «Соглядатая» составляет предпринятое героем расследование, которое ведет его через обставленный зеркалами ад и кончается тем, что два лица сливаются в одно» [11, с. 52]. Исследователи обратили внимание на то, как повлиял «Двойник» Ф.М. Достоевского на разработку В.В.Набоковым «процесса раздвоения», а также на такие общие черты у героев «Двойника» и «Соглядатая» как «беззащитность и ощущение раздвоения после перенесенного унижения» и постоянный самоанализ [3, с. 804, 806]. Действительно, самоубийство не перенесшего унижения Смурова можно рассматривать как реализованную метафору Ф.М. Достоевского: *«Голядкин был убит, – убит вполне, в полном смысле слова»* [6, т. 1, с.182]. В начале повести, перед тем, как покончить с собой, герой «Соглядатая» вдруг увидел свое отражение в зеркале: *«Пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек в котелке стоял посреди комнаты, почему-то потирая руки»* [10, т. 2, с. 305]. И потирал руки, возможно, как раз потому, что в это мгновение ощутил себя героем Ф.М.Достоевского, который имел эту странную привычку: *«крепко потер руки в знак величайшего удовольствия»* [6, т. 1, с. 148], *«судорожно потер себе руки и залился тихим, неслышим смехом»* [6, т. 1, с. 150], *«улыбался и радостно потирал себе руки»* [6, т. 1, с. 162]. А в конце произведения, подобно Голядкину, который *«трусил по тротуару Фонтанки своим обыкновенным мелким и частым шажком»* [6, т. 1, с. 183] или его двойнику, также *«дробящему и семенящему» по тому же тротуару «немного с притрусочкой»* [6, т. 1, с. 186], Смуров *«семенял, семенял, в облачке ландышевой сырости, стараясь ни о чем не думать...»* [10, т. 2, с. 342].

Но есть также и разница, которая наблюдается в отношении Голядкина и Смурова к их двойникам. Если для Голядкина двойник является тем, кто самовольно занял его место в обществе, а потому источником мучений и ненависти, то для Смурова создание двойников связано с возможностью существования после смерти, со стороны наблюдая за собой как за Другим: *«Ведь меня нет, – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня. Они где-то живут, где-то множатся. Меня же нет. Но Смуров будет жить долго»* [10, т.

2, 344]. Кроме того, рассказчик сам творит и множит различные свои «варианты», помогая другим сформировать представление о себе, порой подыгрывая тому или иному своему образу.

Для героя В.В. Набокова, как и для героя Ф.М. Достоевского, соглядатайство означает возможность непричастности и свободы от ответственности: *«Я лучше с другой стороны, то есть вот как. Я буду так – наблюдателем посторонним буду, да и дело с концом; дескать, я наблюдатель, лицо постороннее – и только, а там, что ни случись, – не я виноват. Вот оно как! <...> Оно же и лучше: и не отвечаешь ни за что, да и увидишь, что следовало... вот оно как!»* [6, т. 1, с. 286]. Но если желание Голядкина скрыться под маской есть проявление болезни, ведущее к разрушению личности, то фантазия Смурова скорее игра, помогающая герою выжить, но в результате которой происходит потеря единства личности: *«Я уже мог насчитать три варианта Смурова, а подлинник оставался неизвестным <...> Где тип, где подлинник, где первообраз?»* [10, т. 2, с. 322]. Следует подчеркнуть, что для Достоевского в раздвоении Голядкина – социальная и этическая проблема, для Набокова же в двойственности Смурова – творческая гипотеза обретения бессмертия.

Заметна связь «Соглядая» В.В. Набокова с двумя другими произведениями Ф.М. Достоевского – рассказами «Бобок» и «Сон смешного человека». Сюжет «Соглядая» является антитезой рассказа «Бобок» (герой Ф.М. Достоевского подслушивает рассказы мертвецов, герой В.В. Набокова после самоубийства подсматривает за живыми). А рассуждения Смурова о том, что «после наступления смерти человеческая мысль продолжает жить по инерции» [10, т. 2, с. 307] – явная отсылка к рассказу Ф.М. Достоевского: *«Тело здесь еще раз как будто оживает, остатки жизни сосредоточиваются, но только в сознании. Это ... продолжается жизнь как бы по инерции»* [7, т. 21, с. 51].

Более глубокая параллель наблюдается между «Соглядаемым» и «Сном смешного человека». Перед самоубийством Смуров ощутил «бессмысленность мира» и «невероятную свободу», которая была «знаком бессмысленности», ведь «вместе с человеком истребляется и весь мир» [10, т. 2, с. 306], так смешной человек почувствовал, что ему «все равно»: *«Весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас, как призрак, как принадлежность лишь одного моего сознания»* [7, т. 25, с. 108]. Но в финале рассказа Ф.М. Достоевского смешной человек возвращается в реальный мир обновленным, обретя некую внутреннюю цельность. Тогда как духовное «освобождение» героя В.В. Набокова кажется сомнительным. Смуров как будто старается убедить всех (а главное, себя самого), что он «счастлив», повторяя это много раз, как мантру: *«И все же я счастлив. Да, я*

счастлив. Я клянусь, клянусь, что я счастлив <...> Клянусь, что это счастье. И пускай сам по себе я пошловат, подловат, пускай никто не знает, не ценит того замечательного, что есть во мне, – моей фантазии, моей эрудиции, моего литературного дара <...> Мир, как ни старайся, не может меня оскорбить: я не уязвим <...> Я счастлив, я счастлив, как мне еще доказать, как мне крикнуть, что я счастлив, – так, чтобы вы все наконец поверили, жестокие, самодовольные...» [10, т. 2, с. 345].

Оба автора, по справедливому замечанию А.В. Злочевской, экзистенциальные проблемы связывают с этическими. Но «путь Набокова – человека и художника, элитарен. Как и его этическая позиция: бессмертия достойны лишь избранные. Достоевский же искал пути в Царствие Божие для всех, отсюда – общечеловеческая ценность его религиозно-экзистенциальных откровений» [8, с. 30].

В романе «Отчаяние» В.В. Набоков смотрит на проблему двойничества в травестийном ключе, идею раздвоения автор несколько трансформирует. В образе Германа как бы материализуется двойник из повести Ф.М. Достоевского, Голядкин-младший. Некоторые исследователи видят в Германе пародийного двойника самого В.В. Набокова, которого писатель наделяет любовью к игре, фокусам, житнетворчеству и увлеченностью художественной формой (о чем не раз упоминали критики применительно к творчеству В.В. Набокова), доводя все названные черты до крайности.

В начале романа, еще до встречи с двойником, Герман обмолвился, что поступил в петербургский университет, который пришлось бросить, но он «прочел тысяча восемнадцать книг» [10, т. 3, с. 334]. И хотя не уточняет, каких именно, можно предположить, что двойника он создает в соответствии с лучшими литературными образцами (не случайно одним из вариантов заглавия рукописи Германа был «Двойник»). А после встречи с Феликсом выясняется, что герой давно испытывает некоторое раздвоение, «слишком привык смотреть на себя со стороны» и ему «никак не удастся вернуться в свою оболочку и по-старому расположиться в себе самом...» [10, т. 3, с. 343]. Целостность личности разрушена, Герман ощущает пустоту, он потерял себя. Создание двойника – попытка снова обрести себя через другого. Что касается Феликса, то своей копией его видит лишь Герман, на самом деле двойник оказывается фантазией больного воображения героя. Но и частью его игры, «гениально» задуманного плана. А своеобразным двойником-антиподом Германа в романе оказывается художник Ардалион, вызывающий творческую зависть героя. К тому же, именно Ардалион разрушает иллюзию Германа по поводу его гениальности, заметив, что «художник видит

именно разницу. Сходство видит профан» [10, т. 3, с. 357]. Тогда справедливым можно считать замечание Б. Бойда о том, что «именно Ардалиона хотел бы уничтожить Герман, именно его он хотел бы заманить в лес и застрелить, если бы стереть его с лица земли было столь же просто, как бездомного бродягу» [4, с. 453]. В целом же «Отчаяние» (как и Соглядатая), по мнению Б. Бойда, *«можно рассматривать как фантазию о преодолении собственной смерти и границ собственного “я”»* [4, с. 454].

Двойничество в «Отчаянии» оказывается перевернутым: у В.В. Набокова не двойник преследует героя (как это было у Ф.М. Достоевского), а герой преследует двойника. Меняется и сама идея двойственности.

В «Приглашении на казнь» мир предстает перед читателем в виде театральной буффонады. С одной стороны, идея двойничества в романе реализуется с помощью маски. В произведении представлен карнавал мертвых масок, которые противопоставлены живому человеку. Эти маски дwoятся и множатся, создавая путаницу и подмену персонажей, но никогда не выходят за рамки материально-телесного шутовского мира. *«Адвокат и прокурор, оба крашенные и очень похожие друг на друга (закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями...)»* [10, т. 4, с. 11], являются масками-двойниками. Роман Виссарионович с Родригом Ивановичем, выступающие в роли шутовской пары, превращаются в помощников палача мсье Пьера «двух плюгавых с виду молодцев» Родю и Рому [10, т. 4, с. 120], а в финале романа сливаются в одно лицо (*«его догнал во много раз уменьшившийся Роман, он же Родриг»* [10, т. 4, с. 129]). С другой стороны, двойничество переживает и Цинциннат, но это двойничество «голядкинского» типа. В покорном плотском узнике живет его мятежный духовный двойник, «внутренний человек», «призрак» Цинцинната, «призрак, сопровождающий каждого из нас – и тебя, и меня, и вот его, – делающий то, что в данное мгновение хотелось бы сделать, а нельзя...» [10, т. 4, с. 13]. В конце романа, в момент казни, это раздвоение достигает крайней черты, когда *«... один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удаляющийся звон ненужного счета <...>– и подумал: «Зачем я тут? Отчего так лежу?» – и, задав себе этот простой вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся»* [10, т. 4, с. 129]. Духовная сущность Цинцинната превалирует над его плотской сущностью. И Цинциннат уходит в сторону подобных себе существ, а оставшийся за его спиной картонный мир «падших вещей» рассыпается. В «Приглашении на казнь» двойничество вырастает в «двоемирие».

Категория двойничества переходит из одного произведения В.В. Набокова в другое, становясь одним из элементов,

обеспечивающих единство восприятия творчества писателя, и выступает важной составляющей его поэтики. В.В. Набоков переводит духовно-нравственные и этические проблемы (которые особенно волновали Ф.М. Достоевского) в эстетическую плоскость творчества. Герой выступает лишь шахматной фигурой в руках автора, который является Творцом, создающим собственный художественный мир. Двойничество в игровом поле произведений В.В. Набокова становится «идеалом эстетического самовыражения» автора.

Достоевский же в своем творчестве реализует христианский взгляд на двойничество. И наблюдая, как проявляется в «двоении» истинная человеческая природа, не перестает верить в возможность найти «человека в человеке».

ЛИТЕРАТУРА

1. Анастасьев, Н.А. Феномен Владимира Набокова / Н.А. Анастасьев. – М. : Советский писатель, 1992. – 320 с.
2. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2017. – 416 с.
3. Басилашвили, К. Роман Набокова «Соглядатай» / К. Басилашвили // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. – СПб.: РХГИ, 1997. – Т. 1. – С. 802–808.
4. Бойд, Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Б. Бойд / Пер. с англ. – СПб.: Симпозиум, 2010. – 696 с.
5. Гуревич, П.С. Психологический словарь / П.С. Гуревич. – М.: ОЛМА Медиа Групп, ОЛМА ПРЕСС Образование, 2007. – 800 с.
6. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений: В 15 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1988.
7. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1972–1988.
8. Злочевская, А.В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX в.: генетические связи, типологические параллели и оппозиции: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А.В. Злочевская. – М., 2002. – 50 с.
9. Набоков, В.В. Строгие суждения / В.В. Набоков. – М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.
10. Набоков, В.В. Собрание сочинений: В 4 т. / В.В. Набоков. – М.: Правда, 1990.
11. Набоков, В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Соглядатай» («The Eye») / В.В. Набоков // Proetcontra: В 2 т. – СПб.: РХГИ, 1997. – Т. 1. – С. 50–52.
12. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.

13. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

АННОТАЦИЯ

Зайцева Е. В. Двойничество в творчестве Ф. М. Достоевского и В. В. Набокова

В статье рассматривается двойничество как особое явление и один из основных мотивов в творчестве Ф. М. Достоевского и В. В. Набокова. Выявляются интертекстуальные связи, подчеркивается ориентация на Ф. М. Достоевского в произведениях В. В. Набокова «Соглядайте!», «Отчаяние» и «Приглашение на казнь». Отмечаются особенности воплощения феномена двойничества в творчестве писателей.

Ключевые слова: двойничество, теневая сторона, экзистенциальные проблемы, этическая сторона, эстетическое самовыражение, человеческая природа, раздвоение.

SUMMARY

Zaitseva E. V. Duality in the works of F. M. Dostoevsky and V. V. Nabokov

The article considers duality as a special phenomenon and one of the main motives in the works of F. M. Dostoevsky and V. V. Nabokov. The intertextual connections are revealed, the orientation to F. M. Dostoevsky is emphasized in the works of V. V. Nabokov «The Spy», «Despair» and «Invitation to Execution». The peculiarities of the embodiment of the phenomenon of duality in the works of writers are noted.

Key words: duality, shadow side, existential problems, ethical side, aesthetic self-expression, human nature, bifurcation.

*Д. О. Котомцев
(г. Луганск, РФ)*

УДК 82-1/29

ФУНКЦИИ ЗАГЛАВИЯ В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО РОМАНА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ДАР» В. В. НАБОКОВА)

Специфика художественного языка русской и зарубежной прозы первой половины XX в. тесно связана с радикальным обновлением поэтики основных повествовательных жанров, предпринятым ведущим литературным направлением эпохи – **модернизмом**. В рамках модернизма наметился частичный или полный отказ от некоторых ключевых принципов повествования,

которые сложились в литературе Нового времени (среди них, по наблюдениям И.Р. Ратке, миметичность, фабульность, психологизм [17, с.3]), что стало определяющим фактором развития так называемой **«интеллектуальной прозы»**. Формирование новой культуры происходит благодаря эстетической парадигме, основанной на повышенной **аналитичности** и появлении автокомментирующего начала, а также предлагающей частичное разрушение традиционного мимесиса. Литература оказалась затронута процессом перехода к **«нефигуральному» способу повествования**.

В новых историко-литературных координатах жанровая система романа значительно расширилась (лирический роман, роман «потока сознания», «новый роман», метароман и проч.). Особенного литературоведческого осмысления требует такой продуктивный жанр, как **интеллектуальный роман** (термин предложен Т. Манном [15]), давший классические образцы в творчестве Андрея Белого, К.К. Вагинова, В.В. Набокова, А. Мёрдок, Дж. Фаулза и др. Жизнеспособность концепции интеллектуального романа доказывает то, что современная проза сохраняет отпечаток «памяти жанра»: об этом свидетельствуют «Что я любил» С. Хустведт, «Амстердам» И. Макьюэна, «Памяти памяти. Романс» М.М. Степановой, «Клеменс» М.А. Палей, «Петровы в гриппе и вокруг него» А.Б. Сальникова. Однако объёмной и исчерпывающей характеристики интеллектуальный роман как жанр не получил (см. работы С.А. Белоконь [2], В.В. Бикуньяса [3], Т.Л. Гуриной [4], Ю.Н. Давыдова [5], В.Д. Днепрова [7], С.А. Ильина [9], С.П. Павлычко [14], Н.С. Павловой [15], И.Р. Ратке [17]); вопросы поэтики, сюжета и жанра остаются актуальными для прояснения сущности названных художественных текстов.

Одним из важных для понимания поэтики и жанровой специфики интеллектуального романа остаётся вопрос о роли и функциях паратекста. В поэтике названного жанра следует, что точнее, говорить о «псевдопаратексте», т. е. намеренно сконструированной (за)текстовой реальности интеллектуального романа, которая выражена в заголовочном комплексе, предисловиях, послесловиях, комментариях, примечаниях нарраторов и наррататоров [10]. *Цель статьи*, таким образом, – выявление потенциала заглавия как компонента нарратива разгадывания и стратегии чтения интеллектуального романа (интерпретации и переинтерпретации текстовой реальности).

В интеллектуальном романе акцент с рационально постигаемой и чувственно воспринимаемой идеи, которая моделируется в тексте (нарративное осмысление судьбы

героев; эксплицитные (в диалогах или собственных текстах) и имплицитные (в несобственно-прямой речи, мыслях) высказывания персонажей или повествователя), смещается на идейный плюрализм, реконструируемый читателем. Поэтому так важен рецептивный аспект при анализе повествовательной структуры интеллектуального романа: идеологема не воплощается, а «растворяется» в художественном тексте на всех его уровнях: от паратекста до нарративной стратегии, от персонажа до образного строя. Реципиент (читатель) становится субъектом нарратива в области интерпретации и переинтерпретации. Спектр интеллектуальных идей равен спектру интерпретаций, объём которого потенциально неисчерпаем ввиду жанровой константы интеллектуального романа – **нарративной структуры провокации, разгадывания, расшифровки, альтернативности**. В общем виде инвариант повествовательной структуры интеллектуального романа может быть назван **«интеллектуальной провокацией»** (С.П. Павлычко). Нарративная провокация (от лат. provocatio – «вызов») устанавливает диалогический контакт с читателем, в процессе которого возникает несколько художественно достоверных версий интерпретации текста (событийного ряда, мотивировок поступков персонажей, мыслительной деятельности и т. д.). Применимым к интеллектуальному роману кажется тезис И.З. Сураат о том, что «сила мысли – мощная затекстовая сила» [19, с. 268]. Каждая версия происходящего возможна и подтверждается текстуально; поэтому не выбор окончательного идейного смысла, а смысловая альтернатива становится результатом интеллектуального постижения мира и судьбы человека. Расшифровке и разгадыванию многоуровневой структуры бытия человека отводится ведущее место в интеллектуальном романе. Нарративная провокация организует повествование в *нелинейное движение* не столько событий в их чередовании, сколько *процесса осмысления* и анализа этих событий (причём не только внешних, фабульных, событий, но и внутренних, личностных, ментальных). Поэтому так важно «событие рассказывания», а не только «событие рассказа» (в терминологии М.М. Бахтина).

То, что воспринимается как «игра» внутри текста, на самом деле является последовательной реализацией нарративной и стилиевой альтернативности поэтики интеллектуального романа. Постижение и осмысление жизни и самоидентификация не просто воплощаются в тексте, но и воспринимаются как текст (отсюда ощущение искусственности, конструктивности интеллектуальной прозы, которые вызваны ослаблением

миметичности нарратива). Жизнь в интеллектуальном романе сама по себе представляет интерес тогда, когда осмысливается сюжетной историей (нарративом) и структурируется по законам мысли. Этот имманентный принцип поэтики, вызванный интеллектуализмом как жанровой стратегией, представляется триединым взаимодействием автора-творца, повествователя и читателя. Смысл текстового бытия концептуализируется интеллектуальной прозой различно в процессе динамики жанра:

- *жизнь может переходить в текст, что становится знаком физической гибели персонажа, но и символом перерождения в искусстве* («Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова», «Бамбочада» К.К. Вагинова; «Приглашение на казнь», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», «Лолита», «Ада, или Радости страсти» В.В. Набокова; «Чёрный принц» А. Мёрдок);

- *жизнь осмысливается как семантически и символически подвижная, динамичная текстовая и (за)текстовая реальность* («Степной волк» Г. Гессе; «Дар» В.В. Набокова; «Доктор Фаустус» Т. Манна; «Под сетью», «Море, море» А. Мёрдок; «Хранитель древностей», «Факультет ненужных вещей» Ю.О. Домбровского; «Волхв» Дж. Фаулза; «Что я любил» С. Хустведт; «Памяти памяти. Романс» М.М. Степановой);

- *текст заменяет собой жизнь* («Фальшивомонетки» А. Жида; «Бледный огонь» В.В. Набокова; «Пушкинский дом», «Преподаватель симметрии» А.Г. Битова; «Мантисса» Дж. Фаулза; «Обладание» А. Байетт; «Клеменс» М.А. Палей).

Каждый из названных романов пронизан **лейтмотивом разгадки судьбы**, в котором М.М. Бахтин видел одну из тематических констант романа вообще: «Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» [1, с. 198]. Внимание интеллектуальной прозы к судьбе объяснимо тем, что в ней кроется разгадка человеческой жизни, меры человечности («нереализованный избыток человечности» [там же]), бытия в космосе. *Герой-интеллектуал*, носитель уникальной культурной памяти, *открывает тайну человеческой жизни и становится способным предстоять перед лицом Другого и Абсолюта*, – так мы бы выразили **магистральный сюжет** интеллектуального романа. Поэтому закономерно «кодирование» нарративной структуры: оно порождает *героя-интерпретатора* (не случайно герои-нарраторы интеллектуальной прозы чаще всего писатели, художники, музыканты, искусствоведы, литературоведы, режиссёры, переводчики), который задействует весь свой внушительный культурный запас для разгадки, объяснения неведомого, обретающего облик фабульных ситуаций.

Перенос внимания с сюжетной истории на *сюжетообразующие* связи обусловлен, как уже было указано, ослаблением миметичности нарратива и усложнением представлений о реальности. Реальность представляется «раздробленной», многоуровневой, субъектной (т. е. зависит от представлений о ней), такой же оказывается жизнь и субъект в ней – личность (или, вернее, реальность стала такой из-за усложнения самоопределения и рефлексивности личности, – *герой обречён мыслить*). Подобное «мозаичное» бытие возможно реализовать в особом типе повествования, который характеризуется субъектным неосинкретизмом (термин предложен С.Н. Бройтманом). Нарративной «находкой» такого субъектного неосинкретизма можно назвать чередования лиц повествователя (1-е, 3-е лицо), смена нарративных масок в «Даре» (псевдорецензент, путешественник в Гималаях, автор биографии Н.Г. Чернышевского и др.) или «Лолите» (Гумберт Свирепый и Гумберт Скромный; Гумберт – автор «Исповеди светлогоже вдовца» и Гумберт – автор дневника, найденного Шарлоттой) В.В. Набокова. Однако усложнение субъектной структуры может выражаться и в разветвлённой системе точек зрения (как в «Чёрном принце» А. Мёрдок или «Пушкинском доме» А.Г. Битова), которая структурируется не привычной расстановкой «голосов» в системе персонажей, по чьим высказываниям мы реконструируем ситуацию (а вместе с ней – смысл), а *псевдопаратекстом*, т. е. вторичными жанрами (в том числе и нехудожественными), которые пишутся автором-творцом, а в тексте приписываются издателям, комментаторам, персонажам, которые вне художественной реальности романа будто бы познакомились с содержанием произведения. М.Н. Липовецкий (в связи с «Даром» В.В. Набокова) предложил назвать это «зеркальностью повествования», которая позволяет соотносить жизнь героев и автора-творца, основной текст и тексты в тексте, текст и паратекст, текст и интертексты. Метафорически выражаясь, в интеллектуальном романе нарративизируется способность видеть мир только отражённым в себе самом, которая порождает приговорённость к слову, к отражению в себе всего и вся (И.З. Сурат).

Интеллектуальный роман, таким образом, – это жанровая разновидность романа, в основе которой лежит нарративная стратегия провокации. Она выражается в попытке героя-интерпретатора постигнуть эмпирическую действительность и разгадать тайну своей судьбы путём их текстуального осмысления (т. е. «перевода» в текст). Интерпретация полученной текстовой и (за)текстовой реальности – задача читателя.

Заглавие – сильная позиция текста – важный компонент нарратива разгадывания, средство формирования стилевой альтернативности, которое «направляет» рецептивную деятельность читателя. Причём тайна заглавия раскрывается уже после знакомства с текстом – напомним в связи с этим знаменитый тезис В.В. Набокова: «*Хороший читатель – это перечитыватель*» [13, с. 9]. Наблюдения показывают, что заглавие и заголовочный комплекс интеллектуального романа могут выполнять целый спектр функций: подтекстовую, интертекстуальную, рецептивную и др. [см.: 8].

Названные функции могут коррелировать в рамках одного заглавия: так, «Дар» В.В. Набокова создаёт семантическое пространство для интерпретации и аллюзийно отсылает к претекстам А.С. Пушкина, Г.Р. Державина и др. Влияние личности и творчества А.С. Пушкина на В.В. Набокова несомненно и неоднократно подчеркнуто самим писателем. А.С. Пушкин – эстетический авторитет, оказавший огромное влияние на В.В. Набокова, «золотой фонд нашей литературы» («Дар»). Заглавие содержит пушкинский «след»: заметна связь со стихотворением «*Дар напрасный, дар случайный...*» (мотивы поиска смысла жизни, жизни как творчества, тема довлеющей над жизнью человека судьбы). Даже лирический сюжет стихотворения переосмысливается в «Даре», становится вариацией жизни героя-нарратора Годунова-Чердынцева («*сердце пусто, празден ум*», тоска от однообразия жизни – таково состояние героя в начале повествования). Однако В.В. Набоков в романе доказывает, что жизнь – дар вовсе не напрасный и не случайный, и постепенно выводит героя к пониманию смысла жизни через красоту мира, любовь, искусство; они же становятся способами пересоздания и преобразования реальности (пусть лишь на страницах книги). Впрочем, помимо тематических, образных, сюжетных пересечений, интертекстуальных переключек, помимо прямого упоминания А.С. Пушкина в романе «Дар» (особенно во второй главе – неоконченной биографии отца героя-нарратора), пушкинское влияние особенно явно на жанровую структуру романа, что свидетельствует о жанровом коде, выраженном набоковским заглавием. Типологическая корреляция нарративно-композиционных и жанровых моделей романов А.С. Пушкина и В.В. Набокова обусловлена не только вниманием последнего к классическому наследию (хотя если вслед за автором прочитать «Дар» как роман о «Русской Литературе», то игра с классическими текстами и их переосмысление оказываются заложенными в магистральный сюжет романа В.В. Набокова), но и логическим движением развития жанра интеллектуального романа.

Новаторская поэтика «Евгения Онегина», как и поэтика «Героя нашего времени», романов Ф.М. Достоевского, предвосхитила экспериментальные художественные решения в литературе XX века. Логика движения интеллектуализации литературы лежит в основе сходства художественных структур «Евгения Онегина» и «Дара». Поэтому набоковский роман – это не оммаж русской литературе XIX века и в частности пушкинскому наследию, а новый виток философских и художественных исканий мировой литературы как искусства мысли и слова.

Державинский «след», который явлен стихотворением, одноимённым с названием романа, актуализирует в заглавии романа В.В. Набокова тему не жизни как дара, а дара творчества. Аполлон, бог-покровитель искусств, само воплощение поэзии и отец муз, – действующее лицо стихотворения Г.Р. Державина: он предлагает поэту лиру, *«Коей нежный, звучный тон / Может быть приятен миру»* [6, с. 260]. Божество предлагает поэту выбор самореализации на творческом пути: *«Петь вельможей и царей»* или же воспевать *«любовь, покой, приятство»*. Лирический субъект предпочитает «петь любовь» и быть милым «женам прелестным»: такой мотив будет развит в романе В.В. Набокова в сюжете постижения Годуновым-Чердынцевым красоты бытия через любовь; именно чувства к Зине становятся знаком качественно иного мировосприятия, ощущения взлёта творческих сил. Человечность возможно реализовать только по отношению к Другому: Он – зеркало, проявляющее механизм судьбы, движение текстовой ткани (в которой осознаёт себя герой интеллектуального романа). Любовь как творчество, любовь-дар – так бы мы сжато обозначили параллельную дару как жизни интерпретацию романа.

Помимо сопряжения подтекстовой и интертекстуальной функций заглавие набоковского романа ещё рецептивно-игровое и миромоделирующее. Первая функция «растворена» в сюжете «Дара»; как известно, нарративная история «Дара» – это взросление, становление и самопознание художника, явленные в образе Фёдора Годунова-Чердынцева. Уже в имени героя обыгрывается заглавие: Фёдор в переводе с греческого – «дар Божий». Однако фокус повествования набоковского текста оказывается замечен после прочтения: вся нарративная история написана постфактум, она уже давно осмыслена нарратором, причём в самом тексте: размышляя о сюжете грядущей книги, Годунов-Чердынцев решает воплотить в нём свои творческие искания и историю любви: *«Разве это не линия для замечательного романа? Какая тема! Но обстроить, завесить, окружить чаще жизни – моей жизни, с моими писательскими страстями,*

заботами. <...> я это всё так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль, – но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» [12, с. 401]. И далее – уточнение: *«И не сейчас я это напишу, а буду ещё долго готовиться, годами, может быть»* [там же]. Получается, перед нами текст, который является отражением того идеального романа, задуманного героем, но, вероятно, воплощённого всё же не так, как в мечтах. Здесь очевидна перекличка с «Обрётённым временем» М. Пруста, в котором впервые задана аналогичная сюжетная развязка: нарратор Марсель осознаёт, что единственное возможное бессмертие обретается лишь в искусстве, поэтому задумывает написать роман о «поисках утраченного времени» своей жизни. Дальнейшая разработка этой темы в творчестве В.В. Набокова выражена в романах «Лолита», «Бледный огонь», «Ада, или Радости Страсти», «Взгляни на арлекинов!». Ср. с мыслью Гумберта: *«Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита»* [11, с. 211]. Однако эта мысль звучала в набоковском творчестве и раньше (например, в юношеских стихах), а в наиболее отточенной – поэтической – форме обрела завершение в строках, сочинённых Годуновым-Чердынцевым: *«Стратегия вдохновения и тактика ума, плоть поэзии и призрак прозрачной прозы, – вот определения, кажущиеся нам достаточно верными для характеристики творчества молодого поэта. <...> так впечатление былое во льду гармонии живёт* [выделено нами. – Д. К.]...» [12, с. 18]. Былое впечатление – это биографический материал, пережитые ситуации, спектр чувств и ощущений, а лёд гармонии – искусство, которое может их сохранить. Фактически рецептивно-игровая установка повествования – разгадывание словесных тайн, связывание тематических и сюжетных линий воедино – дополняется миромоделированием посредством расшифровки заглавия: если признать верным утверждение Н.Л. Лейдермана о том, что любой жанр формирует особый образ мира [16, с. 9], то уже заглавие набоковского романа и сопряжённая с ним интерпретация текста наводят на ряд глобальных для В.В. Набокова тем: бессмертие в искусстве, творческие искания, любовь как творчество, жизнь в искусстве, жизнь как текстовая и (за)текстовая реальность (важный для писателя концепт «потусторонность»), составляющие «образ мира, в слове явленный» (Б.Л. Пастернак). Прямое прочтение – дар как художественный талант – поверхностно: контаминация

сюжета и заглавия предоставляет ряд альтернативных трактовок, каждая из которых верна и вместе с тем создаёт целостную картину мира.

Жанрообразующую – а, соответственно, миромоделирующую, сюжетообразующую и т. д. – функцию заглавия легко продемонстрировать и в заголовочном комплексе интеллектуального романа. Ср. заглавия, данные нарраторами «Лолиты» В.В. Набокова и «Чёрного принца» А. Мёрдок своим текстам:

В.В. Набоков: «Лолита. Исповедь светлогожего вдовца»	А. Мёрдок: «Чёрный принц, или Праздник любви»
---	--

На этой схеме видно, что заголовки интеллектуальных романов типологически схожи: и структурно (двухчастное заглавие), и графически. Они, как и заглавие «Дара», ещё и интертекстуальны: «Лолита» отсылает к апокрифической библейской традиции (первая жена Адама – Лилит), романтической литературе («Рене» Ф. Шатобриана, «Кармен» П. Мериме), творчеству Э.А. По («Аннабель Ли»), о чём, в частности, свидетельствует первоначальный вариант заглавия – «Королевство у моря» (топос утраченного рая): это лексическая цитата из стихотворения американского романтика, частотная в тексте романа; а «Чёрный принц» – к «Гамлету» У. Шекспира («чёрным принцем» называли принца датского). Помимо межтекстовых связей заглавия актуализируют жанровый код романов: в первом случае оказывается важным вторичный речевой жанр – исповедь, что коррелирует с локусом нахождения Гумберта – тюрьмой, его тактикой раскаяния (вставной текст – дневник Гумберта – усиливает мотив исповедальности), во втором – история любви: вымышленный издатель Ф. Локсий (в расшифровке: одно из имён Аполлона), нарративная маска то ли А. Мёрдок, то ли самого Брэдли Пирсона, называет этот роман историей творческих борений человека, поиска мудрости и правды, рассказом о любви. Подобные заголовочные комплексы – это интеллектуальная провокация для читателя, инструменты для прочтения текста в жанровом, историко-культурном, тематическом и др. аспектах.

Резюме. Заглавие в жанровой структуре интеллектуального романа служит способом конструирования нарратива разгадывания и воплощением стилизованной альтернативности, задавая направление интерпретации и последующей (обязательной) переинтерпретации: читатель обретает власть над судьбой персонажа, как персонаж овладевает знанием о тайне (даре) своей судьбы («сеть» оказывается осмысляемым узором бытия). И, как проницательно

отмечает Н.В. Семёнова, благодаря этому «выбор стратегии чтения остаётся за читателем» [18, с. 132]. Концовка – ещё одна сильная позиция текста – всегда закольцовывает интеллектуальный роман, возвращая к началу, к заглавию; принципиальную открытость текста декларировал В.В. Набоков в «Даре»: *«Судьба сама ещё звенит, и для ума внимательного нет границы там, где поставил точку я: продлённый призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, и не кончается строка»* [12, с. 411].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 300 с.
2. Белоконь, С.А. Особенности сюжетно-композиционной организации интеллектуального романа / С.А. Белоконь // Вестник Донецкого национального университета. Серия Д: Филология и психология. – 2019. – № 2. – С. 3–7.
3. Бикутьчюс, В.В. Поэтика философского романа : учебн. пособие / В.В. Бикутьчюс. – Вильнюс : Издательско-редакционный совет Министерства народного образования Литовской ССР, 1988. – 71 с.
4. Гурина, Т.Л. Некоторые предпосылки изучения авторской позиции в интеллектуальном романе XX века / Т.Л. Гурина // Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск, 1974. – С. 200–226.
5. Давыдов, Ю.Н. «Интеллектуальный роман» и философское мифотворчество / Ю.Н. Давыдов // Вопросы литературы. – 1977. – № 9. – С. 127–171.
6. Державин, Г.Р. Дар / Г.Р. Державин // Стихотворения. – Л. : Советский писатель, 1957. – С. 260–261.
7. Днепров, В.Д. Идеи времени и формы времени / В.Д. Днепров. – М. ; Л. : Советский писатель, 1980. – 598 с.
8. Иванюк, Б.П. О текстовой относительности заглавия [электронный ресурс] / Б.П. Иванюк // Доклад на конференции «Феномен заглавия». – РГГУ, 2007. – Текст : электронный. – URL:<http://science.rggu.ru/article.html?id=66064> (дата обращения: 15.05.2022).
9. Ильин, С.А. Интеллектуальный роман в творчестве В. Набокова и А. Мёрдок: «Лолита» и «Чёрный принц» / С.А. Ильин // Вестник Луганского национального университета имени Тараса Шевченко. Серия А: Филология. Социальные коммуникации. – 2009. – №2. – С. 139–140.
10. Котомцев, Д.О. Функции паратекста в интеллектуальном романе / Д.О. Котомцев // Актуальные проблемы современного языкознания (21 апреля 2022 года, г. Луганск) /

- под. ред. И.А. Соболевой, ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ». – Луганск: Книта, 2022. – С. 97–104.
11. Набоков, В.В. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах / В.В. Набоков. – СПб. : Симпозиум, 2004. – Т. 3. – 702 с.
 12. Набоков, В.В. Дар: роман / Владимир Набоков. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 416 с.
 13. Набоков, В.В. Лекции по зарубежной литературе ; ред. С.А. Антонов / В.В. Набоков. – М. : Азбука, 2014. – 512 с.
 14. Павличко, С.Д. Лабіринти мислення : інтелектуальний роман сучасної Великобританії / С.Д. Павличко. – К. : Наукова думка, 1993. – 104 с.
 15. Павлова, Н.С. Типология немецкого романа : 1900–1945 / Н.С. Павлова. – М. : Наука, 1982. – 279 с.
 16. Практикум по жанровому анализу литературного произведения / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, Н.В. Барковская, Т.А. Ложкова; Урал. Гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1996. – 50 с.
 17. Ратке, И.Р. Русская интеллектуальная проза 20-х годов XX века (Б. Пильняк, Е. Замятин, В. Набоков) : автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук : 10.01.01. Русская литература / И.Р. Ратке. – Волгоград, 2005. – 24 с.
 18. Семёнова, Н.В. Код заглавия в романе Тимура Кибирова «Лада, или радость» / Н.В. Семёнова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2014. – № 3. – С. 128–133.
 19. Сурат, И.З. Человек в стихах и прозе: Очерки русской литературы XIX – XXI вв. / И.З. Сурат. – М. : ИМЛИ РАН, 2017. – 344 с.

АННОТАЦИЯ

Котомцев Д. О. Функции заглавия в жанровой структуре интеллектуального романа (на материале романа «Дар» В. В. Набокова)

На материале романа В.В. Набокова «Дар» в статье выявлена роль заглавия как жанрового кода в структуре интеллектуального романа. Обозначено понимание «внутренней меры» интеллектуального романа, названы функции заголовочного комплекса в паратексте и псевдопаратексте жанра: рецептивная, миромоделирующая. Очерчен семантический потенциал заглавия как элемента нарратива разгадывания и стратегии чтения интеллектуального романа (интерпретации и переинтерпретации текстовой реальности).

Ключевые слова: интеллектуальный роман, заглавие, жанровый код, нарратив разгадывания, интерпретация.

SUMMARY

Kotomtsev D. O. The functions of the title in the genre structure of the intellectual novel (based on the material of V. V. Nabokov's novel «The Gift»)

Based on the material of the novel «The Gift» by V. V. Nabokov, the article reveals the role of the title as a genre code in the structure of an intellectual novel. The understanding of the «inner measure» of the intellectual novel is indicated, the functions of the header complex in the paratext and pseudo-paratext of the genre are named: receptive, world-modeling. The semantic potential of the title as an element of the narrative of solving and strategy of reading an intellectual novel (interpretation and reinterpretation of textual reality) is outlined.

Key words: intellectual novel, title, genre code, narrative of solving, interpretation.

*М. Э. Курылко
(г. Горловка, РФ)*

УДК 82-1/9:82-2:225(045)

ФУНКЦИЯ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В ПЬЕСАХ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО «КЛОП» И «БАНЯ»

Русская футуристическая драматургия представляет собой новаторское явление в русской литературе начала XX века. Явление драматургии в футуризме раскрыло множество уникальных приемов этого течения, таких как заумь футуристов, прием театра в театре, балаган, синтез искусств, монтаж, флешбэк и многое другое. Кроме того, нередко в пьесы включалось большое количество онимов, антропонимов, имен собственных, которые обретали новые значения и понимания в футуристическом тексте. Одними из примеров футуристических произведений с многообразием знаковых имен собственных в области драматургии являются пьесы Владимира Маяковского «Клоп» и «Баня».

Представленные пьесы автора имеют сатирическую основу, поэтому, разрабатывая образы героев, автор предоставлял каждому нарицательное имя, которое бы полностью раскрывало образ героя, его характеристики или типизацию.

Главный герой пьесы «Клоп» – Иван Присыпкин. Герой имеет знаковое для русской культуры имя – Иван. Имя исконно русское, но именно через онимы происходит главная гротескная метаморфоза героя – его превращения из простого человека в интеллигента. Имя Пьер Скрипкин выбирает себе сам герой, он меняет русское *Иван* на иностранное и вычурное *Пьер*. Интересным также является выбор фамилии героя. Этим

поступком Присыпкин как бы уничтожает все родовые связи и принадлежности к русскому и коренному. Также фамилия *Скрыпкин*, которая происходит от слов *скрипка*, инструмента искусства, который, по мнению автора, приближает человека к интеллигентному обществу. С помощью фамилии Скрыпкин можно провести параллель между восхищением скрипкой и тем восхищением, которого желает сам Присыпкин. Кроме того, важную роль играет отказ главного героя от свадьбы с Зоей Берёзкиной. *Зоя* означает жизнь, а фамилия *Берёзкина* является символом, фамилия символизирует русскую берёзу, тем самым приравнивая героиню к исконно русской девушке [2]. По сюжету именно Зоя Берёзкина как символ русской жизни переносится в будущее: таким образом автор показывает, что русский путь универсален и подходит для любого времени жизни. Брак с Эльзевирой Давидовной Ренессанс также указывает на разрушение родовых связей героя. Кроме того, сама Ренессанс поворачивает взгляд читателя не на будущую цивилизованность и идиализированность, а на прошлую эпоху ренессанса. Речь героя выдает его, не смотря на интеллигентное имя Пьер Скрыпкин: *«Товарищ Баян, я против этого мещанского быту – канареек и прочего... Я человек с крупными запросами... Я – зеркальным шкафом интересуюсь...»* [4, с. 552]. Таким образом, путем контраста иностранного имени с незаурядной и простецкая речью, образ получают сатирическую окраску. Но сюжет пьесы таков, что в будущем Присыпкин или Скрыпкин уже не воспринимается как стандартный «правильный» человек. Его пафосность и наигранность пугает и настораживает. Сам герой воспринимается как пережиток прошлого, олицетворяет собой нецивилизованный доисторический период жизни, ведь новое поколение напрочь лишено иррациональности, натуры и максимально материализовано.

Еще один главный герой пьесы «Клоп» Владимира Маяковского – Бочкин, который также отказывается от традиционно русской фамилии, считая, что фамилия указывает на его крестьянские корни, и говорит: *«И вот теперь я Олег Баян, и я пользуюсь, как равноправный член общества и могу выражаться, то есть нет – выражаться я не могу, могу разговаривать, хотя бы как древние греки, и мне может вся страна отвечать, как какие-нибудь трубадуры:*

*Для промывки вашей глотки,
За изящество и негу
Хвост сельдя и рюмку водки
Преподносим мы Олегу»* [4, с. 561].

В данном случае нарицательное имя Олег Баян вновь раскрывает нам сатирический образ героя. Его простецкая речь, употребление знаковых слов указывают на истинное происхождение.

Обращаясь к биографическому контексту произведения можно понять, что имя Олег Баян – это аллюзия на реально существовавшего поэта-эгофутуриста Вадима Баяна. Знаковым является и то, что Вадим Баян считал себя равным Владимиру Маяковскому. Обладая большими денежными средствами (он был из зажиточного сословия) и желая славы Вадим Баян организывает с 1914 года первую олимпиаду российского футуризма в Крыму. В ней принимали участие – Владимир Маяковский, Давид Бурлюк, Игорь Северянин, Василий Каменский и, конечно, Вадим Баян (дабы таким образом приблизиться к славе уже укоренившихся футуристов). Здесь В. Баян впервые познакомился с Владимиром Маяковским. Участники вели себя довольно расточительно, о чем впоследствии прекнули их учредитель олимпиады, на что Владимир Маяковский без стеснения ответил: *«Всякий труд, милсударь, должен быть оплачен, а разве не труд – тянуть за уши в литературу людей бездарных? Вы же, голубчик, скажем открыто, талантом не сияете... У нас с вами не дружба, а сделка... И потому одно из двух: или вы, осознав, отбросьте вашу мелкобуржуазную жадность, или убирайтесь ко всем чертям!»* [1, с. 81]. Позже Вадим Баян жил в Москве, писал и сочинял для молодежи образцы новых «советских обрядов». Как результат, появилась книга «Кумачовые гулянки», которую, по свидетельству киоскера, все же купил сам Владимир Маяковский. Так и появился в пьесе образ Олега Баяна, который в некотором роде является прототипом Вадима. Как и герой пьесы, эгофутурист стремился достичь неких высот не стандартным способом, а через хитрость, деньги и уловки. Хотя в пьесе автор не осуждает Олега Баяна, он лишь указывает на суть героя. В отрывке: *«Он – писатель. Чего писал – не знаю, а только знаю, что знаменитый! «Вечорка» про него три раза писала: стихи, говорит, Апухтина за свои продал, а тот как обиделся, опровержение написал. Дураки, говорит, вы, неверно всё, – это я у Надсона списал»* [4, с. 556], Вадим Баян узнает себя. В открытом письме в «Литературной газете» Вадим Баян пишет письмо Владимиру Маяковскому об этом упоминании, на что В. Маяковский отвечает, что эгофутурист может поменять фамилию, если видит сходства с образом Олега Баяна, хотя сходства по описанию очевидны. Несмотря на это, Вадим Баян остается верен и восхищен Владимиром Маяковским до конца жизни.

Обратимся к названию второй пьесы – «Баня», в котором, вероятно, можно проследить сходство с его метафоричной составляющей. Ведь баня втягивает в свою орбиту не только персонажей пьесы, но и зрителя, сама баня создана не только для персонажей, но и для читателя. Она не олицетворяет конкретный предмет, а тоpos (место) и процесс действия (движение) в нем. Однако автор не может не учитывать само значение слова баня в народном сознании. Баня, с одной стороны – место встречи со стихиями (воздух, огонь), но с другой стороны – место очищения, перерождения.

Фамилия «главначпуca» в пьесе – Победоносиков, что является аллюзией на умершего за 23 года до написания пьесы писателя, правоведа и консерватора Константина Победоносцева. Фамилия репортера – Моментальников. Это аллюзия на литературного критика Давида Тальникова, который яростно критиковал Владимира Маяковского. Кроме того, сокращение «главначпуca» (главный начальник по управлению согласованием) Корней Чуковский использовал в главе «Канцелярит» (книга «Живой как жизнь») для характеристики приверженцев канцелярского языка [2].

Главным приемом создания образов у Владимира Маяковского в пьесе «Баня» был прием социальной типизации, а именно обозначение в каждом образе конкретного социального типа. Автор именует каждого героя соответственно: Чудаков – изобретатель, Моментальников – репортер, Ундертон – машинистка, Понт Кич – иностранец и т.д. Фамилии героев «говорящие», именно они являются одними из главных средств создания образов: Победоносиков, Чудаков, Оптимистенков, Мезальянсова и другие. Также и речь каждого героя индивидуализирована: кто-то говорит стихами, кто-то произносит высокие, но нелогичные по содержанию монологи, кто-то употребляет в большом количестве иностранные слова.

Проанализировав функции имен собственных в произведениях Владимира Маяковского «Клоп» и «Баня», мы пришли к выводу, что автор использует «говорящие» фамилии и прием типизации для усиления сатирического эффекта пьес. Каждый образ имеет нарицательное имя, которое полностью отображает сущность образа или же контрастирует с его реальным внутренним миром. Кроме того, имена главных героев являются аллюзиями на те или иные факты, реально существовавших личностей, прошлое или будущее. Владимир Маяковский говорил о футуристическом театре: «Ставь прожектора, чтоб рампа не померкла. Крути, чтобы действие мчало, а не текло. Театр, не отображающее зеркало, а – увеличивающее стекло» [3, с. 1]. Поэтому можно

сделать вывод, что употребление имен собственных в пьесах «Клоп» и «Баня» Владимира Маяковского увеличило и расширило сатирический смысл каждого произведения, создав особые сатирические образы для удачной реализации их на сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баян, В. Маяковский в первой олимпиаде футуристов / В. Баян // Арион. – М. : Издательство Рusanова, 1997. – № 13 (1). – С. 79–105. – Текст : электронный. – URL: https://imwerden.de/pdf/arion_013_1997__ocr.pdf. (дата обращения: 05.12.22).
2. Комаров, С. А. Комедии В. Маяковского «Клоп» и «Баня»: материалы к уроку / С. А. Комаров // Филологический класс. – Екатеринбург: УрГПУ, 2003. – № 9. – С. 34–40.
3. Маяковский, В. В. Собрание сочинений в двенадцати томах / В. В. Маяковский. – Москва : Правда, 1978. – Т. 10. – 430 с. – Текст : электронный. – URL: https://imwerden.de/pdf/arion_013_1997__ocr.pdf. (дата обращения: 05.12.22).
4. Маяковский, В. В. Сочинения в двух томах / сост. Ал. Михайлова : прим. А. Ушакова. – М. : Правда, 1988. – Т. 2. – 768 с.

АННОТАЦИЯ

Курылко М. Э. Функция имен собственных в пьесах Владимира Маяковского «Клоп» и «Баня»

В статье рассматриваются имена собственные героев произведений Владимира Маяковского «Клоп» и «Баня» как нарицательные характеристики образов и их значение. В работе анализируются «говорящие» фамилии, типизированные образы, имена собственные и аллюзии на конкретных примерах из текста.

Ключевые слова: футуризм, аллюзия, говорящие фамилии, драматургия футуристов, имя собственное, оним, пьеса.

SUMMARY

Kurylko M. E. The function of proper names in Vladimir Mayakovsky's plays «Bedbug» and «Banya»

In the article the proper names of the characters of Vladimir Mayakovsky's plays «Bedbug» and «Banya» are considered as nominal characteristics of images and their meaning. The work analyzes speaking surnames, typified images, proper names and allusions with specific examples from the text.

Key words: futurism, allusion, speaking surnames, dramaturgy of futurists, proper name, onym, play.

А. С. Наден
(г. Тула, РФ)

УДК 882.09+161.1

**«ИМЕНИ ЧЕХОВА»: СОЗДАТЕЛЬ «ЧАЙКИ»
В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ И ПОЭТИЧЕСКОМ
ТВОРЧЕСТВЕ К. Д. БАЛЬМОНТА**

К. Бальмонт был знаком со многими деятелями литературы и искусства своего времени. Он не единожды отмечал, что судьба благоволила ему во встречах с «исключительными» людьми. Многолетние дружеские отношения связывали К. Бальмонта с В. Брюсовым, А. Чеховым, И. Бунинным, А. Скрябиным, М. Цветаевой и др.

В данной статье предпринята попытка на материале литературно-критических статей и стихотворений К. Бальмонта раскрыть особенности функционирования образа А. Чехова, выявить его символическое содержание в творчестве автора.

Хотя А. Чехов не писал стихов, он живо интересовался поэзией и в юные годы увлекался творчеством С. Надсона, а в зрелые – К. Бальмонта. Бальмонт со своей стороны искренне восхищался Чеховым-художником задолго до их личного знакомства.

В мемуарном очерке «Имени Чехова» («Россия и славянство», 1929 г.) К. Бальмонт вспоминал, как в мае 1889 г. он вернулся из поездки на Кавказ в родную деревню Гумнищи и посвятил себя изучению поэзии И.В. Гёте и Г. Гейне в оригинале. Судьбы этих поэтов, больше их полная противоположность, увлекли К. Бальмонта. Кто-то из знакомых оставил в те дни в доме небольшую книжку А. Чехова «В сумерках», К. Бальмонт начал ее читать, и тотчас отодвинулись от него и Гёте и Гейне.

«Я читал ее медленно, не желая испортить ее торопливостью. Она меня поразила. А один маленький рассказ – чуть ли он не называется «Колдунья» или «Ведьма» – вызвал в душе моей художественный трепет, который я и сейчас, вспоминая, чувствую, – жуть от женщины, чарою которой неудержимо привлечен.

Я еще что-то читал тогда Чехова. Но мне не полюбилось это. А потом моя внутренняя жизнь совсем отбросила меня от желания читать его. Во мне самом было столько тоски и угнетенности, что каждая страница Чехова была не противоядием, а увеличением душевной отравленности. Полоса отчаяния привела к жажде смерти. Смерть показала свой лик и ушла. А из предельного отчаяния вырос такой взрыв радости, возник такой расцвет воли к жизни, к творчеству, к счастью, такая воля к воле, что чеховское творчество навсегда

стало мне чуждым» [2, с. 21–22]. Чеховский рассказ «Ведьма» отчасти совпал с личными переживаниями, испытанными К. Бальмонтом за время жизни с первой женой Ларисой Гарелиной. По свидетельствам современников эта талантливая женщина обладала даром «чарования». Однако для К. Бальмонта воспоминания о ней были омрачены не только смертью детей и патологической ревностью, но и рядом творческих неудач. Возможно, поэтому многое в Чехове и оказалось для него «чуждым», и «неприятным», «Однако не он сам. Тонкая верность его художественной кисти всегда чувствовалась и очаровывала» [2, с. 22].

Первую попытку познакомиться с А. Чеховым, в тот момент уже признанным автором, К. Бальмонт предпринял в декабре 1895 г. в Москве. 11 декабря он с И. Бунинным пришел в гостиницу, где остановился писатель, но того не было на месте. Позже знакомство все-таки состоялось. Продолжилось оно во Франции (1897–1898 гг.) и Крыму. При этом Бальмонт и Чехов регулярно вели переписку. В письме к О. Книппер А. Чехов пишет: *«Ведь, пожалуй, ни один человек не относится к этой каналье так хорошо, как я; мне он симпатичен»* [9, с. 110], а в письме к Бальмонту: *«Вы знаете, я люблю Ваш талант и каждая Ваша книжка доставляет мне немало удовольствия и волнения»* [9, с. 112]. К. Бальмонт отсылал Чехову свои только что изданные книги («Тишина», «Горящие здания»). К сожалению, преждевременная смерть Чехова оборвала отношения писателей, но на протяжении всей жизни К. Бальмонт не раз возвращался мыслями к творчеству и образу дорогого драматурга.

Стремясь подчеркнуть в очерке духовную близость с Чеховым, К. Бальмонт приводит свое стихотворение «Чайка»:

*Чайка, серая чайка с печальными криками носится
Над холодной пучиной морской
И откуда примчалась? Зачем? Почему ее жалобы
Так полны безграничной тоской?
Бесконечная даль. Неприетное небо нахмурилось.
Закурчавилась пена седая на гребне волны.
Плачет северный ветер, и чайка рыдает, безумная,
Бесприютная чайка из дальней страны* [2, с. 22].

К. Бальмонт бросает тонкий намек: *«прошу припомнить, как часто две «Чайки» сопоставлялись и в жизни, и в печати»* [2, с. 22]. Со смерти Чехова на тот момент прошло уже 25 лет, многое, очевидно, было позабыто. В том числе и тот факт, что в лице героя пьесы «Чайка» – Треплева – многие современники увидели К. Бальмонта. Конечно же, Чехов в Треплевe не портретирует никого из реальных лиц и никого нельзя с полным

основанием назвать прототипом героя его пьесы. И все же три факта из биографии К. Бальмонта повторяются в личности и судьбе Треплева. Чехов назвал своего героя так же, как звали Бальмонта – Константин; Треплева, как и Бальмонта в свое время, изгнали из университета за «неблагонадежность»; как и Бальмонт, Треплев в отчаянии решается на самоубийство, с той лишь разницей, что этот трагический шаг героя пьесы заканчивается не увечьем, как у Бальмонта, а смертью. Но самым существенным является не биографический, а творческий аспект. Треплев формулирует свое эстетическое кредо в том духе, что жизнь надо изображать не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах. К. Бальмонт во время выхода его первых сборников стихотворений «Под северным небом» [6] и «В безбрежности» [3] мог бы подписаться под этими словами.

Русским модернистам, смотревшим «Чайку», едва ли было приятно узнавать в Треплеве самих себя, но они не могли не признать точность художественного воспроизведения собственной творческой драмы. По словам Бальмонта, Чехов воплотил в своей личности *«так много художественного содержания, связанного с основными душевными качествами русских людей и отображающего тяжелую пору упадка, распада, угнетенности сердец, что его писания являются одним из лучших исторических документов, не говоря уже о высоких, чисто художественных их качествах»* [2, с. 21].

И все же в очерке К. Бальмонт стремится вспомнить Чехова не только как художника, но прежде всего как человека (*«мне хочется сказать «...» несколько слов совершенно личного порядка»* [2, с. 21]), по его мнению, глубоко одинокого. Еще при жизни Чехова он включил в книгу «Будем как солнце» [1] стихотворение «Одинокому», которое адресовано автору «Чайки».

Ты, благородней и выше других

Вечною силой стремленья.

Ты непропетый, несозданный стих,

Сдавленный крик оскорбленья.

Ты непостижность высокой мечты,

Связанной с тесною долей.

Жажда уйти от своей слепоты,

Жажда расстаться с неволей.

Ты проникаешь сознанием туда,

Где прекращаются реки.

Другом не будешь ты мне никогда,

Братом ты будешь навеки [5, с. 147].

О внешности Чехова К. Бальмонт пишет: *«Когда я говорю себе сейчас «Чехов» и духовным оком погружаюсь в прошлое, мне вспоминаются неотступно два лица, оба кроткие, полные легкой, грустной шутки и дышащие тонкой художественностью, являющие, во всем, художественное восприятие мира и жизни, а не подход к ним чисто умственный. Эти два лица – лицо Чехова и лицо Левитана. Сколько в них было пленительно-истомной, томящейся русской грусти! Сколько нежелания ничего резкого, ни движения, ни слова резкого, ни даже слишком громкого голоса, ни умствующего рассуждения! Легкая, хваткая, быстрая оценка – одним словом, одной усмешкой, одним жестом – определение сразу, на лету и явления, и события, и живого существа. Это есть художественное восприятие жизни и мира»* [2, с. 22–23]. Здесь мысль К. Бальмонта явно перекликается с мыслью Д. Мережковского («Чехов и Горький»): *«Чехов – законный наследник великой русской литературы. Если он получил не все наследство, а только часть, то в этой части сумел отделить золото от посторонних примесей, и велик или мал оставшийся слиток, но золото в нем такой чистоты, как ни у одного из прежних, быть может, более великих писателей, кроме Пушкина»*.

Отличительное свойство русской поэзии – простоту, естественность, отсутствие всякого условного пафоса и напряжения, то, что Гоголь называл «беспорывностью русской природы», Чехов довел до последних возможных пределов, так что идти дальше некуда. Тут последний великий художник русского слова сходится с первым, конец русской литературы – с началом, Чехов – с Пушкиным» [8, с. 623].

Простота Чехова проявляется и в общении с окружающими: *«Чехов становился грустным и уклончивым, и даже кротко-неприятным, когда при нем начинали умствовать»* [2, с. 23].

В заключение, как и Д. Мережковский, К. Бальмонт противопоставляет *«тонкого, чистого, благородного художника»* Чехова, чье *«духовное угадание на протяжении десятилетий стало лишь виднее и очаровательнее»* [2, с. 23–24] М. Горькому, который на время написания очерка (1929 г.) *«как писатель, более не существует»* [2, с. 23–24]. Эталоном для сравнения выступает отношение этих двух художников к «горной вершине» эстетической системы критика – Л. Толстому. С ним, как и с Горьким, К. Бальмонт познакомился в 1901 г. *«Скромный Чехов, которого Лев Николаевич и ценил, и любил лично, был с Толстым поразительно ровен, и говорил с этим великаном, умеющим быть добрым пасечником, как равный с равным «...» Горький держался*

с Толстым то подобострастно, как неуместный пришелец, то развязно, как возмнивший о себе служка» [2, с. 23]. Для К. Бальмонта Горький – мертв при жизни, мертв как художник, в то время как Чехов – жив и после смерти, поскольку и в своей человеческой, и в творческой жизни был верен святилищу, которое называется искусство.

Подводя итог, мы можем отметить, что для К. Бальмонта А. Чехов – воплощение истинного художника, которому свойственны простота и чуткость, возможность привлекать и очаровывать словом массы и глубокое личное одиночество. Символом Чехова в художественном мире Бальмонта становится чайка, которая символизирует свободу и одиночество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт, К. Д. Будем как солнце. Книга символов [Текст] / К. Д. Бальмонт. – М. : Изд. «Скорпион», 1903. – 290 с.
2. Бальмонт, К. Д. Где мой дом? [Текст] / К. Д. Бальмонт. – М., 1991. – 46 с. – (Библиотека «Огонек» ; № 9).
3. Бальмонт, К. Д. В безбрежности (За пределы. Любовь и тени любви. Между ночью и днем) [Текст] / К. Д. Бальмонт. – М., 1895. – 173 с.
4. Бальмонт, К. Д. Где мой дом? [Текст] / К. Д. Бальмонт. – М., 1991. – 46 с. – (Библиотека «Огонек» ; № 9).
5. Бальмонт, К. Д. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи [Текст] / К. Д. Бальмонт ; [сост., вступ. ст. и коммент. Д. Г. Макогоненко ; ил. и оф. Н. Е. Бочаровой]. – М. : Правда, 1991. – 608 с.
6. Бальмонт, К. Д. Под северным небом. Элегии, стансы, сонеты [Текст] / К. Д. Бальмонт. – СПб., 1894. – 83 с.
7. Куприяновский, П. В., Молчанова, Н. А. «Поэт с утренней душой» : Жизнь, творчество, судьба Константина Бальмонта [Текст] / П. В. Куприяновский, Н. А. Молчанова. – М. : Индрик, 2003. – 464 с.
8. Мережковский, Д. С. Майков // Эстетика и критика : В 2-х тт. / Д. С. Мережковский ; [Вст. ст., сост. и прим. Андрущенко Е. А. и Фризмана Л. Г.]. – М. : Искусство, Х.: Фолио, 1994. – Т. 1 : – 1994. – С. 440–456.
9. Нинов, А. Чехов и Бальмонт [Текст] / А. Нинов // Вопросы литературы. – 1980. – № 1. – С. 98–130.

АННОТАЦИЯ

Наден А. С. «Имени Чехова»: создатель «Чайки» в литературно-критическом и поэтическом творчестве К. Д. Бальмонта

В данной статье предпринята попытка на материале литературно-критических статей и стихотворений К. Бальмонта раскрыть особенности функционирования образа А. Чехова, выявить его символическое содержание в творчестве автора. Для К. Бальмонта А. Чехов – воплощение истинного художника, которому свойственны простота и чуткость, возможность привлекать и очаровывать словом массы и глубокое личное одиночество. Символом Чехова в художественном мире Бальмонта становится чайка, которая воплощает свободу и одиночество.

Ключевые слова: модернизм, одиночество, символ, чайка, Чехов.

SUMMARY

Naden A. S. «Chekhov's name»: the creator of «The Seagull» in the literary-critical and poetic works by K. D. Balmont

In this article, an attempt is made to reveal the features of the functioning of the image of A. Chekhov, to show its symbolic content in K. D. Balmont's literary-critical and poetic works. For K. D. Balmont, A. Chekhov is the embodiment of a true artist, who is characterized by simplicity and sensitivity, the ability to attract and charm the masses with a word, as well as deep personal loneliness. The symbol of Chekhov in the artistic world of Balmont is the seagull, which embodies freedom and loneliness.

Key words: modernism, loneliness, symbol, seagull, Chekhov.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бабий Алина Васильевна – аспирант, лаборант кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» (г. Донецк, РФ);

Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, декан факультета славистики ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, РФ);

Борисова Дарья Максимовна – младший научный сотрудник Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН, магистрант Института филологии ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет» (г. Москва, РФ);

Васильева Галина Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры общего языкознания и славянских языков ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, РФ);

Волосевич Людмила Васильевна – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, РФ);

Горская Алина Сергеевна – студент 3 курса факультета филологии ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет» (г. Оренбург, РФ);

Дербенёва Лидия Викторовна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, РФ);

- Жукова Олеся Александровна** – студент 3 курса факультета филологии ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет» (г. Оренбург, РФ);
- Зайцева Елена Владимировна** – старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ» (г. Луганск, РФ);
- Иванова Елена Радифовна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры зарубежной филологии ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет» (г. Москва, РФ);
- Иноземцева Надежда Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии и методики преподавания английского языка ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет» (г. Оренбург, РФ);
- Каледа Анна Петровна** – студент 3 курса факультета лингвистики ФГБОУ ВО «Московский государственный психолого-педагогический университет» (г. Москва, РФ);
- Котомцев Дмитрий Олегович** – учитель русского языка и литературы ГУ ЛНР «Гимназия №30 имени Н.Т. Фесенко» (г. Луганск, РФ);
- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, РФ);
- Кудряшова Александра Артуровна** – доктор филологических наук, доцент, ведущий специалист ГАОУ ДПО «Московский центр качества образования» (г. Москва, РФ);
- Курылко Милена Эдуардовна** – ассистент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, РФ);

- Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, РФ);
- Махмудова Светлана Мусаевна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой лингводидактики и межкультурной коммуникации института «Иностранные языки, современные коммуникации и управление» ФГБОУ ВО «Московский государственный психолого-педагогический университет» (г. Москва, РФ);
- Миргородская Анна Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языкознания и коммуникативных технологий ГОУ ВО «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, РФ);
- Наден Анна Станиславовна** – преподаватель русского языка и литературы Технического колледжа имени С.И. Мосина ФГБОУ ВО «Тульский государственный университет» (г. Тула, РФ);
- Павельева Татьяна Юрьевна** – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации ФГБОУ ВО «Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского» (г. Липецк, РФ);
- Путило Олег Олегович** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет» (г. Волгоград, РФ);
- Хабибуллина Азалия Вилевна** – студент 4 курса факультета филологии ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет» (г. Оренбург, РФ);

Хрущева Оксана Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии и методики преподавания английского языка ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет» (г. Оренбург, РФ);

Шишкина Илона Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, РФ);

Шульдишова Алина Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка № 5 Института русского языка, Российского университета дружбы народов (г. Москва, РФ), e-mail: shuld_a@mail.ru, телефон: +7968 366-18-36;

Шулятьева Вероника Олеговна – студент 3 курса факультета филологии ФГБОУ ВО «Оренбургский государственный университет» (г. Оренбург, РФ).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Babiy Alina Vasilievna – graduate student, laboratory assistant of the Department of Foreign Literature of the State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University» (Donetsk, RF);

Belokon-Pozharitskaya Natalia Anatolievna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Dean of the Faculty of Slavic Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, RF);

Borisova Daria Maksimovna – Junior Research Assistant of the A. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Master's Student of the Institute of Philology of Federal State Budgetary Educational

Institution of Higher Education «Moscow Pedagogical State University» (Moscow, RF);

Derbeneva Lidia Viktorovna – Doctor of Philology, professor, professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, RF);

Gorskaya Alina Sergeevna – 3rd year student of the Faculty of Philology of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Orenburg State University» (Orenburg, RF);

Inozemtseva Nadezhda Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of English Philology and Methods of Teaching English of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Orenburg State University» (Orenburg, RF);

Ivanova Elena Radifovna – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Foreign Philology of State Autonomous Educational Institution of Higher Education «Moscow City Pedagogical University» (Moscow, RF);

Kaleda Anna Petrovna – 3rd year student of the Faculty of Linguistics of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Moscow State Psychological and Pedagogical University» (Moscow, RF);

Khabibullina Azalia Vilevna – 4th year student of the Faculty of Philology of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Orenburg State University» (Orenburg, RF);

Khrushcheva Oksana Aleksandrovna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of English Philology and Methods of Teaching English of Federal State Budgetary Educational Institution of

- Higher Education «Orenburg State University» (Orenburg, RF);
- Kochetova Svetlana Aleksandrovna** – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, RF);
- Kotomtsev Dmitry Olegovich** – teacher of the Russian language and literature of the LPR State Institution «N.T. Fesenko Gymnasium No. 30» (Lugansk, RF);
- Kurylko Milena Eduardovna** – Assistant of the Department of World Literature and Comparative Literary Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, RF);
- Kudryashova Alexandra Arturovna** – Doctor of Science (Philology, Theory of Literature), Associate Professor, Leading Specialist of the State Autonomous Educational Institution of Higher Education «Moscow Center for Education Excellence» (Moscow, RF);
- Lyubimtseva-Natalukha Larisa Nikolaevna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, RF);
- Makhmudova Svetlana Musaevna** – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Linguodidactics and Intercultural Communication of the Institute «Foreign Languages, Modern Communications and Management» of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Moscow State Psychological and Pedagogical University» (Moscow, RF);
- Mirgorodskaya Anna Yurievna** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Russian Linguistics

- and Communicative Technologies of State Educational Institution of Higher Education «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, RF);
- Naden Anna Stanislavovna** – Teacher of Russian language and literature of the S. I. Mosin Technical College of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Tula State University» (Tula, RF);
- Pavelyeva Tatyana Yurievna** – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Linguistics and Intercultural Communication of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Lipetsk State Pedagogical University named after P. P. Semenov-Tien-Shansky» (Lipetsk, RF);
- Putilo Oleg Olegovich** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Volgograd State Socio-Pedagogical University» (Volgograd, RF);
- Shishkina Ilona Evgenievna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, RF);
- Shuldishova Alina Anatolievna** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Russian Language No. 5, Russian Language Institute of Peoples' Friendship University of Russia (Moscow, RF), e-mail: shuld_a@mail.ru, telephone: +7968 366-18-36;
- Shulyatyeva Veronika Olegovna** – 3rd year student of the Faculty of Philology of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Orenburg State University» (Orenburg, RF);

- Vasileva Galina Aleksandrovna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of General Linguistics and Slavic Languages of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, RF);
- Volosevich Lyudmila Vasilievna** – Senior Lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, RF);
- Zhukova Olesya Aleksandrovna** – 3rd year student of the Faculty of Philology of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Orenburg State University» (Orenburg, RF);
- Zaitseva Elena Vladimirovna** – Senior Lecturer of the Department of Russian and World Literature of State Educational Institution of Higher Education «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, RF).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Дербенёва Л. В.</i> НЕ ГЕРОИЧЕСКИЕ ГЕРОИ В ВОЕННОЙ ТОПИКЕ Л. Н. ТОЛСТОГО.....	3
<i>Иванова Е. Р.</i> АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОВЕСТИ Ф. ДЮРРЕНМАТТА «ПОРУЧЕНИЕ, ИЛИ О НАБЛЮДЕНИИ ЗА НАБЛЮДАЮЩИМ ЗА НАБЛЮДАТЕЛЯМИ».....	9
<i>Кочетова С. А.</i> ПОЭТИКА ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. ЛИЧУТИНА (НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ «РАСКОЛ»). ЧАСТЬ II.....	13
<i>Кудряшова А. А.</i> РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНЫХ ОБРАЗОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Ч. АЙТМАТОВА.....	23
<i>Любимцева-Наталуха Л. Н.</i> ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ИМЕНА В ДРАМАТУРГИИ Н. КОЛЯДЫ.....	32
<i>Махмудова С. М., Каледа А. П.</i> ФАМИЛИЯ «КАЛЕДА» В ЛИТЕРАТУРЕ XX-XXI ВЕКОВ.....	40
<i>Белоконь-Пожарицкая Н. А.</i> ПРОБЛЕМА СИРОТСТВА В ПОВЕСТИ А. ПРИСТАВКИНА «НОЧЕВАЛА ТУЧКА ЗОЛОТАЯ»	45
<i>Васильева Г. А.</i> РОЛЬ АНТРОПОЭТОНИМОВ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ А. ПОГОРЕЛЬСКОГО «ЛАФЕРТОВСКАЯ МАКОВНИЦА»	49
<i>Иноземцева Н. В., Горская А. С.</i> ФЕНОМЕН ДВОЙНИЧЕСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	57
<i>Миргородская А. Ю.</i> ФУНКЦИИ АНТРОПОНИМОВ В НАУЧНО-	

ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОВЕСТИ «ВОЗВРАЩЕННАЯ МОЛОДОСТЬ» М. М. ЗОЩЕНКО	62
--	----

<i>Павельева Т. Ю.</i> ЛИНГВОСТРАНОВЕДЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ РОМАНА Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»	70
---	----

<i>Путило О. О.</i> «ГОВОРЯЩИЕ ИМЕНА» В РОМАНЕ Е. ЛУКИНА «КАТАЛИ МЫ ВАШЕ СОЛНЦЕ».....	76
---	----

<i>Хрущева О. А., Жукова О. А.</i> ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В РАССКАЗЕ РЭЯ БРЭДБЕРИ «THE FLYING MACHINE»	81
--	----

<i>Хрущева О. А., Хабибуллина А. В.</i> ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА М. ЭТВУД «THE HANDMAID'S TALE».....	85
--	----

<i>Хрущева О. А., Шулятьева В. О.</i> ОБРАЗ СЛУЖАНКИ В РОМАНЕ К. СТОКЕТТ «THE HELP»	91
---	----

<i>Шишкина И. Е.</i> РОЛЬ ИМЕН В РОМАНЕ В. В. КРЕСТОВСКОГО «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ»	96
--	----

<i>Шульдишова А. А.</i> ЭКСПРЕССЕМЫ ВЕТЕР, ВЬЮГА, МЕТЕЛЬ КАК СРЕДСТВА ПОЭТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. БЛОКА	107
--	-----

<i>Бабий А. В.</i> ПОЭТИКА ИМЁН СОБСТВЕННЫХ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О. УАЙЛЬДА	122
--	-----

<i>Борисова Д. М.</i> СЕМАНТИКА ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ В РАССКАЗЕ К. Г. ПАУСТОВСКОГО «ДОРОГА ГЕНРИХА ГЕЙНЕ».....	128
--	-----

Волосевич Л. В.

АНТРОПОНИМ «ЛОЗИНСКИЕ»

КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ

МЕТАФОРА В РАССКАЗЕ

В. Г. КОРОЛЕНКО «БЕЗ ЯЗЫКА»139

Зайцева Е. В.

ДВОЙНИЧЕСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ

Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И В. В. НАБОКОВА151

Котомцев Д. О.

ФУНКЦИИ ЗАГЛАВИЯ В ЖАНРОВОЙ

СТРУКТУРЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО РОМАНА

(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ДАР» В. В. НАБОКОВА).....160

Курылко М. Э.

ФУНКЦИЯ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В ПЬЕСАХ

ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО «КЛОП» И «БАНЯ».....171

Наден А. С.

«ИМЕНИ ЧЕХОВА»: СОЗДАТЕЛЬ «ЧАЙКИ»

В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОМ

И ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

К. Д. БАЛЬМОНТА176

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ182

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS185

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск пятнадцатый (тридцать девятый)
Литературоведение

Главный редактор С. А. Кочетова
Технический редактор Н. А. Сытник
Компьютерная вёрстка и макетирование
Н. А. Сытник
Корректоры: Н. А. Жихарева,
О. Т. Захарова

*За содержание и достоверность фактов, цитат,
имён собственных и других сведений ответственность
несут авторы*

Подписано к изданию 29.12.2022.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 10,73. Уч.-изд. л. – 12,25.
Усл.-изд. л. – 11,39.
Тираж 300 экз. Зак. № 46.

Издательство ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»
Справка ГЛАВСТАТА ДНР Серия АА № 08-22/1277 от 05.03.2020
284626, ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, 25