

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 13(37)*



Горловка
2021

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. Александрова И. В., д. филол. н., проф. Борисова Л. М., к. филол. н., доц. Бревнова С. В., д. филол. н., проф. Ворожбитова А. А., д. филол. н., проф. Герасименко И. А., д. филол. н., проф. Дербенёва Л. В., д. филол. н., проф. Дяговец И. И., д. филол. н., доц. Иванова Н. П., д. филол. н., проф. Калинин В. М., д. филол. н., проф. Кораблёв А. А., д. филол. н., доц. Курьянов С. О., д. филол. н., проф. Синельникова Л. Н., д. филол. н., проф. Теркулов В. И., д. филол. н., проф. Фёдоров В. В., д. филол. н., проф. Фоменко В. Г., к. филол. н., доц. Волосевич С. П., к. филол. н., доц. Жихарева Н. А., к. филол. н., доц. Фефелова В. В., к. филол. н., доц. Любимцева-Наталуха Л. Н., к. филол. н., доц. Ивахненко М. Н., к. филол. н., доц. Волкова Н. В.

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков»
(протокол № 6 от 28.12.2021)*

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.

Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / ГОУ ВПО
В76 «Горловский ин-т иностр. языков» ; Редкол. : С. А. Кочетова и
др. – Вып. 13(37). Литературоведение. – Горловка : Изд-во
ГОУ ВПО «ГИИЯ», 2021. – 276 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», 2021

А.А. Боровская
(г. Астрахань, РФ)

УДК 821.161.1
ПСЕВДОНИМ КАК ФОРМА МИФОТВОРЧЕСТВА
В КНИГЕ СТИХОВ И. АННЕНСКОГО «ТИХИЕ ПЕСНИ»

Первый прижизненный сборник стихов поэта «Тихие песни» был издан под псевдонимом «Ник. Т-о», который представляет собой структурообразующую мифологему, чей смысловой потенциал реализуется в тексте лирической книги. Семантической мотивации имени и ее роли в формировании художественной биографии, сюжета житетворчества посвящена работа В. Мароши «Имя автора: историко-типологические аспекты экспрессивности». В ней исследователь рассматривает ономопэтику автора как средство воплощения образа «другого» в звуковой и графической структуре произведения: «Субъект выявляет себя как автора, создавая себя как “другого” <...> истинно скрытого от себя самого, но открываемого в словесном образе» [7, с. 8].

Другим аспектом этой проблемы является степень рефлексивности номинации, соотношение его значения с семантической структурой текста. Речь идет, прежде всего, о классификационной и мифопоэтической функций псевдонима, которые позволяют не только сгруппировать в метажанровое единство определенное количество текстов в границах сборника, но и обозначить некоторые сквозные мотивы и образы, заложенные в его атрибутивных характеристиках. В этой связи интерес представляет графическое оформление псевдонима И. Анненского, предполагающее его одновременное прочтение и как инициал имени, и как сокращенное написание фамилии автора, и как принципиальную установку на анонимность сочинения, которая отражает дистанцию между биографическим автором и концептированным автором-творцом, а также игровые стратегии диалога с читателем.

Вместе с тем И. Анненский, отказываясь от буквального отождествления лирического «я» и авторской индивидуальности (подобные взгляды изложены им в статье «Бальмонт-лирик»), транслирует мысль о том, что каждая объективированная в поэтическом слове идея есть результат «умственной работы человечества» [1, с. 503]. Лирическое сознание рассматривается поэтом как мифологическое, а «я», по его мнению, является воплощением «транс- / суперперсональности».

Семантическая структура эпитима раскрывается в контексте романтического мироощущения И. Анненского и в то же время

содержит аллюзию на известный эпизод «Одиссеи» Гомера – встречу Улисса с циклопом («Никто» – такое имя сообщает герой Полифему). Исследователи творчества И. Анненского неоднократно отмечали, что мотивный комплекс его первой книги формирует макросюжет, основанный на соотношении лирического героя, ищущего свою «духовную Итаку», творческую мечту – Поэзию, с героическим образом Одиссея [8, с. 203].

Актуализация мифопоэтического подтекста происходит за счет реализации в лирических произведениях сборника центральной метафоры, позволяющей провести параллель между творчеством и странничеством (стихотворения «Поэзия», «Идеал», «?», «Желание»). Мотив блуждания и связанный с ним лейтмотивный образ дороги выражают интенцию лирического героя, его стремление к активному познанию мира через динамическое созерцание. При этом сама идея пути-поиска становится средством раскрытия развивающейся в столкновении с «мутными даялями» действительности. В стихотворениях книги мотив пути находит отражение в заглавных номинациях («В дороге», «Опять в дороге»), а также в соответствующих топосах:

*Пора и в **дорогу**, старушка,
Под утро душа эта клеть.
Мы тронулись... **Тройка** плетется,
Никак не найдет **колеи**...* [1, с. 32]

Между тем сам лирический герой чаще всего находится в состоянии неподвижности («*И я лежал, а тени шли...*» («Бессонницы ребенка», [1, с. 42]), в замкнутом пространстве («*Но, лихорадкою томимый, / Когда неделями лежишь...*» («Тоска», [1, с. 19])). Критики, обращая внимание на эту особенность позиции лирического героя И. Анненского, утверждали, что по отношению к окружающему миру он оказывается созерцателем, наблюдателем, по мнению В. Гофмана [6, с. 121], или, по М. Волошину, человеком, «который только смотрит и мучительно-пассивно переживает» [5, с. 189]. Таким образом, путь-поиск у И. Анненского связан не с пространственными перемещениями, а с интроспективным погружением в «странствующую» мысль поэта. Структура художественной картины мира в книге «Тихие песни» определяется авторской концепцией, согласно которой вселенная и человек имеют таинственную природу: «Греки изображали людей богами, мы должны изображать людей тайнами» [3]. Эстетическая задача, которую призван решить автор, – проникновение в тайну бытия с целью побороть глубинные деструктивные силы,

управляющие человеческим существованием, упорядочить хаос. В основе макросюжета «Тихих песен» лежит конфликт сознания (Улисса) и бессознательных начал человеческой души (Полифема). Спасение от власти Полифема возможно только посредством «хитрости», преодоления различных препятствий: иллюзий, заблуждений, соблазнов, страхов – всего того, что в статье «Проблема Гамлета» И. Анненский образно называет «банальностью Скиллы» и «сомнительным парадоксом Харибды» [2, с. 163].

Уединение художника изображается И. Анненским не как трагический результат вынужденного изгнания, но как осмысленная позиция странника, религиозного подвижника, утверждающая необходимость отстранения от суетности повседневного бытия: *«Я хотел бы уйти на покой / В монастырь, но в далеком лесу...»* («Желание») [1, с. 54]. Поэт-отшельник представляет собой инвариантный образ отвергнутой личности, находящейся на периферии по отношению к структурам культурного сознания, способной оспорить их авторитет. Подобный инвариант реализуется в традиционных оппозициях: поэт и толпа (А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Некрасов) или искусство и жизнь (А. Блок, А. Ахматова). Специфика уединения у И. Анненского заключается в том, что оно не просто является необходимым условием творческого процесса, но и желанной целью, призывом к углублению в экзистенциальное пространство души: «Мотив уединения здесь представлен по-другому: нет горьких суждений о долге поэта, есть обретение истины» [10, с. 12].

Обращение автора к мифопоэтическому образу при создании псевдонима рождает особый предикативный смысл, выдвигает на передний план еще один аспект, так или иначе связанный с понятием художественной деятельности и идейно-тематическим комплексом сборника стихов «Тихие песни», – это игровой момент, позволяющий не только разработать классическую тему отождествления искусства и игры, которая стала общим местом в литературном творчестве и критике, но и предвосхитить формирование специфического образа лирического героя, восходящего к архетипу трикстера (образ Улисса), авантюрно-героическому сверхтипу, который воплощает устремленность к вечному поиску нового, «бродильное» начало мира. Имя является одной из возможных словесных форм присутствия элементов культуры в лирическом пространстве сборника, в частности, подобная отсылка к античному претексту мотивирует дальнейшее обращение И. Анненского к наследию древнегреческой мифологии.

Между тем для И. Анненского был значим не только образ Улисса, восходящий к мифологическому источнику, но и еврипидовский Одиссей, «оппортунист религиозного чувства», как его называет поэт в статье ««Киклоп» и драма сатиров» [2, с. 463]. В сознании поэта сдвиг культурной парадигмы в русской культуре Серебряного века соотносится с эпохой Еврипида, о которой он писал: «... и я думаю, что Еврипид, который сам был в вопросах веры глубоким философом, лишний раз с болью остановился для своего Одиссея на одном из характернейших явлений своего времени: софистика и риторство безмерно обесценили в афинском обществе религию, запросы на нее понизились» [2, с. 463]. Во многом «Ник. Т-о» И. Анненского является апологетом «религиозного чувства», которое «бессознательно и глубоко живет» [2, с. 59] в каждом человеке («Над высью пламенной Синая / Любить туман Ее лучей, / Молиться Ей, Ее не зная, / Тем безнадежно горячей...» [1, с. 15]), и одновременно непримиримым противником внешних атрибутов религиозного поклонения, метафорами которых в стихотворении «Поэзия» выступают «лилий праздный венец», «гордыня храма» и «славословие жреца», способных вызвать к жизни лишь «скуки черную заразу» («Идеал»).

Псевдоним И. Анненского становится элементом житнетворческого процесса, создает особое смысловое поле, в рамках которого функционирует не столько облик реально существующего поэта, сколько представления о нем, складывающиеся в сознании современников. Так, сборник «Тихие песни» был воспринят достаточно сдержанно В. Брюсовым и А. Блоком, не узнавших в молодом, начинающем, по их мнению, авторе стихов известного филолога-классика, директора Царскосельского лицея, переводчика Еврипида, драматурга и критика. Следствие этого феномена – сверхинтенсивная позиция житнетворящего художника: с одной стороны, он активно конструирует авторский миф о себе, с другой – тщательно маскирует любое сознательное моделирование, добиваясь, скорее, противоположного эффекта – впечатления полной и органической естественности. Действительно, созданный И. Анненским образ автора – поэта-символиста, романтика, чье пессимистическое мировоззрение предвосхищает экзистенциальное сознание XX века, а художественный мир повторяет творческие искания любимых И. Анненским «проклятых поэтов», французских символистов, весьма опосредованно соотносится с академичностью и основательностью литературоведа, преподавателя, переводчика.

Активное использование И. Анненским мифологических параллелей свидетельствует о намерении автора найти

соответствие между вневременным сюжетом и переживанием лирического субъекта. В стихотворении «Там» образ бескрылого Эрота символизирует бесчувственную искусственность современного мира и как следствие – равнодушную усталость человека в нем. Помещая образ, построенный на аллюзивном оксюморе («Эрот бескрылый»), в интерьер средневекового замка, автор превращает фигуру легкомысленного бога любви в мертвый барельеф «черной залы». Подобный мотив превращения вечных ценностей в атрибут повседневности, индикатором которого служит помещение античного образа в современный контекст, лежит в основе лирического сюжета стихотворения «Трактир жизни». В стихотворении «Сентябрь» обобщенно-мировоззренческие мотивы забвения, утраты, одиночества конкретизируются посредством корреляции с мифопоэтическим образом лотофагов: *«И тех, которые уж лотоса вкусили, / Волнует вкрадчивый осенний аромат»* [1, с. 17]. Вместе с тем смысловой потенциал аллюзии на девятую песнь «Одиссеи» (повествование о земле лотофагов) раскрывается в контексте предметной аллегории («лотос» – цветок забвения).

Семантический ряд стихотворения «В открытые окна» формирует образ Циклопа, который представляет собой персонификацию Скуки, перерастающую в аллерию. Пустота и бессмысленность Скуки противопоставлена «глубине сердца»:

*Бывает час в преддверьи сна,
Когда беседа умолкает,
Нас тянет сердца глубина,
А голос собственный пугает* [1, с. 22].

Образ-состояние отделяется от субъекта и трансформируется в объективированную мифологию («*Не Скуки ль там Циклоп залег?..*» [1, с. 22]), а риторический вопрос, передающий апеллятивность, косвенно указывает на опосредованное присутствие лирического сознания. Кольцевая композиция произведения акцентирует его диалогическую природу: в первой и третьей строфах лирический субъект с помощью приема интериоризации организует пространство, а во второй – субъектная венаходимость становится средством выражения отвлеченной созерцательности.

Итак, дистанция между сознанием героя, генетически связанным с мироощущением античной эпохи, и сознанием лирического «я», ориентированным на современную парадигму мышления, подчеркивает сверхиндивидуальное начало мифа.

Мотив поиска духовной Итаки, характеризующий лирического субъекта книги, соотносится с обреченностью его пребывания в душной и чадной действительности «трактира жизни», которая

парадигматически близка мифологическому инварианту пещеры Полифема. Одной из центральных, сквозных в книге «Тихие песни» тем, по мнению В. Мусатова, была «тема соблазнов и страхов, преследующих лирического героя» [8, с. 204]. Переход абстрактных понятий из имени нарицательного в имя собственное (Ужас, Смерть, Страх) обусловлен созданием мифологической модели мира, в контексте которой они материализуются, а поиск идеала героем «Тихих песен», которому суждено «проплыть» между Страхом и Смертью, напоминает сюжетный эпизод «Одиссеи», когда главный герой должен пройти между Скиллой и Харибдой. Центральные мотивы книги – Скуки, Страха, опьянения-Одури («Трактир жизни», «С четырех сторон чаши»), распада и тления («Сентябрь», «Август») являются интегрирующими в художественной структуре метачелого и группируются вокруг античной мифологемы.

Единство книги стихов «Тихие песни» определяется авторской концепцией, основанной на принципе синкретизма. Взаимосвязь человека и природы или, как ее обозначает Т. Бурдина, «двойничество» [4, с. 12], восходит к архаическому мифомышлению. Комплекс мотивов, составляющих модель авторского мировосприятия, находит свое воплощение в «семантических микрополях» [9, с. 103] со значением времени («зима», «весна», «День», «Вечер») и их коррелятов, которые служат способом выражения лирического сознания посредством актуализации импликационного слова, в частности, написание их с прописной буквы («Тоска», «Скука», «Смерть», «Мука»). Такие «ядерные зоны» [9, с. 103] формируют лейтмотивный каркас в художественной системе И. Анненского, смысловой потенциал которого подчеркивают варьирование словесных конструкций, приемы экспрессивного синтаксиса, акцентирующие сильную позицию ключевого слова, повторы, градации и пр.

Развертывание мифического сюжета в двух наложенных друг на друга метафорах возможно в лирике И. Анненского потому, что поэт сопрягает «двойное» бытие личности в едином образном сплаве: «человек – природа», «человек – вещь». Концептуальная сторона мифотворчества проявляется в авторской интенции сотворить художественную действительность, прототипом которой выступает мифологическая структура. Особенностью художественной системы И. Анненского является создание авторского мифа об иллюзорном тождестве идеала и красоты, об отсутствии деления мира на «здесь» и «там», что соответствует символистской эстетике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И. Избранные произведения / И. Анненский. – Л., 1988.
2. Анненский И. Книги отражений / И. Анненский. – М., 1979.
3. Анненский И. Лекции по античной литературе / И. Анненский // Мир Иннокентия Анненского : сайт. – 2005. – 24 января. [Электронный ресурс] / И Анненский. – Режим доступа : http://annensky.lib.ru/publ/annenskiy_lectures.pdf (дата обращения: 02.12.2021).
4. Бурдина Т.Н. Философско-эстетические воззрения И. Анненского / Т.Н. Бурдина : дис. ... канд. философ. наук. – Кострома, 2002.
5. Волошин М. Портреты современников И. Анненского / М. Волошин // Волошин М. Путник по Вселенным / М. Волошин. – М., 1990. – С. 188–192.
6. Гофман В.В. Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная) / В.В. Гофман // Новый журнал для всех. – 1910. – № 21. – С. 119–123.
7. Мароши В.В. Имя автора: Историко-типологический аспекты экспрессивности / В.В. Мароши. – Новосибирск, 2000.
8. Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века: От Пастернака до Анненского / В.В. Мусатов. – М., 1992. – С. 167–240.
9. Тарасова И.А. Структура семантического поля в поэтическом идиостиле (на материале поэзии И. Анненского) / И.А. Тарасова : дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1994.
10. Тихомирова А.О. Раннее творчество А. Ахматовой в свете связей с русской поэзией XIX в. / А.О. Тихомирова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1998.

АННОТАЦИЯ

Боровская А. А. Псевдоним как форма мифотворчества в книге стихов И. Анненского «Тихие песни»

Одной из специфических составляющих авторской концепции у И. Анненского становится феномен образности авторского имени. Первый сборник стихов поэта «Тихие песни» был издан под псевдонимом «Ник. Т-о», который представляет собой генерирующую мифологию, чья экспрессивная основа расширявается в тексте. Обращение поэта к мифопоэтическому образу при создании псевдонима рождает особый предикативный смысл, выдвигает на передний план аспект, связанный с идейно-тематическим комплексом сборника стихов, формирует специфический тип лирического героя, который воплощает устремленность к вечному поиску

нового, динамическое и бродильное начало мира. Ономопoeтика И. Анненского становится средством воплощения образа «другого» в звуковой и графической структуре макротекста.

Ключевые слова: псевдоним, ономопoeтика, И. Анненский, мифотворчество, «Тихие песни», книга стихов.

SUMMARY

Borovskaya A. A. Pseudonym as a form of myth-making in the book of poems by I. Annensky «Quiet Songs»

One of the specific components of the author's concept for I. Annensky becomes the phenomenon of the imagery of the author's name. The first collection of poems by the poet «Quiet Songs» was published under the pseudonym «Nick. T-o», which is a generating mythologeme, whose expressive basis is deciphered in the text. The poet's appeal to the mythopoetic image when creating a pseudonym gives rise to a special predicative meaning, brings to the fore the aspect associated with the ideological and thematic complex of the collection of poems, forms a specific type of lyric hero, which embodies the aspiration for the eternal search for a new, dynamic and fertile beginning of the world. Onomopoeitics by I. Annensky becomes a means of embodying the image of the "other" in the sound and graphic structure of macrotext.

Key words: pseudonym, onomopoeitics, I. Annensky, myth-making, «Quiet Songs», the book of poems.

*В.А. Бурцев
(г. Елец, РФ)*

УДК 821.161.1

СЕМАНТИКА АНТРОПОНИМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ПРОБЛЕМЫ ОПИСАНИЯ

Введение. В статье рассматривается вопрос о художественном смысле антропонимов (онимов, личных собственных имен =ЛИС) в нарративном тексте¹. Делается попытка объяснить механизм порождения художественных эффектов при использовании антропонимов в художественной речи, что определяет актуальность данного исследования. Среди наиболее распространенных подходов по данному вопросу следующие:

¹Термины «нарративный текст» и «художественный текст» употребляется в данной работе как синонимы, поэтому в качестве иллюстраций используются примеры в том числе из драматических произведений.

определение стилистических коннотаций (окраски) ЛИС, анализ «говорящих» имен, выявление ономастического пространства произведения или группы произведений и сравнение его с реальным именем. В статье предлагается подход, основанный на том, чтобы объяснять механизм порождения художественного эффекта, исходя не из самих онимов, а из особенностей художественного текста. В пункте 1 кратко рассматриваются указанные выше подходы; в пункте 2 предлагается определение художественной коннотации ЛСИ и рассматриваются категории художественного текста, обуславливающие коннотативный характер ЛСИ в нарративе.

2. Подходы к описанию ЛСИ в художественном тексте

2.1. В ряде работ [9; 17; 21; 22] используется стилистический подход, в соответствии с которым узуально-стилевые свойства ЛСИ трактуются как их эстетические коннотации в художественном тексте, т.е. усматривается полное сходство между проявлением стилистических свойств ЛСИ в обычной речи и закономерностями их использования в художественном тексте. Так, в работе [21] проявлением ономастической игры считается ономастический стереотип. С этой точки зрения, например, оним, выраженный в полной форме (имя, отчество, фамилия) или неполной форме, рассматривается как подчеркивающий социально-стратификационный статус носителя и в этом качестве как художественный знак. Примеры из [21, с. 14] следующие: *Егор Федорыч Шмахин* (председатель земской управы), *Елена Егоровна Стрелкова* (помещица) – это онимы в полной форме. Онимы в неполной форме: *Стрельчиха* (в речи дворовых), *Микешка* (крестьянин), *Гурий* (слуга) и др.

Если проводить анализ ЛСИ в художественном тексте с точки зрения стилистики языка, то можно подробно описать все типы и виды стилистической окраски ЛСИ, используемых в художественном тексте (официальное, разговорное, книжное, нейтральное и др. (см., например, [9, с. 154–155; 17]). Однако с позиций поэтики отождествление узуально-речевого материала с эстетическим не рассматривается как факт художественной речи [3, с. 85].

2.2. В случае «говорящих» литературных имен типа *Скотинин*, *Простаков*, *Правдин*, *Червяков*, *Унылов*, *Пришибеев* механизм художественной коннотации объясняется через апеллятивно-онимный механизм, т.е. семантические связи антропонима и производящего апеллятива. Этот механизм рассматривается как релевантный в ряде работ, посвященных, в частности, идиостилю Ф.М. Достоевского [8; 14; 15; 20], А.П. Чехова [19], И.А. Бунина [24] и др. писателей. Так, в соответствии с

работой [15], в языке Ф.М. Достоевского художественные коннотации многих антропонимов объясняются апеллятивно-онимным механизмом: *Верховенский* – ‘верховенство, преимущество Степана Трофимовича над другими’ [15, с. 20]; *Раскольников* – ‘человек с расколотым сознанием’ [15, с. 14–15]; *Лев Мышкин* – ‘преобладание в образе духовного львиного начала, но заключенного телесную оболочку мыши’ [15, с. 14–15] и др.

Однако нам представляется, что случаи употребления реальных имен в художественных текстах более неоднозначные¹. Рассмотрим пример (1).

(1) *Самое характерное в его лице было отсутствие усов, это свежесвыбритое, голое место, которое постепенно переходило в жирные, дрожащие как желе, щеки. ... Он улыбался своими маленькими глазками. И она тоже улыбалась от мысли, что этот человек может каждую минуту поцеловать ее своими полными, влажными губами... Мягкие движения его пухлого тела пугали ее, ей было и страшно, и гадко ...* (А.П. Чехов)

Пример заимствован из [23]. В этой работе он приведен как иллюстрация мотива «отвратительный контакт» [23, с. 434] и совмещен с оценкой Анны (кроме выражения *Самое характерное в его лице было отсутствие усов*) своего мужа Модеста Алексеевича. Однако имя *Модест*, которое носит данный персонаж, по своему значению и происхождению (из лат. «скромный») [Википедия] никак семантически не коррелирует с мотивом «отвратительный контакт». В другом произведении А.П. Чехова «Капитанский мундир» изображены несколько персонажей с говорящими именами: городской *Жратва*, казначейский рассыльный *Смехунов*, владелец фабрики *Прюндель*, но главным героем является персонаж с «неговорящей» фамилией *Меркулов*. Если все-таки интерпретировать эту фамилию как говорящую, т.е. через апеллятивный источник (фамилия *Меркулов* происходит от *Меркул* – разговорного варианта латинского имени *Меркурий*, имени древнеримского бога [7]), то, исходя из произведения, она никак не соответствует образу персонажа: «униженному, оскорбленному и нравственно искалеченному человеку» [Википедия].

2.3. Еще один подход – выявление ономастического пространства. Как художественный факт рассматривается объем и содержание ономастикона [13; 24]. Однако, как правило, установление ономастического пространства

¹Настолько неоднозначные, что это дает повод исследователям говорить, что ЛСИ не дают ничего существенного для характеристики рефлексии писателя над языком [5].

показывает, что состав и частотность употребления используемых писателем имен практически такие же, что и в реальном именнике рассматриваемого периода [10; 24]. То же отмечается и для поэтической речи [13, с. 266]. Совпадение ономастического пространства произведения или ряда произведений с реальным именником объясняется фактором читателя [3, с. 82; 11, с. 198], а именно тем, что в плане понимания художественный текст состоит из тех же слов и синтаксических конструкций, что и нехудожественный. По нашему мнению, в связи с ономастическим пространством проблема художественной коннотации ЛСИ лишается определенности.

3. Художественные коннотации ЛСИ

3.1. Определение художественной коннотации антропонимов. Как представляется, проблема художественных коннотаций ЛСИ может быть поставлена в связь с категориями художественного текста, прежде всего, с полифонией, а также многозначностью. Предлагаемый подход опирается на представление об особом коммуникативном режиме функционирования языка, который действует в нарративе [11, с. 199–200, 12, с. 3–4]. В [12, с. 3] функционирование языка в нарративе характеризуется следующими признаками: 1) у нарративного текста, в отличие от нехудожественного, нет такого говорящего, который выполнял бы все те функции, которые есть у говорящего в речи, т.к. в нарративе часть функций говорящего выполняет повествователь, часть – персонаж, а часть остается в традиционном нарративе невыразимой; 2) нет локализации говорящего, 3) нет синхронного слушающего. Следуя данному представлению, мы будем считать, что коннотация ЛСИ в художественном тексте – это та информация и идеи, художественность которых определяется тем, что они возникают в составе целого произведения, целостность которого обеспечивается «образом автора» (например: [3, с. 75 и след., 203–210]). Другими словами, художественная коннотация ЛСИ – это некоторое определенное «прочтение» семантики личных собственных имен в контексте художественного произведения. Данное свойство художественных ЛСИ обусловлено особенностями их общей семантики, включающей, кроме собственно языкового значения, эстетико-эмоциональную информацию. Эстетико-эмоциональная информация собственных имен и обоснования ее выделения рассмотрены в работе [16, с. 319–323]. К этой информации, например, отнесены ассоциации, связанные с именем любимой для влюбленного, банкира для должника, святого для верующего и т.п.

Мы полагаем, что с лингвистической точки зрения мнение о предустановленности художественной коннотации ЛСИ контекстом целого произведения дополнительно находит обоснование в связи с поиском формализованных методов представления смысла текста [11, с. 393]. С этой точки зрения в лингвистике постулируется, что смысл текста не статическая структура (как в случае со смыслом изолированного высказывания), а динамический процесс, который предопределяет при интерпретации текста смену одних пониманий другими [11, с. 393]. По нашему мнению, значимость такого подхода в том, что в нем объективно учитывается ключевая для художественного текста категория – образ автора, или повествователь [11, с. 202, сн. 2], что должно гарантировать собственно эстетический контекст обсуждения функций ЛСИ в художественном тексте. Кроме того, появляется возможность выявления коннотаций ЛСИ (связанных с особенностями фигуры повествователя, чередованием точек зрения, имплицитными компонентами смысла и др.) только на основе анализа смысла текста, без обращения к экстралингвистической информации.

Ниже делается попытка рассмотреть ЛСИ как художественно мотивированные знаки в связи с тремя нарративными категориями: словесными рядами, типом повествователя и точками зрения.

3.2. Словесные ряды. В [3; 4] словесные ряды трактуются как компоненты языковой композиции текста. По нашему мнению, словесные ряды, связанные с ЛСИ, могут рассматриваться также как языково-речевые способы выражения идеи художественного произведения в целом. Иллюстрацией, может служить пример (2), основанный на материале рассказа И.А. Бунина «Я все молчу». Из примера видно, что, во-первых, образ главного персонажа разворачивается посредством словесных рядов в три разных элемента Шаша 1, Шаша 2, Шаша 3, порождая впечатление, или «выразительный эффект» [6, с. 293–295] парадоксальности.

Во-вторых, различие в развертывании, контраст между Шаша 1 и Шаша 3 является средством выражения в образе Шаши идеи своеволия, бессмысленной тяги к самоистязанию главного персонажа.

Шаша 1

*В сапогах с лакированными голенищами
Наигрывал на дорогой ливенке
Деньги не переводились
Одевался щеголем
Женился чудесно*

Шаша 2

Стоит распяской, согнувшись

Корявое бородатое лицо

В разбитых сапогах

Босой, в лохмотьях

Истово и сурово молится, надменно показывает всем, что только он один знает, когда именно нужно кланяться и креститься.

Шаша 3

Слепой и калека.

С головой, стриженной ежом,

в мешках крест-накрест,

дико ломает он брови над выбитыми и затянувшимися глазами

и сипло орет в лад с прочими за душу хватающие нищенские стихиры.

3.3. Точка зрения. На основе понятия «точка зрения» [18] проблема коннотации антропонимов в художественном тексте решается, в частности, как случаи проявления идеологических оценок со стороны повествователя или персонажа. Следующий пример (3) берется из комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». Рассмотрим, какую информацию передает фамилия Хлестаков в русском языке и в языке комедии.

Сама по себе эта фамилия не включает эмотивных или стилистических микрокомпонентов значения. В настоящее время (по данным [25]) более ста человек в России носят фамилию Хлестаков, и, соответственно, план речевого содержания этой фамилии должен зависеть от разного рода индивидуальных характеристик ее носителей. Всем известную художественную коннотацию, определенное прочтение – «непомерное враньё-хвастовство» [Википедия] – эта фамилия получает, только если она связывается с персонажем «Ревизора», т.е. когда служит знаком художественного образа. Однако в пьесе имя *Хлестаков* соответствует не одному, а целой гамме разных восприятий (Анны Андреевны, Осипа, трактирщика, городничего и др.) [1, с. 344]. Дополнительный пример – имя *Хлестаков* в свете эстетической категории комическое, реализуемой в том числе за счет того, что функция высмеивания возлагается на персонажа более низкого социального ранга, чем сам Хлестаков, в частности, на трактирного слугу, который дважды, сначала косвенно *Да оно-то есть, пожалуй, да нет*, затем прямо *Да это для тех, которые почище-с* использует язвительные оценки. Это увеличивает выразительный эффект осмеяния.

«Хлестаков. *А соуса почему нет?*

Слуга. *Соуса нет.*

Хлестаков. *Отчего же нет? Я видел сам, проходя мимо кухни, там много готовилось. И в столовой сегодня поутру двое каких-то коротеньких человека ели семгу и еще много кой-чего.*

Слуга. *Да оно-то есть, пожалуй, да нет.*

Хлестаков. *Как нет?*

Слуга. *Да уж нет.*

Хлестаков. *А семга, а рыба, а котлеты?*

Слуга. *Да это для тех, которые почище-с».*

3.3. Тип повествователя. Опираясь на работу [11], мы используем следующие определения в связи с термином «повествователь». Повествователь в художественном тексте – аналог говорящего в канонической коммуникативной ситуации [11, с. 201–202]. Типы повествователя: диегетический, который является персонажем произведения; экзегетический, который не входит во внутренний мир текста [11, с. 203]. Традиционный художественный прием с диегетическим повествователем – когда он рассказывает или вспоминает свою собственную историю. Этот прием ранее был нами рассмотрен на примере рассказа И. А. Бунина «Руся» [2]. В данной работе показано, что имя Руся в восприятии читателя – это восприятие и оценки повествователя, в значительной степени гетерогенные. Формальные показатели гетерогенности – словесные ряды, связанные с описаниями Руси.

Словесный ряд 1: *худая, высокая, носила желтый сарафан и крестьянские чуньки на босу ногу, длинная черная коса, смуглое лицо, волосы сухие жесткие, все сухое с выступающей под смуглой кожей костями.*

Словесный ряд 2: *блестящая смуглость голых ног, бледна индусской бледностью, все тело волновалось под сарафаном, сказочно видны ее черные глаза, он не смел касаться ее.*

Словесный ряд 3: *Возлюбленная нами, как никакая другая возлюблена не будет!*

Словесные ряды показывают: имя Руся в рассказе употребляется так же, как в речевом режиме, т.е. в соответствии с «речевой информацией» собственного имени [16, с. 259]. Они также показывают, что характер и объем этой информации предопределяется точками зрения диегетического повествователя, который последовательно меняет свои позиции: от демонстрации равнодушия до поэтизации Руси. Таким образом, применительно к имени Руся в данном рассказе реализуется собственно нарративный механизм порождения художественных коннотаций онима – через смену (динамизм) точек зрения диегетического повествователя.

Заключение.

Мы рассмотрели основные подходы, которые используются в отечественной лингвистике, чтобы раскрыть художественное

своеобразие личных собственных имен в нарративном тексте. Было показано, что в одних подходах при анализе ЛСИ в художественном произведении учитывается стилистическая окраска ЛСИ, в других – апеллятивно-онимный механизм, также рассматривается влияние языкового ономастикона на употребление ЛСИ в текстах данного писателя. Мы предложили подход, основанный на том, чтобы объяснять механизм порождения художественного эффекта, исходя не из самих онимов, а из особенностей нарратива, прежде всего, таких его категорий, как полифония и многозначность. В этой связи художественная коннотация онимов определена как информация или идея, обусловленная некоторым определенным «прочтением» семантики личных собственных имен в контексте целого художественного произведения. В качестве иллюстрации был привлечен материал из произведений разных писателей и показано, что художественная функция антропонимов опирается не только на семантику онимов или ономастикон, но также и на категории текста, определяемые спецификой художественной коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл (логико-семантические проблемы). Изд. 2-е, стереотипное / Н.Д. Арутюнова. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 384 с.
2. Бурцев В.А. Текстовые функции и значения антропонимов как производные от концепции произведения (на примере рассказа И.А. Бунина «Руся») / В.А. Бурцев // Наука сегодня: теоретические и практические аспекты: материалы международной научно-практической конференции, г. Вологда, 28 декабря 2016: в 2 частях. Часть 2. – Вологда: ООО «Маркер», 2017. – С. 122-124.
3. Виноградов В.В. О языке художественной прозы: Избр. труды / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
4. Горшков А.Н. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика: учебник для пед. ун-тов и гуманитарных вузов / А. И. Горшков. – М.: АСТ: Астрель, 2006. – 366 с.
5. Григорьев В.П. Ономастика Велимира Хлебникова (индивидуальная поэтическая норма) / В.П. Григорьев // Ономастика и норма. – М.: Наука, 1976. – С. 181 – 199.
6. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.

7. Куланов Вячеслав. История фамилии Меркулов. – [Электронный ресурс] / Вячеслав Куланов. – Режим доступа :<https://proza.ru> (дата обращения: 06.12.2021).
8. Ма Вэньин. Антропонимика романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» как художественная система: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Вэньин Ма. – М., 2015. – 32 с.
9. Мурадян И.В. Антропонимия прозы А.С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук / И.В. Мурадян. – Одесса, 1988. – 193 с.
10. Никулкина О. Г. Ономастическое пространство повести А.П. Чехова «Дуэль» (к 160-летию со дня рождения писателя) / О. Г. Никулкина // Теоретическая и прикладная лингвистика. – 2020. – № 2. – Т.6. – С. 95–108.
11. Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива) / Е.В. Падучева. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
12. Падучева Е.В. Эгоцентрические валентности и деконструкция говорящего / Е.В. Падучева // Вопросы языкознания. – 2011. – №3. – С. 3–8.
13. Пронченко С.М. Имена собственные в стихотворениях И.А. Бунина: системный подход (к 145-летию со дня рождения писателя) / С.М. Пронченко // Вестник Брянского государственного университета. – 2015. – № 2. – С. 260–267.
14. Свотина К.В., Картава Ю.К. Антропонимическое пространство романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» / К.В. Свотина, Ю. К. Картава // Евразийский союз ученых. – 2015. – № 3 (12). – С. 81–84.
15. Скуридина С.А. Ономастический код художественных текстов Ф.М. Достоевского: автореф. дис. ... докт. филол. наук / С.А. Скуридина. – Елец, 2020. – 40 с.
16. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного / А.В. Суперанская. – М.: Наука, 1973. – 366 с.
17. Суслова Т.Д. Антропонимы в тетралогии В.В. Катаева «Волны Черного моря» (антропонимические модели и их функционирование): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.Д. Суслова. – Одесса, 1986. – 16 с.
18. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
19. Хазагеров Т. Г. Стилистические функции антономасии и трудности ее выявления в рассказах А. П. Чехова / Т.Г. Хазагеров // Языковое мастерство А. П. Чехова. – Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1988. – С. 5 – 11.

20. Чиждова И.Л. Роль антропонимов в раскрытии идейного замысла романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» / И.Л. Чиждова // Филологический класс. – 2013. – № 4 (13). – С. 74–78.
21. Шебалов Р.Ю. Ономастическая игра в художественном тексте (на материале ранних рассказов А.П.Чехова): автореф. дис. ...канд. филол. наук / Р. Ю. Шебалов. – Екатеринбург. – 2004. – 24 с.
22. Шойбонова С.В. Имена собственные в художественной литературе: На материале прозаических произведений бурятских писателей: автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.В. Шойбонова. – Улан-Удэ, 1999. – 15 с.
23. Щеглов Ю.К. Избранные труды / Ю.К. Щеглов. – М.: РГГУ, 2013. – 956 с.
24. Яровая Т.Ю. Личные собственные имена в дореволюционном творчестве И.А. Бунина: отбор и использование: автореф. дис. ... кандидат. филол. наук / Т.Ю. Яровая. – Воронеж, 2000. – 23 с.
25. Forebears: имена и генеалогические ресурсы. URL: <https://forebears.io/ru/surnames/khlestakov> (дата обращения: 06.12.2021)
26. URL:<https://vklook.online>(дата обращения: 06.12.2021)

АННОТАЦИЯ

Бурцев В.А. Семантика антропонимов в художественном тексте: проблемы описания

В статье рассматривается проблема описания антропонимов как художественного средства. Актуальность исследования в том, что в нем делается попытка объяснить механизм порождения художественных эффектов при использовании антропонимов в нарративе. Предлагается подход, основанный на том, чтобы объяснять механизм порождения художественных эффектов, исходя не из самих онимов, а из особенностей художественного текста. Как релевантные для выявления художественной коннотации онимов рассматриваются три нарративные категории: словесные ряды, тип повествователя и точки зрения.

Ключевые слова: антропонимы, семантика собственного имени, нарратив, полифония, художественные коннотации онимов.

SUMMARY

Burtsev V. A. Semantics of anthroponyms in a literary text: problems of description

The article deals with the problem of describing anthroponyms as an artistic means. The relevance of the study is that it attempts to explain the mechanism of generating artistic effects when using anthroponyms in a narrative. An approach is proposed based on explaining the mechanism of generating artistic effects, based not on the names themselves, but on the features of the artistic text. Three narrative categories are considered as relevant for identifying the artistic connotation of onyms: word series, type of narrator and points of view.

Key words: anthroponyms, proper name semantics, narrative, polyphony, artistic connotations of onyms.

*Е.Р. Иванова
(г. Орск, РФ)*

УДК 82.311.1.

ПОЭТИКА ИМЕНИ СОБСТВЕННОГО В РОМАНЕ Г. ЯХИНОЙ «ЭШЕЛОН НА САМАРКАНД»

Творчество Г. Яхиной стало значимым явлением в современной российской литературе. Ее романы «Зулейха открывает глаза», «Дети мои» уже нашли своих читателей, получили отклики критиков, а первый роман был экранизирован. В 2021 г. в свет вышел новый роман писательницы «Эшелон на Самарканд», посвященный одной из драматических страниц истории России. В произведении рассказывается о детях-сиротах, которых стремится спасти от голодной смерти новая советская власть. Собранным по деревням пятистам детям предстоит совершить нелегкий путь из Казани в Самарканд, где их примет детский дом.

В художественную ткань произведения органично вплетены географические названия станций, на которых останавливался эшелон с детьми, реки, которые пересекал этот необычный поезд. Автор романа делает отсылки к историческим фактам и событиям. При этом особенно выделяются в романе имена собственные, во многом связанные с темой и идеей произведения. «Имя в художественном произведении – уникальное по своей глубине и многогранности явление, полноценное изучение которого требует объединения разных направлений гуманитарного знания. Поэтому необходим не лингвистический или литературоведческий, а единый филологический подход с привлечением результатов исследования имени в культурологическом, социологическом, этнографическом и

других аспектах» [2, 6]. Трудно переоценить роль имен собственных в понимании романа Г. Яхиной. Их специфика неразрывно связана с его темой, поскольку «имена собственные, входящие в структуру художественного произведения, непосредственно связаны с его содержанием... Имена и названия являются неотъемлемым элементом формы художественного произведения, одним из средств, создающих художественный образ» [8, 182].

Главными героями «Эшелона на Самарканд» является молодой и энергичный железнодорожник Деев и комиссар Белая. Деева все зовут только по фамилии. Очевидно, что его имя не так важно при том образе жизни, который он ведет. Его активная жизненная позиция и понимание серьезности доверенного дела отчасти объясняет созвучность фамилии Деев со словами «дело», «деятельность», «действие». Ведь благодаря именно его усилиям поезд с детьми достигает конечного пункта своего маршрута.

Не менее интересен и выбор фамилии для комиссара. *«"Ты кто?" – перед женищинами Деев робел и оттого называл их исключительно на "ты", а себя держал гордо, с вызовом.*

– Детский комиссар. Поеду с вами до Самарканда, если соизволите встать из лужи и приступить к выполнению приказа.

– Имя-то у тебя есть, комиссар?

– Белая.

Деев так и не понял, имя это или фамилия. Переспрашивать не решился» [11].

Как покажет дальнейшее действие романа, Белая вполне оправдает свое имя. «Белый цвет в древних культурах всегда воспринимался как цвет божественный, именно поэтому цари и боги в мифологии всегда изображались в белых одеждах, на белых конях, новорожденные младенцы пеленались только в белое, символизирующее чистоту и невинность» [6, 31]. Комиссар Белая, выбрав в юности путь «служения» детям, никогда не отступила от него. Ее искреннее желание спасти, уберечь обездоленных детей, придает ей особую силу. Фанатично преданная своему делу, она буквально «растворяется» в детях: говорит на их языке, предугадывает их проступки и желания.

Особое место в системе образов произведения играет Фатима – героиня, чья роль имеет символическое значение. Она, потерявшая своего ребенка, стала для всех едущих в эшелоне детей матерью. В переводе с арабского ее имя означает «прекращающая кормить ребенка». Судьба дарит Фатиме возможность реализовать свой материнский потенциал, когда в Казани одна отчаявшаяся мать кладет на ступени железнодорожного вагона младенца, которого потом назовут Кукушонком. Весь путь Фатима будет заботиться о нем.

Образ Фатимы связан с еще один символическим именем в романе. Именно она каждую ночь поет колыбельную, которая своеобразным рефреном проходит через все произведение. *«Голос доносился из коридора еле слышно, но приподняться и раскрыть купейную дверь сил не было – так и плыл по сонным волнам, ведомый ласковыми звуками, то погружаясь в дрему, то выныривая.*

Мужские имена – зола, кроме твоего.

Мужские лица – рябь на воде.

Мужские голоса – ветер в горах,

Кроме одного – твоего, Искандер.

Кто был ей тот Искандер? Сын? Муж? Возлюбленный? Колыбельная была материнская, но в тихом голосе поющей звучала такая страсть, что Деев поверил бы в любое объяснение» [11].

Имя Искандер многократно варьируется и повторяется в произведении. Оно означает «победитель», «защитник». Оно может относиться и к детям, которые победили голод, болезни и смерть и доехали до Самарканда, и к Дееву, защитившему детей. Не случайно на пороге детского дома в Самарканде все малыши, которых в вагоне для младших убаюкивала Фатима, называют себя Искадерами. Это имя в конце романа обретает символический смысл.

Интересно, что имена второстепенных персонажей появляются в романе благодаря фантазии и наблюдательности Деева. Поглощенный заботой о детях, он вынужден общаться с множеством людей, но у него нет времени на вежливую церемонию знакомства. Для простоты общения Деев мысленно называл собеседника по-своему, определяя дальнейшую манеру общения с ним. Например, в Свяжске Деев был вынужден общаться с работниками ЧК. *«В комнате было трое. Один – с головой черной и обильно кучерявой, как бараний бок... Второй – с далеко торчащими в стороны огненно-рыжими усами... Рядом, едва помещаясь в таком же кресле, восседал и третий – огромный, лысый – и тоже целился»* [11]. Так в восприятии Деева появились Баранья Башка, Огненные Усы и Лысый. Невольная встреча с начальником ссыльного пункта, у которого вместо руки был большой, не по размеру, протез, рождает прозвище Железная Рука, отражающее не только внешнюю деталь образа, но и его характер. Таких примеров в романе много.

Однако большую часть имен в романе представляют прозвища, которые получают или уже обрели главные пассажиры эшелона, идущего в Самарканд. Имена этих пятисот голодных сирот Дееву невозможно запомнить. *«Прозвища возникали*

сами. Не спавшая толком вот уже две ночи и оттого мутная слегка деевская голова – будь она неладна! – выстреливала эти нелепые клички, как только он брал на руки очередного ребенка: Долгоносик – мальчишка с длинным шинобелем..., Циркачка – девочка, чья кожа так обвисла, что напоминала мешковатое, не по размеру цирковое трико; Утюжок – пацаненок с тяжелой нижней челюстью и впалыми, всегда закрытыми глазами... Стыдно было этих дурных и обидных прозвищ, но голову-то не отстегнешь! Деев накормил еще Суслика, Сморчка и Чарли Чаплина. Остальных не успел – эшелон загрохотал по мосту через Волгу» [11]. Деев, никогда не имевший дела с детьми, осторожно переносил самых слабых в вагоны поезда, невольно отмечая внешние или поведенческие черты своих подопечных. Только так в суете посадки он мог различить часть вверенных ему детей. Эти прозвища он оставил для «своего пользования», мысленно называя ими тех, кого успел запомнить еще на вокзале.

Большая часть подопечных Деева и Белой уже имели свои прозвища. «Прозвища были важнее имен. Что расскажет о пацане или девчонке имя, ровным почерком заведующей вписанное в документы? Коля, Петя, Дуняша, Махмут или Зифа – несколько чернильных букв на бумаге всего-то. Что расскажет о человеке кличка-прозвище? Многое. О родителях расскажет или о родине. О перенесенных болезнях или сокровенных мечтах. Какие книги человек читал или какие фильмы смотрел. Что едал, где бывал-бродяжил. Иногда – расскажет всю жизнь. Имена служили в эшелоне для учета контингента, как номера на плацкартных лавках служат для удобства размещения пассажиров. А прозвища – для общения» [11].

В современной лингвистике вопрос о значении и происхождении прозвищ изучен довольно масштабно. Это работы Бакастовой Г.В. [1], Горбаневского М.В. [3], Е.Ф. Данилиной [4], Л.А. Сергеевой [7], Ушакова Н.Н. [10] и мн. др. В этих работах созданы варианты классификации прозвищ. Это, например, индивидуальные имена-характеристики; групповые имена-характеристики; именованья семей (родов); имена, отражающие положение человека в семье; именованья, отражающие положение человека в обществе или его общественную оценку; индивидуальные добавочные прозвания [4, 29]. Безусловно, эта классификация вполне актуальна для анализа прозвищ, встречающихся в романе Г. Яхиной. Однако следует отметить, что речь в произведении идет о сиротах, поэтому интерпретации прозвищ, связанных с семьей, искать нет смысла. А вот прозвищ как индивидуальных имен-характеристик, как его общественной оценки в романе достаточно. При этом писательница, говоря о

прозвищах детей, на чью долю уже выпали тяжелые испытания, создает свою условную классификацию прозвищ.

Например, наиболее распространенными среди пассажиров эшелона были прозвища, связанные с географическими названиями: Саня с Астрахани, Кира с Армавира, Сургутишко, Дилар из Бугульмы. *«Некоторые клички говорили сами за себя. Если зовут мальчишку Вовка Симбирь – что же тут непонятного? Разве что как очутился в Казани, за двести верст от родного Симбирска. Ну так ехали в эшелоне пришельцы и откуда подальше: был Жора Жигулевский, долговязый паренек-переросток с оспенными дырками по всему телу. Был неумный Обжора Калязинский, загорелый до черноты и с черной же цинготной улыбкой. Были Спирька с Ахтубы и Юлик Оренбург. Все Поволжье отражалось в этих прозвищах, от уездных городов и до мелких поселений: Дёма с Костромы, Углич не стреляй, Иудушка Шупашикар. География происхождения угадывалась в прозвищах, даже если не называлась. Ника Немец – понятно, что из германских колоний, из-под Саратова... Казюк Ибрагим – понятно, что с Казани ... Вотяк без глаза – с Прикамья... Башкурт Гали – с Приуралья, родины башкир»* [11].

Другая группа прозвищ беспризорников, едущих в Самарканд в эшелоне Деева, была связана с болезнями: Харитоша Чахоточный, Юся Трахома, Лёша Три Тифа, Веня Грипп, Соня Цинга, Гришка судорога и др. *«И чем омерзительнее было имя, тем дороже хозяину»*, – пишет Г. Яхина [11].

Темой еще одной группы прозвищ стала еда и напитки. В этом сказались голод, детская фантазия и надежда, что прозвище принес желаемое сытое благополучие. Автор пишет: *«Некоторые даже клички себе придумывали по любимым блюдам и напиткам: Глеба Дай Хлеба, Драник с изюмом, Абрау Дюрсо, Зинка Портвейн, Грильяж Гнилые Зубы»* [11].

Особенно яркими и необычными кажутся в общей атмосфере войны, голода, страшных потерь прозвища, связанные с литературой, искусством и кинематографом: Вера Холодная, Хаджи – Мурат, Эмилия Галотти, Евгений Онегин, Гера Чайковский, Айседора Дунканиха, Виконт де Бражелон, Дэвид Копперфильд, Капитан Немо. *«...Дееву нравились имена светлые, культурные. Зовут ребенка Бастер Китон, – сразу ясно: любит кинематограф. И сразу смотришь на него с улыбкой, с теплом в сердце, и чаще хочется его кличку произносить. Про Митю Майн-Рида и Дикого Диккенса тоже ясно – образованное пацанье. И Ватный Ватсон, и Арамис Помоечник, и Пинкертонец. Хотят ребята стать как герои из книг и фильмов: удачливыми, умными. Таких Деев уважал. Правда, среди подобных прозвищ*

встречались и заковыристые – пахли возвышенно, по-книжному, а смысла не понять. Коля Камамбер – из французского романа, что ли, имя стибрил? А Сёма Баттерфляй? А Федя Фрейд? Нонка Бовари – откуда добавку к имени слязмила? А Джульетка Бланманже? У этой и вовсе ничего не поймешь – само имя длиннее, не то цыганское, не то молдавское, а доведок такой, что язык сломать можно... Гюго Безбровый – это что вообще такое? “Гю-го” – будто не ребенка зовешь, а кашляешь или поперхнулся... Профитроль и Паганель – а это что за герои-любовники? [11]»

Отдельную группу прозвищ в романе образовали поведенческие черты и привычки детей: постоянно хихикающий мальчишка - Тараканий Смех, Маятник раскачивается в постели, Сипок бормочет молитвы простуженным голосом, Вздыхалка охает во сне, Леся Еле Жив повторяет жалобно, что «еле жив».

Вполне логичной кажется группа прозвищ, которые отражают реалии прежней бродяжьей жизни беспризорников. Они включают в себя жаргонизмы, поэтому становятся понятными только в определенном контексте. Писательница в своем произведении отмечает, что Деев «не одобрял и использование в прозвищах бродяжеских профессий: если кончены скитания, зачем тащить за собой прошлое в новую жизнь? Хулиганил когда-то на улицах парнишка, обдирал прохожих, снимая с дам шубы, а с кавалеров часы. Зачем же по-прежнему звать его Богдаша Биток, не давая о том забыть? Или катал мальчонок багажные тележки на вокзале, прикарманивая при этом всякий мелкий скарб. Зачем же напоминать ежеминутно, называя Сявка Тачечник? Фома Обушник, Орест Базарник, Сазон Горлохвост – многие таскали за собой бывшие занятия как память трудовой биографии» [11].

Довольно грубой, никак не связанной с миром детства, является группа прозвищ, соотносимая с частями тела, с физиологией. «А большие всего в эшелоне», пишет Г. Яхина, «было кличек про стыдное и срамное. Дееву уже стукнуло двадцать с гаком – пожил на свете раза в три, а то и в четыре дольше своих пассажиров. Но, как выяснилось, много хуже их владел словами, описывающими греховную часть бытия. Всё, что имело отношение к пагубному и низменному – по женской ли части, по мужской ли, – воплотилось в звонких прозвищах, от которых поначалу впору было краснеть» [11].

Все эти детские прозвища писательница взяла из документальных источников, с которыми знакомилась в процессе работы над романом. В них отразилось мировосприятие детей, попавших в страшные жизненные обстоятельства, вызванные событиями в России 1920-х годов [12]. Как в языке

воплощаются особенности времени, так и в именах героев романа «Эшелон на Самарканд» проступают реалии времени, наивные детские мечты, суровая правда жизни. Вместе с тем имена собственные в романе Г. Яхиной дополняют художественный мир произведения, делают его ярким и убедительным. В одной из финальных сцен романа, когда все пятьсот пассажиров эшелона предстали перед директором самаркандского детского дома, «Деев смотрел на эти лица и понимал, что знает каждое поименно. И списочных из Казани, и посаженных в дороге – всех» [11]. Далее на нескольких страницах текста без алфавитного порядка перечисляются имена–прозвища пятисот детей, ставших за время пути единым целым, не смотря на то, что каждое прозвище – это судьба, место рождения, привычка, характер, мечта. Перечень имен соединяет детей в одно целое. Так Гузель Яхина еще раз акцентирует внимание на главной мысли романа о том, что чужих детей не бывает и что по отношению к детям оцениваются взрослые.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакастова Г.В. Имя собственное в художественном тексте / Г.В. Бакастова // Русская ономастика. Сб. научных трудов. – Одесса, 1984. – С. 157-160.
2. Виноградова Н.В. Имя персонажа в художественном тексте: Функционально-семантическая типология / Н.В. Виноградова // Автореф. на соискание уч. степ. канд. филол. наук. – Тверь, 2001. – 16 с.
3. Горбаневский М.В. Ономастика в художественной литературе: Филологические этюды / М.В. Горбаневский. – М. : Изд-во Ун-та дружбы народов, 1988. – 87 с.
4. Данилина Е.Ф. Прозвища в современном русском языке / Е.Ф. Данилина // Восточнославянская ономастика. – М. : Наука, 1978. – С. 7-31.
5. Кудряшева Ф.С., Фатыхова Л.А. Имя собственное в художественном тексте как средство создания языковой картины мира / Ф.С. Кудряшева, Л.А. Фатыхова // Вестник Башкирского университета. – 2017. – Т.22, № 1. – С. 254-259.
6. Парамонова Л.Ю. Оппозиция черного и белого как символика жизни и смерти в русском символизме / Л.Ю. Парамонова // Вестник ЛГУ. – 2014. – № 3, Т.1. Филология. – С. 31-37.
7. Сергеева Л.А. Об аксиологической природе прозвищ / Л.А. Сергеева // Ономастика и грамматика. – М. : Наука, 1976. – С. 147-151.
8. Соколова М.В. Функционально-стилистическая нагрузка имени собственного в художественном тексте /

- М.В. Соколова // Вестник Челябинского государственного университета.–2011.–33(248).Филология.Искусствоведение. Вып. 60. – С. 182-184.
9. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного / А.В. Суперанская. – М.: Наука, 1973. – 366 с.
10. Ушаков Н.Н. Прозвища и личные неофициальные имена (к вопросу о границах прозвища) / Н.Н. Ушаков // Имя нарицательное и собственное. – М., 1978. – С. 146-173.
11. Яхина Г. Эшелон на Самарканд / Г. Яхина // <https://www.litmir.me/br/?b=714734&p=21>
12. Яхина Г. Комментарии автора / Г. Яхина // Эшелон на Самарканд. – М. : Издательство АСТ, 2021. – С. 499-506.

АННОТАЦИЯ

Иванова Е.Р. Поэтика имени собственного в романе Г. Яхиной «Эшелон на Самарканд»

Статья посвящена анализу романа современной писательницы Гузель Яхиной. Внимание уделяется именам собственным, которые играют в произведении особую роль, отражая реалии изображаемого времени, а также символически воплощая идею романа.

Ключевые слова: имя собственное, роман, поэтика.

SUMMARY

Ivanova E. R. The poetics of the proper name in G. Yakhina's novel «Echelon to Samarkand»

The article is devoted to the analysis of the novel by the modern writer Guzel Yakhina. Attention is paid to proper names, which play a special role in the work, reflecting the realities of the depicted time, as well as symbolically embodying the idea of the novel.

Key words: proper name, novel, poetics.

*С.А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

**СТИХОТВОРЕНИЕ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА
«ЗВЕРИНЕЦ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ С. БРОЙДА
И ПРОБЛЕМА ПСИХОПОЭТИЧЕСКОГО ПОДХОДА
К ПОНИМАНИЮ ПОЭЗИИ**

Изучение русской литературы XX века за рубежом началось еще в 1920-е годы и предпринималось, в первую очередь, русскими эмигрантами Д. Мирским, Н. Арсентьевым, Г. Струве. К 1930-м годам за рубежом сложилась обширная литературоведческая панорама с множеством университетских центров, включающих целую сеть издательств, журналов, справочных изданий. Литературоведческие работы зарубежных русистов, посвященные изучению творчества О. Мандельштама, послужили той необходимой базой, благодаря которой в дальнейшем стало складываться мандельштамоведение. Одним из основоположников этого движения в западном литературоведении является К. Тарановский. Среди учеников К. Тарановского – широко известные сегодня учёные С. Бройд и О. Ронен. В целом, работы С. Бройда, наряду с исследованиями К. Тарановского [29], Н.О. Нильсона [24], [25], [26], Н. Струве [28] и О. Ронена [10], [11], [27], подготовили новый этап изучения творчества О. Мандельштама в западном литературоведении (1980-1990-е годы), когда появились статьи и монографические исследования Г. Фрейдина [13], [19], Д.М. Бетеа [2], А. де Жонжа [4], К. Кэваны [7], С.М. Марголиной [9], Дж. Хэррис [20], [21], Ч. Айзенберга [22], [23] и многих других. В настоящее время за рубежом накоплен значительный запас исследовательских работ об О. Мандельштаме, которые, несомненно, представляют интерес для специалистов – исследователей творчества русского поэта.

В 1975 г. выходит в свет монография С. Бройда «Осип Мандельштам и его век. Комментарий к темам войны и революции в поэзии 1913-1923 гг.». Данное исследование, как отмечает Т.Г. Юрченко, «ярко демонстрирует достоинства и недостатки метода Тарановского. Исследование содержит интересные наблюдения над текстами Мандельштама, но не концептуально: выводы, к которым приходит ученый, слишком общи и сводятся к следующему. Эпоха Мандельштама – время крушения старой культуры и начало эксперимента, конец которого непредсказуем. Отсюда – неоднозначность многих решений, обусловленная не

неумением поэта сформулировать свою точку зрения на события, но осознанием принципиальной множественности возможных вариантов» [15, с. 123-124]. Итак, переходный характер нового исторического периода отражает время крушения старых традиций и символизирует зарождение нового этапа развития общества, а творчество О. Мандельштама стало естественным воплощением обозначенных перемен. Односложность вывода, на наш взгляд, несколько упрощает многомерный поэтический мир творческих поисков мастера словесного творчества и обедняет интерпретационные возможности трактовки отдельных произведений поэта. С другой стороны, сложившаяся ситуация позволяет говорить о возникающей перспективе дальнейших трактовок поэтических текстов О. Мандельштама всё новыми и новыми поколениями исследователей.

Во второй главе своей книги С. Бройд анализирует оду О. Мандельштама «Зверинец». Нам представляется интересным проследить рассуждения С. Бройда о мандельштамовском произведении в контексте психопоэтической теории интерпретации текста, предложенной Е. Эткингом в работе «„Внутренний человек“ и внешняя речь» [14]. Напомним, что под психопоэтикой автор понимает «область филологии, которая рассматривает соотношение *мысль – слово*, причём термин „мысль“ <...> означает не только логическое умозаключение (от причин к следствию или от следствий к причинам), не только рациональный процесс понимания (от сущности к явлению и обратно), но и всю совокупность внутренней жизни человека» [14, с. 18]. «Внутренний человек», как говорит Е. Эткинд, есть своего рода средоточие всех многообразных сложных процессов, протекающих в душе. Мы считаем, что именно в стихотворении «Зверинец», так тщательно проанализированном С. Бройдом, отразилась идея выражения и проявления внутренней человеческой сущности. Именно в данном поэтическом тексте нашли своё отражение внутренние интенции поэтической души О. Мандельштама, а интерпретационные изыскания представителя англоязычной критики творчества русского поэта позволяют расширить горизонты наших представлений о «невыразимом» – «вселенной внутри». Той сущности, о которой В. Брюсов писал в работе «О искусстве»: «...Художник не может большего, как открыть другим свою душу. <...> ...Надо, постигнув душу художника, воссоздать её, но уже не в мимолётных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения. Истолкователем художника может быть только мудрец» [3, с. 47- 49].

Как мы помним, «Зверинец» был создан в 1916 году, на излёте Первой мировой войны. Метафорически представив военный конфликт в виде битвы льва, петуха и орла, в которой

участвовали «не лев из зоопарка, не петух из курятника, а существа мистической силы – ведущие начала европейской истории в гриме геральдических зверей» [12, с. 236]. Описание борьбы британского льва, галльского петуха и германского орла послужило декларацией призыва к миру. В заключении стихотворения поэт прогнозирует время мира («В зверинце заперев зверей, / Мы успокоимся надолго» [8, т. 1, с. 57]), обращаясь в начале к мифологическим временам, когда человек жил без борьбы противоречий и несправедливости («В начале оскорблённой эры; / <...> Эфир, которым не сумели, / Не захотели мы дышать» [8, т. 1, с. 56]).

«Зверинец» начинается двумя предложениями, которые являются сжатыми сравнениями, дающими метафорический эквивалент понятия «мира». «Оскорбленная» эра, о которой говорится во второй строке, может иметь, по мнению С. Бройда, две возможные трактовки. Во-первых, она может соотноситься с веком в понимании классической мифологии, периодом мировой истории. Эра, отвергнувшая мир, может быть пятым веком человечества в мифологии Гесиода – железным веком, который был самым худшим. Как отмечает С. Бройд, этот век отличался противоречиями и несправедливостью и противопоставлялся золотому веку. По мнению С. Бройда, в стихотворении О. Мандельштама данное противопоставление появляется уже в третьей строке, когда он вводит символ «пещеры» [16, с. 10]. Во-вторых, в более узком понимании – символ «оскорбленной» эры может соотноситься с эрой Первой мировой войны.

По наблюдениям исследователя, в произведении О. Мандельштама вырисованы некоторые образы, определяющие некий семантический комплекс: «светильник», «воздух», звуки голоса и свирели, а также ощущение «косматости» свирели. Обратим внимание на этот факт, на наш взгляд, недостаточно учтённый исследователем. Поэт апеллирует к различным органам чувств – зрение, слух, вкус, обоняние и осязание. В остром восприятии архаики поэтом задействовано *всё* человеческое существо. И О. Мандельштам доверяет свои ощущения слову, следуя пушкинской традиции: «Пушкин не сомневался в возможностях слова; оно могло выразить всё, что он хотел. Никогда, ни при каких обстоятельствах Пушкин не питал к нему недоверия» [14, с. 73]. И слово Мандельштама способно передать состояние «внутреннего человека», тем более что, по наблюдениям С. Аверинцева, «когда он (Мандельштам – С.К.) хочет передать вещь не то что зрительно, а на ощупь, он достигает цели одним эпитетом <...>; Но выразительность деталей уравновешена их скупостью, их сознательной и последовательной разреженностью, конкретное увидено настолько издали, проходящим сквозь него

взглядом, что становится абстрактнее всех абстракций» [1, с. 213]. Только слову доверяется сокровенное, только слово во «внешней речи» воспроизведёт переживания и метания «внутреннего человека». Вспомним, что по убеждениям Мандельштама «понятия должны вспыхивать то там, то тут... Но их разобщённость только кажущаяся. Всё подчинено разуму, твёрдому логическому уставу» [цит. по кн.: 1, с. 245]. За каждым словом – глыба значений, каждое слово – верхушка айсберга, отражающего «вселенную внутри».

Как отмечает С. Бройд, ведущими метафорами стихотворения становятся разворачивающиеся в тексте метафоры огня и «воздуха-мира». Образ «светильника», по мнению С. Бройда, имеет довольно ясное значение. В глубине пещеры светильник освещает тьму. Ему она напоминает слова сэра Эдуарда Грэя, который сказал: «The lamps are going out all over Europe», когда Англия вступила в войну. Семантическое значение неоднократно используемого О. Мандельштамом многозначного символического образа воздуха базируется на сравнении воздушной стихии с миром. Когда «воздух» темный и густой, этот образ обретает негативный оттенок. В стихотворении, написанном в том же году, что и «Зверинец», мы встречаем строки: «Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем / «И каждый час нам смертная година...» [8, т. 1, с. 61]. Заметим, что, по словам С. Бройда, «воздух-мир» отвержен, так как им не захотели дышать. При этом идея дыхания является одной из основополагающих идей поэзии О. Мандельштама. Далее С. Бройд выделяет серию фраз («воздух горных стран», «козлиный голос», «косматые свирели»), которые вызывают у него ассоциации с «горными землями» Аркадии. С землями Аркадии многое связано в греческой мифологии. В частности, как отмечает С. Бройд, Пан был аркадским божеством. Пан не только изготовил свирель из семи тростинки, Пан еще и мог внушать беспричинный страх, который позже стал называться паническим. Это дает С. Бройду основание предположить, что «козлиный голос» имеет в данном случае негативное звучание и звучит зловеще [16, с. 12]. «Козлиный» может означать неуправляемую страсть. Слову «косматые», по Бройду, семантически соответствует осознание примитивности состояния чего-либо или кого-либо. Поэтому, полагает С. Бройд, «козлиный голос» и «косматые свирели» придают музыке значение разрушающей силы, о которой и говорил О. Мандельштам в эссе «Пушкин и Скрябин» [16, с. 13].

Вторая строфа, также как и первая, имеет двойной центр. Первое четверостишие представляет образ Золотого века, создающийся благодаря описанию животных. Второе четверостишие реализовано через метаморфозу. Тем более, что по наблюдениям исследовательницы творчества О. Мандельштама Л.Г. Кихней,

«„Tristia“ – книга финалов и канунов, эсхатологических чаяний и предощущения больших исторических сдвигов. Мандельштам остро ощущает завершенность однось исторической эпохи и начало „новой жизни“. <...> Модус восприятия мира в этот период проходит у Мандельштама под знаком „спутанности“ элементов, „текучести“ форм и убывания плоти: твёрдые вещи обретают качества жидких, жидкие – твёрдости или тяжести, плотное становится сквозистым, прозрачным, крепкое – хрупким» [5, с. 46]. Итак, идеальный мир разрушен и на смену ему приходит разногласие. Как отмечает С. Бройд, идея уже существовавшего Золотого века человечества и возможность его возрождения часто возникает во время общественных противоречий и разлада. Так, Вергилий мечтал о Золотом веке во время бедствий, принесенных войной с персами, голодом и политической борьбой. Стихотворение Мандельштама было написано в разгар Первой Мировой войны, поэтому для его Золотого века, как и Золотого века Вергилия и Исайи, определяющей является гармония и изобилие [16, с. 14]. Волы и ягнята пасутся на «тучных пастбищах». Орел, который всегда был символом военной власти, у Мандельштама – дружелюбен. Если в первом четверостишии животные являются символами космической гармонии, то во втором они становятся символами отдельных государств: орел – Германии, лев – Великобритании, петух – Франции. Как считает С. Бройд, идея первоначального единства всех государств здесь уступает место национализму.

В третьей строфе О. Мандельштам продолжает развивать тему войны и мира, тотального разрушения, поскольку мировая культура в реальности гибнет под давлением господствующего хаоса. С. Бройд обращает внимание на тот факт, что палица Геракла называется священной, так как он получил ее от Гефеста. Но в данном контексте «палица» приобретает негативное значение, ею владеет не самый знаменитый из греческих героев, наделенный силой, смелостью, терпением, а «дикарь» [16, с. 15]. «Священная земля иссякла», так как функции Геракла перешли из военной сферы в сельское хозяйство, когда военная и гражданская жизнь Греции пришли в упадок. Как отмечает С. Бройд, иссякающая «черная земля» имеет не только значение противопоставления «тучным пастбищам» Золотого века, это еще и символ поэзии [16, с. 16]. Исследователь приводит хорошо известные слова О. Мандельштама: «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинный слой времени оказывается сверху». В то же время мы помним, что символ «чернозема» встречается также в стихотворениях «Нашедший подкову», «Сестры тяжесть и нежность», в одном из воронежских стихов «Стансы» в этом же значении. Таким образом, С. Бройд приходит к выводу, что

смена плодородной земли иссякшей «черно землей» означает не только то, что на смену Золотому веку пришел железный век, но и то, что данный век неблагоприятен для поэзии. Поэзия, которая ассоциируется с черноземом, является для космологии Мандельштама «плодородной», «животворящей» силой [16, с. 17]. Выражение «неблагодарная, как встарь», встречающееся в третьей строфе, вызывает в памяти, по мнению С. Бройда, миф о похищении Персефоны Гадесом (Аидом). В поисках дочери Деметра пренебрегает землей, которая в результате становится неплодородной. Основанием для такого предположения С. Бройду служит цитированное выше стихотворение О. Мандельштама «В Петрополе прозрачном мы умрем...», где он встречает строки: «В Петрополе прозрачном мы живей / Где властвует над нами Прозерпина. / Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем, / И каждый час нам смертная година» [8, т. 1, с. 61]. Мы убеждаемся в том, что (в свете теории психопоэтики) «невыразимое» – выражаемо через слово, слово – наделённое особенным многовекторным смысловым наполнением. К тому же заметим, что «палочки сухие», из которых поэт собирается добыть огонь, – это палочка Прометея, с помощью которой он принес огонь человеку. Данная ассоциация, по мнению С. Бройда, усиливается, если вспомнить, что ни кто иной как Геракл, избавил Прометея от наказания. С. Бройд полагает, что, взяв «палочки сухие», поэт сам станет Прометеем и подарит огонь людям. Звери испугаются его и исчезнут в ночи. А он станет благодаря этому таким же благодетелем человечества, как и Прометей. Думаем, деятельность Прометея, которая у поэта может ассоциироваться с революционными событиями, не столь однозначно должна оцениваться, поскольку «стихия революции привлекает Мандельштама своими мощными энергетическими проявлениями, огромным „жизненным порывом“ (по А. Бергсону), но одновременно и пугает его, поскольку представляет угрозу свободе личности. Категория свободы у него связана с понятием индивидуального отдельного бытия. С победой в революции стихийных сил мир, по Мандельштаму, как бы снова превращается в первоначальный хаос, и все вещи и явления вновь пребывают в связанном состоянии, следовательно, гражданской и личной свободе приходит конец» [5, с. 48]. Данные рассуждения, на наш взгляд, характеризуют состояние «внутреннего человека» О. Мандельштама, стремящегося во «внешней речи» избавиться от хаоса, отправив «вспокоенное зверьё» в «ночь глухую».

Четвертая строфа начинается с обращения поэта к животным, символизирующим собой разные страны. Поэт подчеркивает, что нужно «построить клеть», чтобы обуздать сражающихся

животных: Францию, Великобританию, Германию, Россию. Как только успокоятся звери, прекратится война. В данной строфе поэт использует собирательный образ человечества «мы» и одновременно отстраняется от него «Мы для войны построим клеть...», «А я пою вино времен...». Как отмечает С. Бройд, «вино времен» может быть символом поэзии. Не требует отдельных доказательств тот факт, что во многих стихотворениях и критических работах О. Мандельштам поэзия ассоциируется с вином, виноградом («Грифельная ода», «Батюшков», «К немецкой речи», «Слово и культура» и другие). По мнению С. Бройда, «колыбель» в четвертой строфе является символом детской невинности. В данном контексте колыбель названа «праарийской», что относит ее к «доисторическому времени», когда огромная индоевропейская семья еще не познала раскол [16, с. 20]. Таким образом, «колыбель праарийская» вызывает у исследователя ассоциации с Золотым веком. В следующей строке читатель встречает слово «лен». Как отмечает С. Бройд, использование слова «лен» Мандельштамом неслучайно. «Лен» имеет одинаковые формы слова в славянских языках и сходные формы в германских «lein». В то же время С. Бройд считает, что следует обратить внимание на этимологию слова «вино», которое было заимствовано из латинского («vinum») или германского («wein») языка. Сходство форм слов предполагает и сходство, общее происхождение культур, другими словами, наличие их общей «колыбели». Как отмечает С. Бройд, «лен» является таким же маркером одного из основных занятий человеческой цивилизации, как и, например, изготовления вина, деятельности, лежащей в основе культур разных народов, занимающихся сельским хозяйством.

Пятая строфа начинается с обращения к Италии, которая в 1915 году вступила в войну на стороне союзников, до этого имея тесные связи с Германией и Австро-Венгрией. С. Бройда утверждает, что в стихотворении О. Мандельштам современная Италия противопоставлена Древнему Риму, с которым связаны воспоминания о славе и силе. С. Бройд предполагает, что Мандельштам, сравнивая Италию с домашней птицей, намекает на то, что итальянцы являются плохими солдатами [16, с. 20]. В качестве иллюстрации своих рассуждений, исследователь напоминает о стихотворении 1914 года «Немецкая каска – священный трофей...» [8, т. 1, с. 137], в котором поэт восхищается военной мощью германцев.

В пятой строфе О. Мандельштам отзывается иронически не только об Италии, но и о Польше. С. Бройд полагает, что Польша и есть та «соседка», к которой Мандельштам обращается в пятой

строфе «А ты, соседка, не взыщи...». С. Бройд сопоставляет данное стихотворение со стихотворением Мандельштама «Поляки», созданном в 1914 году. Данное стихотворение переполнено сарказмом. Исследователь предлагает рассматривать текст стихотворения, разделяя его на три части. Первые две строки представляют собой обращение к полякам. Выражение «безумный подвиг», по мнению Стивена Бройда, многозначно. Обычно значение слова «подвиг» положительное, но в данном случае оно несет в себе конкретную ироническую окраску [16, с. 24]. В данном контексте слово «безумный» приобретает негативное значение. Таким образом, слова «в безумном подвиге стрелков» могут означать, по мнению С. Бройда, недоверчивое отношение Мандельштама к их подвигу. С. Бройд полагает, что в данном случае упоминание «стрелков» относится к конкретному историческому факту. Так, 6 августа 1914 года банда Пилсудского, плохо вооруженная и небольшая, пересекла русско-польскую границу и захватила город Kielse от имени свободной и независимой Польши [16, с. 25], рассуждает исследователь творчества О. Мандельштама.

Вторая часть объясняет, почему подвиг безрассуден. По мнению С. Бройда, Мандельштам использует здесь форму (стиль) небылицы. В третьей строке поэт задает вопрос: «Иль ворон заклует орлов?», что, как полагает С. Бройд, возможно. В данном контексте «ворон» является символом Польши, а орел – России. «Орел» обычно ассоциируется с величием, властью, победой, в то время как «ворон» – с болезнью, войной, душой слабого человека. Учёный приходит к выводу о том, что «ворон» символизирует отрицательное отношение Мандельштама к Польше. В четвертой, пятой и шестой строках на смену „возможному“ приходит „невозможное“, что, в свою очередь, является традиционным для жанра небылиц [16, с. 25]: «...Иль потечет обратно Висла? / Или снега не будут больше / Зимой покрывать ковыль...» [8, т. 1, с. 136]. В седьмой и восьмой строках поэт выражает недоумение: «Или о Габсбургов костыль / Пристало опираться Польше?» [8, т. 1, с. 136]. По мнению С. Бройда такое недоумение характерно именно для русского человека, которому также трудно представить Польшу под покровительством Австрийской империи, как Вислу, текущую вспять. В третьей части данного стихотворения Польша называется славянской. Как отмечает С. Бройд, Мандельштам, таким образом, подчеркивает ее связи с Россией, а не с «костылем» Габсбургов [16, с. 26]. Образ «кометы», который также символизирует Польшу, несет в себе негативную окраску. Основанием для данного вывода Бройду служит восприятие кометы обывателями. Он отмечает, что комета, а особенно комета с хвостом, для простолюдина означала социальные бедствия: голод, войну, эпидемии. С. Бройд

также полагает, что «комета» может рассматриваться как символ изменчивого характера власти Польши, которая появляется и исчезает как комета [16, с. 26].

Анализ стихотворения «Поляки» позволяет С. Бройду прийти к заключению о том, что Польша негативно воспринималась Мандельштамом. Польша-соседка, в стихотворении «Зверинец», не должна быть в обиде на орла-Россию, который «топорщится и злится». По мнению С. Бройда, в последних двух строках пятой строфы Польша сравнивается с Давидом, для которого камень был слишком тяжел: «Что, если для твоей пращи / Тяжелый камень не годится?» Он полагает, что по размеру и силе Польша также напоминает Давида, как Россия – Голиафа [16, с. 27]. Но как отмечает исследователь, Мандельштам иронически отзывается о Польше, которая не могла, по его мнению, даже удержать камень и непременно уронила бы его. Таким образом, считает Бroyд, Польшу слишком смело сравнивать даже с Давидом [16, с. 27].

Если в первой строфе поэт вспоминает Золотой век, то в последней строфе им выражается надежда на то, что именно за ним – Золотым веком – будущее. «Клеть», о которой упоминается в четвертой строфе, превращается в «зверинец». Животные-эмблемы государств заменяются реками – Рейном и Волгой, олицетворяющими Германию и Россию. Таким образом, отмечает С. Бroyд, на смену символам войны и разрушения приходит символ жизни и «очищения» [16, с. 27]. «Дикарь» преображается в «умудренного человека». В то же время и музыка первой строфы, которая ассоциировалась с «косматыми свирелями», имела негативную окраску, в последней строфе также преображается и превращается в звуки, сопровождающие «буйство танца». По мнению С. Бройда, «танец» однозначно символизирует единение [16, с. 27]. Как и в стихотворении «Ода Бетховену» («Кто <...> до тех пор не кончил танца, / Пока не вышел буйный хмель? / О, Дионис...») [8, т. 1, с. 44]), считает С. Бroyд, «танец» в «Зверинце» содержит в себе мотив религиозного экстаза. Основанием для подобных рассуждений служит тот факт, что дионисийские обряды с их дикими танцами и музыкой приводили к эффекту очищения [16, с. 27]. Таким образом, из музыки, наполненной злым и мрачным содержанием, музыка превращается в ритуальную и религиозную. С. Бroyд полагает, что, так как происходящее в последней строфе полностью противопоставляется Железному веку, ее можно рассматривать как совокупность предписаний и инструкций, касающихся того, как избежать войны [16, с. 28]. Таким образом, С. Бroyд предлагает рассматривать стихотворение «Зверинец» как призыв Мандельштама к миру, прозвучавший в разгар войны. Поэтика данного стихотворения, как мы смогли убедиться, следуя

за рассуждениями С. Бройда, отражает состояние «внутренней Вселенной» большого поэта, прорвавшейся во «внешнее слово» поэтического текста.

Всем читателям и исследователям творчества О. Мандельштама хорошо известно описание того, как читал свои стихи поэт, о чём вспоминала Е. Тагер: «В то время все поэты, читая стихи, более или менее соблюдали законы ритма, но чтение Мандельштама было более чем ритмично. Он не скандировал, не произносил стихи, он пел, как шаман, одержимый видениями. Мандельштам пел, не сдерживая сил, он вскрикивал на ударениях – и, вероятно, эти донельзя насыщенные, эти предельно эмоциональные стихи невозможно было бы донести до слушателей иными средствами. Прочитанные обветшавшим „выразительным“ способом, эти стихи выглядели как пародия. У Мандельштама они звучали как заклинание. <...> Он пропел до конца: горящие глаза погасли, тёмные ресницы почти сомкнулись. Экстаз кончился» [12, с. 235-236]. К сожалению, мы не всегда помним, что так читал поэт именно стихотворение «Зверинец», точнее, первый не сохранившийся его вариант. По-видимому, сквозь внешнюю канву произведения прорывалась сущность «внутреннего человека» Мандельштама, всё «невыразимое», что скрывается в глубинах психики творца, и так искусно распознано одним из интерпретаторов его творчества С. Бройдом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев С.С. Поэты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 189-273.
2. Бетеа Д.М. Мандельштам, Пастернак, Бродский иудаизм, христианство и созидание модернистской поэтики // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. – СПб. – Вирджиния, 1993. – С. 367-375.
3. Брюсов В.Я. О искусстве // Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 43-54.
4. Жонж А., де. Как закалялось стихотворение. Мандельштам и Н. Островский // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. – СПб. – Вирджиния, 1993. – С. 423-434.
5. Кихней Л.Г. Осип Мандельштам: Бгпие слова. – М.: Диалог – МГУ, 2000. – 146 с.
6. Красавченко Т.Н. «Победившее смерть слово» в зарубежных толкованиях. Введение // Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов (Розанов, Хлебников, Ахматова, Мандельштам, Бахтин): Сборник обзоров. – М., 1990. – С. 5-20.

7. Кэвана К. Модернистское созидание традиции: О. Мандельштам, Т.С. Элиот, Э. Паунд // *Русская литература XX века. Исследования американских ученых.* – СПб.; Вирджиния, 1993. – С. 400-421.
8. Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. – М.: TERRA, 1991.
9. Марголина С.М. Мировоззрение О. Мандельштама. – Мюнхен, 1989.
10. Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике О. Мандельштама // *Slavic poetics.* – The Hague Paris, 1979. – P. 367-385.
11. Ронен О. Осип Мандельштам и др. // *Литературное обозрение.* – 1991. – № 1. – С. 3-19.
12. Тагер Е.М. О Мандельштаме // *Осип Мандельштам и его время* / Сост., авт. Предисл. и послесл. В. Крейд и Е. Нечепорук. – М.: L'Age d'Homme – Наш дом, 1995. – С.227-244.
13. Фрейдин Г. Осип Мандельштам: история и миф (1930-1938) // *Русская литература XX века. Исследования американских ученых.* – СПб.; Вирджиния, 1993. – С. 303- 350.
14. Эткинд Е.Г. Психопэтика. – СПб.: Искусство – СПб, 2005. – 704 с.
15. Юрченко Т.Г. Зарубежные исследования творчества Мандельштама // *Русская литература в зарубежных исследованиях 1980-х годов* (Розанов, Хлебников, Ахматова, Мандельштам, Бахтин): Сборник обзоров. – М., 1990. – С. 113-133.
16. Broyde St. Osip Mandel'stam and his age: A comment on the themes of war and revolution in the poetry, 1913-1923. – Cambridge (Mass.), 1975. – 246 p.
17. Brown Clarence. Mandelstam. – Cambridge University Press. – 1973.
18. Conen Arthur. O.E. Mandelstam. An Assay in Antiphon. – Ardis. – 1974.
19. Freidin G. A Coat of many colors: Ösip Mandelstam a his mythologies of self- presentation. – Berkley, 1987. – 421 p.
20. Harris J.G. An inquiry into the use of autobiography as a stylistic determinant of the modernist aspect of Ösip Mandelstam's literary prose // *American contributions to the Eighth International congress of Slavists.* – Ohio, 1978. – Vol. 2. – P. 237-259.
21. Harris J.G. Ösip Mandelstam // *University of Pittsburgh.* – Twayne Publishers. – Boston, 1988. – P. 13-31.
22. Isenberg Ch. Associative Chains in «Egypetskaja Marka» // *Russ. lit.* – The Hague, Paris. – 1977. – Vol.5. – №3. – P. 257-276.

23. Isenberg Ch. Substantial Proofs of Being: Ösip Mandelstam's Literary Prose. – Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio, 1987. – P.43-49.
24. Nilson N.A. Jsip Mandelstam: Five poems. – Uppsala, 1974. – 87 p.
25. Nilson N.A. Osip Mandelstam's «Insomnia» poem // Intern, p. of Slavic ling, poetics. – The Hague, 1966. – Vol. 10. – P. 153.
26. Nilson N.A. «To Cassandra»: A poem by Ösip Mandelstam // Poetica slavica: Studies in honor of Zbigniew Folejewski. – Ottawa, 1981. – P. 105-113.
27. Ronen O. A beam upon the axe: Some antecedents of Ösip Mandelstam's «Umyvalsja nocju na dvore» // Slavica Hierosoiymitana. – 1977. – Vol. 1. – P. 158-176.
28. Struve N. Ossip Mandelstam. – P., 1982. – 302 p.
29. Taranovsky K. Essays on Mandelstam. – Cambridge; London. – 1976. – 180 p.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Стихотворение О.Э. Мандельштама «Зверинец» в интерпретации С. Бройда и проблема психопоэтического подхода к пониманию поэзии

Статья посвящена рассмотрению интерпретации англоязычным литературоведом С. Бройдом стихотворения выдающегося русского писателя «серебряного века» О.Э. Мандельштама «Зверинец» в контексте теории психопоэтического подхода к пониманию литературных произведений.

Ключевые слова: поэтика, психопоэтика, интерпретация.

SUMMARY

Kochetova S. A. The poem «Zverinets» by O. E. Mandelstam in interpretation by St. Broyde and the problem of psychopoetic approach to understanding poetry

The article is devoted to the investigation of western literary critical interpretation by St. Broyde which concerns the greatest Russian Silver Age writer O. E. Mandelstam's poem «Zverinets» in the context of the theory of psychopoetic approach to understanding of literary works.

Key words: poetics, psychopoetics, interpretation.

Л.Н. Любимцева-Наталуха
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82-1/-9

ИМЯ АВТОРА КАК МИФ

Феномен мифологизма по-прежнему актуален в новейшей литературе. Проблемы мифопоэтики были и остаются объектом интереса многих ученых-литературоведов: Е. Мелетинского, Ю. Лотмана, М. Элиаде, А.Ф. Лосева, М.М. Бахтина, А. Гуревича, Я.Э. Голосовкера, С.С. Аверинцева, Б.А. Успенского, В.Н. Топорова, Н.О. Осиповой, С.М. Телегина, Ю.В. Доманского и многих других. Однако современные тенденции, наблюдаемые в литературном процессе XX – начала XXI столетий, демонстрируют новые пути мифотворения, которые нуждаются в осмыслении и исследовании.

Отправной точкой для переосмысления понятия «миф» можно считать работу Р. Барта «Миф сегодня», в которой автор подчеркивал: «...поскольку миф – это слово, то им может стать все, что достойно рассказа. Для определения мифа важен не сампредмет сообщения, а то, как о нем сообщается; можно установить формальные границы мифа, субстанциональных же границ он не имеет» [3, с. 72].

Термин «неомифологизм», активно используемый в литературоведении XX столетия для обозначения процесса ремифологизации, привлёк внимание исследователей на новый статус мифа в литературе и культуре новейшего времени. Как отмечает Л. В. Ярошенко в работе «Неомифологизм в литературе XX века»: «Современный мифологизм носит не наивно-бессознательный, а глубоко рефлексированный характер, что обеспечивает его коренную связь с философским творчеством, а также интеллектуалистический подход к мифу самих художников» [18].

Миф в новейшей литературе превращается в метаязык культуры. Процесс мифологизации не прекращается и в настоящее время. В современном представлении о мифе важны несколько аспектов: общезначимость для большей части социума и общеизвестность фактов, на основе которых складывается миф; высокая степень эмоциональной насыщенности; современный миф создает некую идеальную реальность и никак не связан с древним, хотя сам процесс мифотворения остается таким же, каким он был в архаические времена. Объектом мифологизации в современной культуре может стать любое явление, что приводит к созданию политических мифов, религиозных, мифов массовой культуры и т. д. Как отмечает А. Л. Топорков в работе «Мифы и

мифология XX века: традиция и современное восприятие»: «В традиционных мифах объектом мифологизации являются боги, культурные герои или предки, в мифах XX в. – реальные люди и события настоящего и недавнего прошлого» [13].

Миф по своей природе синкретичен и не может быть собственным художественным феноменом.

В литературе XX – начала XXI столетий процессу мифологизации и сопряженным с ним процессам ремифологизации и демифологизации подвергаются не только тексты, в структуре которых просматривается миф, но и фигуры писателей – признанных классиков литературы.

Процесс мифологизации начинается с момента общего признания творчества автора, участниками которого становятся критики, литературоведы, читатели, а, начиная с XX столетия, еще и все виды СМИ. Его фигура идеализируется в воспринимающем сознании, имя начинает ассоциироваться с рядом общепринятых представлений о творчестве и жизненном пути, сложившимися в массовом сознании новыми литературными и культурными мифами. Процесс этот занимает достаточно долгое время. Участники его осуществляют это бессознательно, на уровне коллективной культурной памяти. Постепенно автор биографический превращается в литературный миф. Его имя предстает как философско-поэтическое обобщение, приобретает характеристики аллюзии. Оно ассоциируется с целым рядом представлений, часть которых не имеет ничего общего с реальностью. Информация в процессе рецепции в воспринимающем сознании воспроизводится дискретно и избирательно: в сознании закрепляются только те факты, которые наиболее часто упоминаются в разных источниках, ложные мифы на основе реальной биографии, растиражированные посредством многократной интерпретации не только в СМИ и разных видах искусства, но и в академических трудах учёных-литературоведов. Происходит наслоение информации, ее искажение. К примеру, формированию мифа вокруг имени писателя способствует оспаривание его авторства, как в случае с В. Шекспиром или М. Шолоховым, многочисленные современные байопики, художественные биографии, ставшие хрестоматийными тексты и их интерпретации,

В этом процессе участвуют и сложившиеся и укоренившиеся в массовом сознании штампы восприятия фигуры классика и его вклада в развитие литературы, в качестве примеров которых можно привести следующие: «Пушкин – наше все» (сокращенная цитата из высказывания **А. А. Григорьева, прочно закрепившаяся в русской культуре**: «А Пушкин – наше всё:

Пушкин представитель всего нашего душевного, особенного, такого, что останется нашим душевным, особенным после всех столкновений с чужими, с другими мирами» (из статьи А.А. Григорьева «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина», 1859)) [5]; Пушкин – «солнце русской поэзии» (еще одна цитата, рожденная из контаминации оценок творчества классика, данных В. Одоевским («Пушкин – солнце...Солнце нашей поэзии закатилось!» [Из некролога В. Ф. Одоевского в газете «Литературные прибавления» к «Русскому инвалиду» от 30 января 1837 г. [9]) и К. Бальмонтом («Пушкин был поистине солнцем русской поэзии, распространившим свои лучи на громадное расстояние и вызвавшим к жизни бесконечное количество больших и малых спутников» (из работы К. Бальмонта «О русских поэтах. Фрагменты из лекций», 1897) [2]. Есть ряд и других клише, авторство которых сегодня трудно определить: «один из величайших всемирных гениев», «величайший национальный русский поэт», «основоположник современного русского литературного языка».

Эти высказывания, ставшие общеизвестными благодаря тиражированию в средствах массовой информации, не только определяют место поэта в литературной преемственности, но и фокусируют внимание на его привилегированном положении для русской национальной культуры, способствуя культурной «канонизации» классика. Кроме того, в школьной программе Пушкина возвели на пьедестал и практически стерли в его портрете черты живого человека.

Из фактов биографии поэта у любого, кто знаком с творчеством Пушкина, всплывают в сознании три основных события: Болдинская осень, дуэль и преждевременная смерть в 37 лет от руки Жоржа Дантеса.

В новейшей литературе формируются рецептивные мифы о Достоевском, Пушкине, Льве Толстом. По мнению В. Шаулова, «В XX веке миф о Достоевском вошел в фундамент русской культуры. Это значит, что «Достоевский» в качестве рецептивного артефакта стал одновременно и материалом художественной и интеллектуальной активности, и активным центром воздействия на культурный процесс. С этой точки зрения простая «репликация» мифа (в форме сочувственного повторения его «авторской» версии) менее интересна, чем варьирование негативных интерпретаций» [15]. Это точку зрения можно экстраполировать и на фигуры других писателей.

Имя автора-классика участвует в процессе создания мифа о нем, а также персонального текста в качестве одного из его компонентов. В начале XXI столетия в научном обиходе

прочно закрепились такие понятия как: Пушкинский миф, миф Достоевского и др.

Существует множество современных исследований, посвященных функционированию Пушкинского мифа в литературе. Это работы Т. Г. Шеметовой «Пушкинский миф: функционирование в современной литературе» [16], С. Маленьких «Пушкинский миф как тест» [8], С. Н. Ширяева «"Пушкинский миф" в прозе С. Довлатова» [17], М. В. Загудуллиной «Пушкинский миф в конце XX века» [6], М. М. Гельфонд «Пушкинский миф в лирике Давида Самойлова» [4] и многие другие. Если сравнить предложенные в каждом из этих исследований определения понятия «Пушкинский миф» и выделить общие признаки, то основные характеристики можно свести к следующему:

- Пушкинский миф давно сложился в русской культуре;
- Пушкин предстает в этих текстах как литературный герой или мифологический образ, который сакрализуется;
- имя поэта ассоциируется в воспринимаящем сознании с рядом аксиологических культурных смыслов;
- Пушкинский миф связан с рядом мифологем: золотой век русской литературы, Болдинская осень, няня Пушкина, лицейская дружба, нерукотворный памятник и т. д.

Имя любого классика уже само по себе аллюзивно в представлении современного читателя. Так как понять аллюзию можно только по контекстуальной связи с прототекстом (в нашем представлении прототекст – это инотекстовое включение, объединяющее весь комплекс произведений, созданных тем или иным автором) и она апеллирует к фоновым знаниям реципиента, запас которых индивидуален, то и ассоциации, вызванные упоминанием имени писателя, будут разными. Как отмечает И. В. Сергодеев в работе «Аллюзия как средство реализации интертекстуальности (на примере стихотворений Джеймса Дугласа Моррисона): «Аллюзивные имена собственные выступают средством описания единичных мифологических, литературных и других объектов, актуализируют иконические связи этих объектов с прецедентными феноменами, вызывают у реципиента ассоциации, способствуют более глубокому пониманию. Аллюзивными именами собственными являются антропонимы и топонимы» [11].

Кроме того, имена русских писателей-классиков ассоциируются с мифологемой «золотого века», которая в сознании реципиента сакрализирует литературу, созданную в XIX столетии: «На специфику русского «золотого века» указывает полная смена заглавного имени эпохи: “Пушкин – главный русский человек, сформировавший современный

язык нации и тип ее общественного сознания в Новое время. Если Герцен видел в Пушкине “ответ” России на призыв царя-преобразователя Петра I и, значит, ставил великого поэта в один ряд с крупнейшими из русских политических деятелей, то Ахматова в “Слове о Пушкине” (1962) поддержала пушкинскую мысль о превосходстве поэтического “нерукотворного” памятника над “памятниками” земных властителей». Ахматова “и в пушкинском веке видела золотой лишь постольку, поскольку он был пушкинским”» [1, с. 438–439].

Как известно, понятие «золотой век русской литературы», в XX столетии ставшее мифологемой, впервые использовал в своей статье «Литературный кризис», напечатанной в журнале «Современник» в 1863 году, критик и публицист М. А. Антонович, подразумевая литературу периода А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. В дальнейшем это представление расширилось до пределов всего XIX века. Содержанием данной мифологемы – интерпретированного, часто повторяемого образа – становится представление о культуре и литературе XIX столетия как гармоничной эпохе, периоде расцвета, формирования представления о русских писателях как непререкаемых духовных авторитетах общества.

Собственная жизнь, биография, внутренний мир классика во многом служат для других авторов исходным материалом, который во многом перерабатывается, некоторые моменты опускаются, другие – наоборот резче выделяются, что-то сглаживается. Таким образом, имя становится элементом персонального текста, носителем определенной информации, необходимой для понимания читателем вновь созданного произведения.

Постепенная культурная «канонизация» имени происходит в том числе благодаря многочисленным научным, научно-популярным исследованиям биографии и творчества писателя. К примеру, если говорить о Пушкине, то это ряд известных, признанных научным сообществом трудов: «Пушкин в жизни. Спутники Пушкина» В. Вересаева, «А. С. Пушкин. Биография писателя. Роман “Евгений Онегин”. Комментарий» Ю. Лотмана, «Творческий путь Пушкина» Д. Д. Благого, «Пушкин. История и современность в художественном сознании поэта» Н. Я. Эйдельмана. Для Достоевского – труд И. Волгина «Последний год Достоевского. Исторические записки», книга «Три любви Достоевского» американского исследователя Марка Слонима, в которой он раскрывает те стороны жизни великого русского художника, которые мало известны широкому читателю; «Достоевский» Л. Сараскиной из серии «ЖЗЛ».

Еще одним фактором, влияющим на процесс мифологизации имени писателя, является превращение писателя в героя литературно-критической, художественной, публицистической литературы, чему можно обнаружить массу примеров в разномановых произведениях XX – начала XXI столетий: «Последние дни (Пушкин)» (пьеса, 1935; в СССР поставлена в 1943, опубликована в 1955 году) М. Булгакова; прозаическая миниатюра «О Пушкине» Д. Хармса; статья М. Цветаевой «Мой Пушкин»; пьеса Л. Вольперт «Семь дней в Дерпте» (1983), посвященная не до конца проясненному факту: намерению Пушкина летом 1825 г. совершить побег из Михайловского через Дерпт в Европу – биографическая реконструкция, включающая гипотезу или учитывающая «виртуальную реальность»; монопьеса Михаила Хейфеца «Спасти Камер-юнкера Пушкина» («История одного несостоявшегося подвига») (2012). В постмодернистской литературе происходит демифологизация писательского мифа: эссе «Прогулки с Пушкиным» (1966-1968) А. Терца, стихотворение Д. Пригова «Вот Достоевский Пушкина признал» (1989), роман-псевдобιοграфия Дж. М. Кутзее «Осень в Петербурге», рассказ «Достоевский как русская народная сказка» (2000) А. Левкина, «Идиот» (2001) Ф. Михайлова, «Ф. М.» (2006) Б. Акунина, «Т» (2009) В. Пелевина. Новые смыслы невозможно уловить без непосредственного включения в диалог читателя, обладающего достаточными знаниями биографии классика, его текстов и штампов, возникших в восприятии авторских мифов.

Как отмечает Е. Захарченко: «Широкое распространение ностальгических настроений в 1970–1980 е гг. послужило неизбежному упрощению образа “золотого века”: он сложился на основе предельно обобщенных представлений о Пушкине, пушкинских наставниках, о лицеистах и декабристах, о “пушкинской плеяде”, о Лермонтове как “преемнике Пушкина”. Показательно, что эпоха великих потрясений, какой мыслил её сам поэт (“Чему, чему свидетели мы были!..”), прослыла, вопреки историческим фактам, “гармоничной”». [7, с. 146].

Обращая внимание на использование образа Пушкина в качестве оружия в идеологической борьбе, А. Терц в эссе «Прогулки с Пушкиным» осуществляет его деканонизацию. Опираясь на многочисленные анекдоты о поэте, используя тексты, созданные классиком, Терц создает спорный образ, временами «лубочный, площадной» («На тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию и произвел переполох» [12]), рассчитанный на провокацию литературоведческой дискуссии: «Пушкин! – ведь это едва не государственное предписание, краеугольный камень всечеловеческой семьи и порядка, – это

Пушкин-то, сказавший: “Подите прочь – какое дело поэту мирному до вас!”? А мы не обижаемся, нам всем до него дело, мы признаем его чару над нами и право судить обо всем со своей колокольни» [12].

Д. Пригов в стихотворении «Вот Достоевский Пушкина признал», вообразив виртуальную полемику между писателями, подвергает деконструкции образы классиков русской литературы, продолжая традицию русского авангарда: «Пушкин – частый герой приговского стиха, и это вполне понятно. Он до сих пор выступает своеобразным эталоном, фигурой, с которой в той или иной степени вынуждено считаться каждое новое поколение поэтов. В общественном сознании он давно уже не человек, когда-то писавший новаторские для своей эпохи стихи, а действительно «памятник», на который то и дело наталкиваются все, кто хоть как-то интересуется русской культурой. По этой же причине и жизнь, и творчество поэта уже слились в единый пушкинский миф, про который принято говорить с одной и той же интонацией похожими фразами» [13].

Таким образом, после культурной «канонизации» имя автора-классика подвергается постмодернистской травестии:

«Вот Достоевский Пушкина признал:

Лети, мол, пташка, в наш-ка окоём

А дальше я скажу, что делать

Чтоб веселей на каторгу вдвоём

А Пушкин говорит: Уйди, проклятый!

Поэт свободен! Сраму он неймёт!

Что ему ваши нудные мученья!

Его Господь где хочет – там пасёт!»

1989 [10].

Итак, имя автора, ставшего признанным классиком литературы, участвует в процессе мифологизации – творения нового культурного писательского мифа, концентрирует в себе информацию, которая будет каждый раз актуализироваться в воспринимающем сознании при его упоминании. Однако эта эволюция еще не завершена.

Авторский миф проходит в своем развитии несколько стадий становления: начальный этап – это мифологизация и формирование ряда связанных с ним мифологем; этап сакрализации, когда в сознании читателя закрепляется идеализированный образ и одно упоминание имени классика вызывает ряд индивидуальных ассоциаций с прототекстом; этап ремифологизации – создания новых произведений на основе сложившегося авторского мифа, связанных с ним мифологем и

переосмысленных сюжетов и образов прототекста; и, наконец, этап демифологизации – десакрализации, травестирования, когда авторитет классика ставится под сомнение, как и высказанные им известные всем мысли и идеи, превратившиеся в штампы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова М. А. «Золотой век» в отечественном литературном сознании: генезис и современное содержание образа-мифа / М. А. Александрова // Изв. Саратов. ун-та. – Сер. Филология. Журналистика. – 2018. – Т. 18. – Вып. 4. – С. 438–441.
2. Бальмонт, К. О русских поэтах. Отрывки из лекций, читанных в Taylor Institution в Оксфорде весной 1897 года / К. Бальмонт. – Текст : электронный // Литература и жизнь : сайт. – URL: http://dugward.ru/library/balmont/balmont_o_russkih_poetah.html (дата обращения: 20.01.2021).
3. Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 72–130.
4. Гельфонд М. М. Пушкинский миф в лирике Давида Самойлова / М. М. Гельфонд // Новый филологический вестник. – М. : ООО «Издательство Ипполитова», 2016. – №2(37). – С. 98–111.
5. Григорьев А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья первая. Пушкин. – Грибоедов. – Гоголь. – Лермонтов / А. Григорьев. – Текст : электронный // Литература и жизнь : сайт. – URL: http://dugward.ru/library/zolot/grigorjev_vzgljad.html (дата обращения: 20.01.2021).
6. Загидуллина М. В. Пушкинский миф в конце XX века / М. В. Загидуллина. – Монография. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2001. – 329 с.
7. Захарченко Е. «Образ Пушкина» как феномен массового сознания / Е. Захарченко // Пушкин и современная культура: материалы Междунар. науч. конф. (Пушкинские Горы, 23–27 января 2003 г.). – СПб., 2004. – С. 146.
8. Маленьких С. Пушкинский миф как тест / С. Маленьких. – Текст : электронный // Виртуальный семинар профессора С. А. Гончарова : сайт. – URL: <http://www.aseminar.narod.ru/malenkih.htm> (дата обращения: 20.01.2021).
9. Одоевский В. Ф. Некролог Владимира Фёдоровича Одоевского в газете «Литературные прибавления» к «Русскому инвалиду» от 30 января 1837 г. / В. Ф. Одоевский. – Текст : электронный // Онлайн библиотека русской классической литературы : сайт. –

- URL: <https://xn----7sbb5adknde1cb0dyd.xn--p1ai/images/show/16221.htm> (дата обращения: 20.01.2021).
10. Пригов, Д. А. Написанное с 1975 по 1989 / Д. А. Пригов. – Текст : электронный // Вавилон : сайт. – URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prigov4-3.html> (дата обращения: 20.01.2021).
 11. Сергодеев И. В. Аллюзия как средство реализации интертекстуальности (на примере стихотворений Джеймса Дугласа Моррисона) / И. В. Сергодеев. – Текст : электронный // Journals : сайт. – URL: <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/87/39> (дата обращения: 24.01.2021).
 12. Терц А. Прогулки с Пушкиным / А. Терц. – Текст : электронный // КулЛиб : сайт. – URL: <https://coollib.com/b/264724/read> (дата обращения: 24.01.2021).
 13. Толстов С. Дмитрий Александрович Пригов: «Я Пушкина убил» / С. Толстов. – Текст : электронный // Просодия : сайт. – URL: <https://prosodia.ru/catalog/stikhotvorenie-dnya/dmitriy-aleksandrovich-prigov-ya-pushkina-ubil/> (дата обращения: 24.01.2021).
 14. Топорков А. Л. Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие / А. Л. Топорков. – Текст : электронный // Ruthenia : сайт. – URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm> (дата обращения: 10.01.2021).
 15. Шаулов, В. Истоки и эволюция мифа о Достоевском / В. Шаулов. – Текст : электронный // Revistaseug : сайт. – URL: <https://revistaseug.ugr.es/article/downloadPDF> (дата обращения: 10.01.2021).
 16. Шеметова Т. Г. Пушкинский миф: функционирование в современной литературе / Т. Г. Шеметова. – Текст : электронный // Cyberleninka : сайт. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pushkinskiy-mif-funktsionirovanie-v-sovremennoy-literature> (дата обращения: 10.01.2021).
 17. Ширяева С. Н. «Пушкинский миф» в прозе С. Довлатова / С. Н. Ширяева // Молодой ученый. – 2016. – № 14 (118). – С. 679–682.
 18. Ярошенко Л.В. Неомифологизм в литературе XX века : учеб.-метод. пособие / Л. В. Ярошенко. – Гродно: ГрГУ, 2002. – 103 с. – Текст : электронный // Studfile : сайт. – URL: <https://studfile.net/preview/1101530/> (дата обращения: 10.01.2021).

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Имя автора как миф

Статья посвящена исследованию проблемы функционирования писательского мифа в современной литературе. Анализируются этапы формирования нового культурного мифа в воспринимающем сознании читателя. Автор статьи анализирует роль имени в процессе его мифологизации, ремифологизации и демифологизации на примере А. С. Пушкина.

Ключевые слова: имя, мифологизация, ремифологизация, демифологизация, А. Пушкин, Пушкинский миф, золотой век русской литературы.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. Author's name as a myth

The article is devoted to the problem of functioning of the writer's myth in modern literature. The stages of the formation of a new cultural myth in the perceiving mind of the reader are analyzed. The author of the article analyzes the role of the name in the process of mythologization, remythologization and demythologization using the example of A. S. Pushkin.

Key words: name, mythologization, remythologization, demythologization, A. Pushkin, Pushkin's myth, golden age of Russian literature.

*Т.А. Сироткина
(г. Сургут, РФ)*

УДК 811.161.1.

ЭТНОНИМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ УРАЛЬСКИХ И СИБИРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

В научных поисках последнего десятилетия внимание исследователей привлекла такая междисциплинарная отрасль знания, как имагология, которая ставит во главу угла изучение ментальных представлений народов о себе и своих соседях. Показательны в этом отношении, например, монографии С.С. Наливайко [5] и В.В. Орехова [6]. Ключевым для современной имагологии является понятие этнообраза, конструирующее не только индивидуальное восприятие «своих» и «чужих», но и стереотипные представления и ассоциации,

связанные с проблемами взаимопознания и взаимопонимания. По словам Т.М. Марченко, осознание сложной, структурно многоуровневой природы этнообразов определило главную стратегию современной гуманитаристики – «их реконструкция и анализ осуществляются как неотъемлемая составляющая национальной картины мира в определенный синхронический период ее развития» [4, с. 317].

Интересно, на наш взгляд, изучение литературных этнообразов, поскольку они раскрывают грани не только национальной, но и индивидуально-авторской картины мира. Именно автор, как отмечает Дмитрий Сергеевич Наливайко, не просто разворачивает образ, а «эксплицирует его, целенаправленно или имплицитно» [5, с. 10]. Особенно показательно исследование этнообразов в рамках определенного регионально-культурного пространства, поскольку позволяет реконструировать не только национальную, но и региональную картину мира. Писатель, создающий историческое произведение, передает с помощью языка художественного текста те нюансы, которые связаны с этнической составляющей ментальности [7].

Так, в романе пермского писателя Михаила Строганова «Камни господни» этнической маркировке подвергаются атрибуты не только «чужой», но и «своей» культуры. Русские, русская казна, русские интересы, русский царь – все эти этнонимы и сочетания с этническими маркерами выполняют функцию реально-исторической достоверности: «Мутная пелена воды размазывала, скрывала очертания, укрывая от глаз притаившихся в укрытии русских движения вражеского бойца» [8, с. 206]; «Иоанн смог совершить и давно замышляемое богомолье в Вологду, и восстановить активные переговоры с Елизаветой по отправке ей русской казны» [8, с. 231]; «Иоанн клял на чем стоит свет рыжую английскую потаскуху и, не считаясь с великим ущербом русских интересов, жаловал англичан все большими привилегиями» [8, с. 231]; «Только о том, что долготерпив и милосерд русский царь!» [8, с. 236]. Представитель «чужой» культуры, сталкиваясь реалиями русского культурного пространства, чувствует себя неуютно: «Карий увидел появившееся из темного угла испуганное бритое лицо иностранца и не придавал значения, когда этот нелепый, заплутавший в русских снегах незадачливый купец, отчаянно размахивая руками, бросился ему навстречу» [8, с. 278]; «Деревья гулко скрипели, проклиная пришедшего к ним чужака, предсказывая ему забвение и гибель» [8, с. 194]. То же чувствуют русские, попадая в пермяцкие леса: «Даром все лето порты, лазая по камням, да лесам пермяцким

драли» [8, с. 245]. Человеку страшно оказаться в окружении всего «чужого»: «– Да как же без Руси да среди вогул? – удивился Снегов. – Они своих-то не жалуют, а чужаков и подавно!» [8, с. 191].

Этническая картина мира русского населения Прикамья ярко отражена в произведениях Алексея Иванова. В одном из своих интервью писатель говорит: «Когда я бывал в тех местах, на севере Пермской области, где разворачивается действие романа, у меня рождалось ощущение мистики: она разлита в этой природе, в этих горах, пнях, вековых лесах. Это все интуитивно воспринимается как страшное, как дремучее, как что-то мудрое... Я вот сам – человек реки. Русские люди – это люди реки. А финно-угорские племена – это люди лесов. Это разные менталитеты, и нам у них – страшно» [2, с. 14].

В картине мира каждого народа существуют представления о «своих», складывающиеся в интраобраз, и представления о «чужих», формирующие экстраобразы. Так, в этнической картине русских старообрядцев, представленной в романе Евдокии Туровой, отмечаются следующие черты этнических образов соседей:

1. Особенности вероисповедания: «Тятя и сказывал про Вотячку гору. Не проста гора-то была – молебна гора у вотяков» [9, с. 167].

2. Отличительные черты антропонимикона: «А тетя Руми? Имя какое-то нерусское, я и не знаю таких в деревне» [9, с. 203].

3. Особенности характера и поведения: «Как у русского чё выпросить, русский знают, а чуть чё – сразу по-русски плохо! Шибко оне хитрые, вот чё» [9, с. 206].

4. Внешние отличия: «Оня скоро затосковала среди русских. Какие они некрасивые: лица белые, глаза круглые!» [9, с. 211]; «Вотяки народ некрупный, светлоглазый, с жидкими светлыми волосами» [9, с. 225].

5. Языковые особенности: «Русские же умеют разговаривать только словами, они знают очень много слов. Как можно знать столько слов? Трудно разговаривать с русскими» [9, с. 211].

6. Отличия в обрядах и традиционной культуре: «Оня собралась в далекую страну Ымме. Пусть русские глубоко закапывают в холодную землю своих умерших. Она не хочет туда» [9, с. 217].

Многие этические и нравственные оценки также отражаются через оппозиции. Так, традиции и мораль этнографической группы русских кержаки противопоставляется укладу жизни русских: «После кондовых кержацких посадов стыд было смотреть на русскую нищету и голь» (Иванов 2005: 594). У людей, принадлежащих к одной нации, но разным этнографическим группам, возникает проблема взаимопонимания: «Кержакам душу православную не

понять, молчи уж!» [3, с. 434]. Напротив, некоторые этнические имена стоят в одном ряду на шкале оценки: «Что остяки на Иртыше, что вогулы на Чусовой – всё одно» [3, с. 359]; «Истяжьество – то же беспопство, только с вогулами и для сплавного дела» [3, с. 240].

Писатели используют этнические имена для этической оценки поступков героев. Традиционно при этом учитывается соответствие или несоответствие поступка (а также мотива или поведения в целом), черт характера личности, общественного образа жизни определенным моральным нормам и требованиям. Показательны, например, высказывания героев А. Иванова, отражающие представления русских, связанные с носителями «чужих» культур: «Татары – они как кошки живучи» [3, с. 518]; «Простаков пермякам всегда хватало» [3, с. 553].

Таким образом, функционирование этнонимов в текстах исторических романов отражает образ «человека этнического», присутствующего в сознании носителей языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев В.В. Литература и география. Урал в геопозитике России / В.В. Абашев, М.П. Абашева // Вестник Пермского университета. Серия: История. – 2012. – Вып. 2 (19). – С. 143–151.
2. Иванов А. Я интуитивно понимал, что надо сделать так, а не иначе / А. Иванов // Филолог. – 2004. – № 4. – С. 10–18.
3. Иванов А. Золото бунта / А. Иванов. – Москва, 2005.
4. Марченко Т.М. Украинские литературные этнообразы как объект современных текстологических исследований / Т.М. Марченко // Пушкинские чтения-2012. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: материалы XVII Международ. науч. конф., Санкт-Петербург, 2012. – С. 316–322.
5. Наливайко Д. Очима Заходу: рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. / Д. Наливайко. – Киев, 1998.
6. Орехов В.В. Русская литература и национальный имидж (Имагологический дискурс в русско-французском литературном диалоге первой половины XIX в.) / В.В. Орехов. – Симферополь, 2006.
7. Сироткина Т.А. Этнонимы в художественной прозе уральских писателей / Т.А. Сироткина // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2010. – № 4 (11). – С. 12–18.
8. Строганов М. Камни господни / М. Строганов. – Санкт-Петербург, 2006. – 288 с.
9. Турова Е. Кержаки. Проза / Е. Турова. – Пермь, 2006. – 317 с.

АННОТАЦИЯ

Сироткина Т.А. Этнонимы в художественных текстах уральских и сибирских писателей

В статье на материале художественных произведений региональных авторов рассмотрены такие функции этнонимов в тексте, как создание образа персонажа, реально-исторической достоверности и другие.

Ключевые слова: этноним, этнический образ, этностереотип, образ персонажа, языковая картина мира.

SUMMARY

Sirotkina T. A. Ethnonyms in literary texts of the Ural and Siberian writers

Based on the material of artistic works of regional authors, the report will examine such functions of ethnonyms in the text as creating an image of a character, real-historical authenticity, and others.

Key words: ethnonym, ethnic image, ethnic stereotype, character image, linguistic worldview.

*А.В. Флоря
(г. Орск, РФ)*

УДК 7.097

НЕКОРРЕКТНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИМЕН В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ РОМАНА А.М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»

Роман-эпопея А.М. Горького занимает особое место в советской культуре. Эта книга, с одной стороны, была канонизирована как хрестоматийная, с другой – не относилась к любимому чтению советских людей. Даже филологи считали ее скучной и вообще неудачной. Однако ее масштабность и значительность многими чувствовались.

Кинорежиссер С.Д. Аранович в фильме «Горький. Последние годы» (1968) попытался пробудить интерес к этому роману. Фильм на 20 лет попал на «полку», а в период «перестройки» удостоился премии «Ника».

В дневнике 1974 г. А.А. Тарковский сообщает, что Т.Г. Огородникова предлагала ему написать несколько «экранизаций» для телевидения, в том числе по «Жизни Клима Самгина», и он вполне был готов это сделать. Речь, видимо, шла о сценариях, а не собственно о фильмах, но этот план не состоялся.

Масштабная «реабилитация» «Самгина» произошла в 1980-х гг. Сначала в 1981 г. А.А. Гончаров поставил спектакль в Театре им. В. Маяковского (в 1987 г. вышла телевизионная экранизация), а в 1988 г. был показан телесериал, снятый на «Ленфильме» В.А. Титовым. Есть соблазн предположить, что выдающиеся режиссеры почувствовали востребованность романа в «переломную» эпоху – накануне и во время революционных (как впоследствии выяснилось, скорее контрреволюционных) перемен в стране. (В эту эпоху Горький вообще оказался востребованным – ограничимся упоминанием наиболее удачных экранизаций Г.А. Панфилова «Васса» и «Мать»). Во всяком случае, «Самгин» (п)оказался «очень своевременной книгой».

Ономастике как таковой в этом романе уделяется не много внимания. Например, ребенок Клим заявляет, что у *Варавки* «насекомая» фамилия. Писатель *Нестор Катин*, с настоящей фамилией *Пимов*, взял псевдоним по имени жены, чтобы не быть «*Нестерпимовым*» [2]. Фамилии могут служить средствами характеристики, случайно совпадая с внешним видом героя или, напротив, оказывая влияние на его личность. Лютов выводит парадоксы своего поведения из своей фамилии («*Люто ненавижу скуку жизни*») [2]. О Любаше Сомовой Марина Зотова пренебрежительно отзывалась: «*Маленькая такая, куколка, бесцветная, с рыбьей фамилией*» [5].

Иногда фамилии упоминаются ради них самих, ради их необычности. Так, в романе появляются «*адвокат с необыкновенной фамилией Магнит*» [3], «*странная фамилия Уповаев*» [4]. Однако Горький (или его герой) всё же старается не просто упоминать, но и семантизировать необычные имена:

«По бокам парадного крыльца медные и эмалированные дощечки извещали черными буквами, что в доме этом обитают люди странных фамилий: присяжный поверенный Я. Ассикритов, акушерка Интралигатино, учитель танцев Волков-Воловик, настройщик роялей и починка деревянных инструментов П.Е. Скромного, “Школа кулинарного искусства и готовые обеды на дом Т.П. Федькиной”, “Переписка на машинке, 3-й этаж, кв. 6, Д. Ильке», а на двери одной из квартир второго этажа квадратик меди сообщал, что за дверью живет Павел Федорович Налим.

“Демократия”, – поморщился Самгин, прочитав эти вывески» [5].

На фоне этой довольно бедной для такого огромного текста ономастики привлекает внимание подробная характеристика имени заглавного героя – как претензия на исключительность, выражаемая именно в подробности, на которой мы детально

останавливаться не будем: эта тема многократно раскрывалась литературоведами. Отец долго подбирает для сына имя, которое гармонировало бы со своеобразной фамилией, и, наконец, выбирает самое неудачное – простонародное и ни к чему не обязывающее

Имя влияет на своего носителя отнюдь не мистическим, а сугубо психологическим образом: *«Бабушка, неласково косясь на зятя, упрямо говорила, что на характер внука нехорошо влияет его смешное, мужицкое имя: дети называют Клима – клин, это обижает мальчика, потому он и тянется к взрослым»* [2].

«Я – не Иванов, не Ефимов, а – Самгин. Фамилия – редкая. Самгин? (...) Я – беззащитен», – тревожно соображал Самгин [5] (Отметим, что необычность фамилии подчеркивается любимым экспрессивным знаком Горького – тире).

Для нас здесь важна ярко амбивалентная окраска имени и фамилии героя: необычная, оригинальная, но чреватая неприятностями для человека. Этими неприятностями и одиночеством он расплачивается за своеобразие личности. Впрочем, оригинальность Самгина преувеличена, «стремление Клима максимально проявить свою уникальность (“запрограммированную” именем и фамилией героя) приводит его к диаметрально противоположному результату – обнажает в нем абсолютную посредственность и “серость”» [1].

То есть имя и фамилия (псевдо)героя отражают в себе общий принцип создания этого образа в романе: и об имени, и о Самгине-персонаже говорится очень много, но это *многословие камуфлирует пустоту*.

Фамилия *Самгин* обычно производится от местоимения *сам* (иногда это трактуется как *сам автор*). Остроумную и тонко соответствующую характеру персонажа «расшифровку» дал Г.А. Гуковский: *сам-gin*, т. е. породивший сам себя, не связанный ни с кем корнями. Образ блестящий, но вряд ли Горький думал об этом.

Мы отмечаем и подчеркиваем одно: даже в случае с заглавным героем его явно «говорящее» имя лишено всякой *ономастической мистики*. Оно не определяет судьбу героя, а влияет на его характер психологически. Тем менее может идти речь о «говорящих» именах других героев.

Однако в центре нашего рассмотрения будет другой вопрос, имеющий довольно отдаленное отношение к ономастике, но всё же связанный с ней. Это соотношение имени не с его символическим, аллегорическим или лингвоэстетическим смыслом, а с денотатом – т. е. с человеком, носящим это имя. Эта связь имеет важное значение для художественного текста, потому

что когда она нарушается (в телеспектакле или фильме), весьма существенно меняются отношения и смыслы первоисточника – литературного произведения.

Это связано прежде всего с техническими возможностями фильма или спектакля. Эпопея Горького огромна, в ней более 800 персонажей, и многое (и многих) приходится купировать. Режиссеры и сценаристы вынуждены идти на компромиссы. Например, действующее лицо полностью вычеркнуто из постановки, а его слова передать очень желательно, без них произведение потеряет некие важные нюансы. Тогда его реплики переадресовываются другому персонажу, который, по своему психологическому складу, мог бы сказать нечто похожее.

Например, в спектакле А. Гончарова (сценарий Ю. Добронравова) отсутствуют некоторые отнюдь не малозначимые герои – Иван Акимович Самгин, Туробоев, Макаров, Иноков, Диомидов, Бердников, Варвара Антипова, Любовь Сомова, Серафима Нехаева и др. Иноков, занимающийся литературой и отчасти близкий к молодому Горькому, излагает сюжет своего рассказа: *«мальчика заставили пасти гусей, а когда он полюбил птиц, его сделали помощником конюха. Он полюбил лошадей, но его взяли во флот. Он море полюбил, но сломал себе ногу, и пришлось ему служить лесным сторожем. Хотел жениться – по любви – на хорошей девице, а женился из жалости на замученной вдове с двумя детьми. Полюбил и ее, она ему родила ребенка; он его понес крестить в село и дорогой заморозил...»* [3]. Эта история о патологическом терпении и смирении, которое приводит к дикому катастрофическому финалу, очень хорошо вписывается в контекст романа о человеке, проживающем не свою жизнь, и о нечаянной смерти ребенка. Данный сюжет отлично подходит для умного и саркастичного Инокова, но в спектакле его заменяет наивный и прекраснодушный Нестор Катин, который и рассказывает историю в повышенно эмоциональной манере. Скажем так: этот сюжет умнее Нестора Катина и не очень подходит для него.

Иногда такие замены оказываются вполне уместными. В начале 1980-х гг., а тем более в начале «перестройки» важно было сказать, что *«пришло время перемещения сил, и на должность дураков метят умные»* [3]. Допустим, последнее было не совсем верно, но так художники того времени чувствовали свою эпоху: *пришло время перемещения сил*. В романе это говорит мыслящий филёр Митрофанов, который есть и в спектакле, но там эти слова переадресуются Дронову – хищному парвеню, надеющемуся на то, что он сможет сделать карьеру в эпоху социальной смуты. Конечно, его менталитету данная реплика подходит больше, чем Митрофанову. Кстати, он и сам говорит нечто похожее.

А вот пример совершенно неудачной замены. Создателям спектакля, видимо, так хотелось передать выражение *Ваня с Праздником* – так Варавка прозвал экзальтированного Ивана Акимовича Самгина, в спектакле отсутствующего, – что они перенесли это прозвище на злобного и отнюдь не глупого Ивана Дронова. (О Дронове совсем иначе выражается Маргарита Ваганова: *ни кожи, ни рожи*, что не мешает ей «путаться» с ним.)

Разные полицейские чины, в разное время допрашивавшие Самгина, в спектакле синтезируются в образе довольно странного ротмистра, которого играет А. Лазарев. В романе *молодого* Самгина пытались вербовать в сексоты (в фильме В. Титова это делает такой же синтетически-условный персонаж – полковник Попов, которого играет А. Болтнев). В спектакле с этой целью ротмистр является к сорокалетнему Самгину – в 1917 г. Остается только выяснить, зачем понадобилась его вербовка и на службу кому, если царя только что свергли и уже громили полицейские участки (о чем пишет и Горький в 4-ой части романа).

Ротмистр весьма остроумно возникает после слов Клим Самгина, что не с кем поговорить о самом главном, т. е. о самом себе. Теперь такой человек появляется, но едва ли к радости Самгина. Здесь есть еще момент, тонко отмеченный А.В. Маркович: «Допрашивающий в этом случае исполняет функцию некоего “медиума», посредника, который озвучивает написанное Самгиным и тем самым выводит внутренний диалог-спор между Самгиным “мысли» и Самгиным “дела» на внешний уровень. Внутренняя борьба становится реальной борьбой, реальным диалогом» [6]. Спектакль структурируется как допрос, побуждающий Самгина вспоминать своё прошлое, причем именно в диалоге-дискуссии со своим зеркальным двойником.

Но продолжим разговор о замещении одних персонажей другими. Яркая и неординарная Лидия Варавка по манию авторов становится женой Клим, т. е. заменяет глупую истеричку Варвару Антипову, и любителям романа очень забавно смотреть на скандалы, которые она устраивает Климу во время баррикадных боев в Москве. Эти скандалы совершенно не в ее стиле. Забавна также реплика Самгина «*Обезумела от страха, мещанка*». Это уж точно – не о Лидии.

Ещё того прекраснее метаморфозы, происходящие с Алиной Телепневой. После революции 1905 г. она с Лютовым оказывается в Париже. Лютов, по-видимому, разорен, и ему приходится мириться с тем, что Алина стала кокоткой, поступив в *парижский* кафешантан (на самом деле – в московский, и гораздо раньше). Алина произносит следующий монолог: «*Ты, разумеется,*

замечаешь во мне кое-что кокоточное, да? Так для ясности я тебе скажу: *вступила на эту службу, вот! И – чорт вас всех побери, милейшие мои. И, разумеется, для того, чтоб хорошо одеться, приходится совершенно раздеваться*». Это монтаж двух реплик. Первую несколькими годами ранее произносила сама Алина, поступая в оперетку – вертеп, именуемый «капищем Омона», и тогда она говорила: *я вступаю* [3]. Вторая половина монолога – это откровение бесстыжей и вульгарной Елены Прозоровой, одной из любовниц Самгина. Изломанная, но благородная Алина никоим образом не похожа на нее, кроме того, что обе они были артистками оперетки.

В любом случае у Горького сказано гораздо лучше и, заметим, очень актуально: *«Ведь вам Дронов, наверное, сказал, что я была эстрадной певицей? Ну, вот. В качестве таковой я имела весьма широкие знакомства среди лучших людей России (...) И, разумеется, для того, чтоб хорошо одеться, приходилось совершенно раздеваться. Вас это шокирует?»* [5].

Хорош в этом эпизоде и Лютов, который смиряется с вызывающим развратом Алины и, по-видимому, живет за счет этого, уподобляясь чему-то вроде Барона из «На дне».

Иногда реплики передаются персонажам, которым абсолютно чужды такие мысли и чувства – и, нередко, такой стиль выражения. Например, подросток Иван Дронов откровенничает с Самгиным о своих отношениях с девицами: *«Она мне о книжках, о разных поэзиях, а я думаю: поцеловать бы тебя, дуру, ее да и умереть»*. В романе это говорит целомудренный Константин Макаров (в спектакле отсутствующий), и, разумеется, безо всяких «дур». (Он может сказать: *«Люба Сомова, курносая дурочка, (...) а все-таки я себя чувствую зависимым от нее»* [2] – это совсем другое.) Циничный и наглый, не страдающий сексуальными фрустрациями Дронов никогда не сказал бы: *поцеловать – да и умереть*. Умереть – по настоящему – готов Макаров. Чувствуя, что реплика не в духе Дронова, сценарист огрубляет ее, как бы стилистически приближая к персонажу. Мы не назвали бы этот прием удачным.

Бывают и вовсе вопиющие подмены, когда Марина Зотова сетует по поводу всеобщего увлечения политикой: *«(...) как раз даже мальчики и девочки в политику вторглись. Особенно девочек жалко, они совсем несъедобны стали, как, примерно, мармелад с укусом»*. В романе это говорит отсутствующий в спектакле злейший враг Марины – Захар Бердников [5]. Непонятно, с какой стати она заговорила его словами, но главное – почему она сетует, что девочки стали несъедобны. В каком смысле она желала бы их «есть»?

Апофеозой спектакля становится явление Кутузова, который безжалостно подводит итог: *«От вашей жизни, Самгин, останется одна фраза: “Да был ли мальчик-то? Может, мальчика-то и не было?”»*. Это явно виртуальный Кутузов, потому что реальному неоткуда было узнать фразу, ставшую кошмаром Самгина. Здесь Кутузов выступает как резонер. Он уходит, а Самгин с диким воплем *«Может, мальчика-то... НЕ БЫЛО!!!»* разбивает зеркало, совмещая собственно горьковскую тему (сон Самгина, уничтожающего своих двойников) с «Черным человеком» Есенина.

В телесериале «Жизнь Клим Самгина» (сценаристы А. Лапшин и В. Титов) подмены происходят несколько иначе. Здесь сохраняются многие из главных героев, и они более или менее конгениальны своим литературным прообразами. Острой необходимости передавать реплики другим героям нет, но это порою происходит. Например, Туробоев говорит Самгину слова, не подходящие для него просто по стилю: *«Наблюдается телячье задиранье хвостов. Но следует и то сказать, – уж очень неумело надувают юношество»*.

В оригинале это выглядит так:

«Да, – сказал Кутузов, кивая тяжелой головой, – наблюдается телячье задиранье хвостов. Но следует и то сказать, – уж очень неумело надувают юношество, пытаюсь выжать из него соки бумеслия...»

– Буесловия, – поправил Туробоев.

Клим ревностно старался догадаться: что связывает этих людей» [2].

В самом деле, что связывает? Туробоеву не только передаются слова Кутузова, но они против Кутузова же и направлены! В фильме Туробоев это говорит Самгину по поводу обструкции, устроенной Кутузовым на лекции в университете. Эта переадресовка имеет *концептуальный* смысл: в устах Туробоева реплика приобретает антибольшевистскую коннотацию.

Но и когда герои говорят свои слова, они не очень вдумываются в смысл произносимых фраз.

Например, декадентка Серафима Нехаева, как будто читая святцы (выражение Горького), спрашивает: *«А как же Маллармэ, Ролинэ, Ренэ, Жиль, Пеладан?»*, а Дмитрий Самгин «поддразнивающим тоном» отвечает: *«Маллармэ, Ролинэ, Ренэ, Жиль, Пеладан – их отлично разделал Макс Нордау»*. Замечательные молодые артисты И. Мазуркевич и С. Маковецкий точно следуют ремаркам Горького, передавая тон своих персонажей. Только оба они делают пятерых человек из четверых: Малларме, Роллина, Рене Жилия и Пеладана. И мы видим, какая

пропасть разделяет современных людей и тех, кто в конце XIX в. произносил эти имена, понимая, о чем идет речь. (Впрочем, автор этих строк перевел сонеты «Лебедь» С. Малларме и «Бальзак» М. Роллина. Стихотворения последнего сейчас вообще много переводятся).

Обращаясь к интерпретаторам «Самгина», можно употребить выражение, сходное с названиями трех горьковских пьес – «Самгин и другие». Есть заглавный герой Клим Самгин, более или менее адекватный горьковскому, и некие абстрактные *и другие*. У Гончарова мало различий между героями. Они произносят горьковский текст, а насколько подходят для этого – не очень важно.

Прямо противоположный подход к оригиналу использует Титов. Его фильм сделан как парад актерских талантов и индивидуальностей. Через фильм проходят лучшие советские актеры 1980-х гг., от мегазвезд до совсем недавно раскрывшихся дарований. Своеобразия, яркости, колоритности в них изобилие, но им (актерам), в отличие от персонажей, придающих чрезвычайное значение слову, не важно понимание того, что они говорят. Это не всегда касается имен собственных, но всегда связано с наименованиями – например: «Учение **богомлов** – знаете? Бог дал форму – сатана душу. Страшно верно!» – заявляет Нифонт Кумов. У Горького он человек наивный и не очень образованный, но всё же не путает неких неизвестных **богомлов** с **богомилами** [3].

И уже совсем изумляет Лютов:

– «Жизнь для лжизни нам дана» – заметь, что этот каламбуришко достигается простым прибавлением к слову жизнь буквы «эл».

– Плохой каламбур, – сухо сказал Клим.

– Отвратительный, – согласился Лютов.

Не то чтобы отвратительный – в таком виде, – но малоудачный. В нем выражена не слишком богатая идея, что от одной буквы смысл слова может резко меняться. Между тем, в подлинном виде каламбур совсем не плох, и собственно игра слов заключается в другом: «Жизнь для лжизни нам дана» – заметь, что этот каламбуришко достигается приставкой к слову жизнь буквы «люди» [3]. То есть: *люди*, касаясь чего бы то ни было, превращают всё в ложь.

Итак, опыт первых и пока единственных интерпретаторов «Самгина» впечатляющ и поучителен. Гончаров и Титов создали самостоятельные и очень достойные художественные произведения, но конгениальные перенесения этой книги на сцену или экран им не удалось. На этих примерах очень хорошо

видно, как имена собственные, не имевшие специфического значения в исходном тексте, получают его в метаискусствах – инсценировке и экранизации. Оказывается, что нельзя нарушить созданные автором связи между именем собственным и речами героя. Печально, что Горький производил впечатление автора, над которым такие операции возможны.

Через роман проходит афоризм «Человек – это система фраз». Поэтому отнюдь не случайно, кто и что говорит в этой книге. Это самое главное и не было понято интерпретаторами романа. Меняются слова – исчезают и люди, их уже нельзя называть теми именами, которые им даны Горьким. На вопрос, заданный писателем: «Да – был ли мальчик-то?», ответ получается парадоксальный: мальчик, т. е. *Самгин*, у обоих режиссеров был. О *других* это сказать затруднительно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоусова Е.Г. Система мотивов как стилевой инструмент М. Горького: к вопросу о стилевых стратегиях русской прозы на рубеже 1920-30 гг. // Вестник Челябинского государственного университета. – 2018. – № 6 (416). Филологические науки. Вып. 113. С. 12-16 / Е.Г. Белоусова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-motivov-kak-stilevoy-instrument-m-gorkogo-k-voprosu-o-stilevyh-strategiyah-russkoy-prozy-na-rubezhe-1920-30-h-gg/viewer>.
2. Горький М. Жизнь Клима Самгина. Часть первая / М. Горький [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1927_zhizn_klima_samgina_part_1.shtml.
3. Горький М. Жизнь Клима Самгина. Часть вторая / М. Горький [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1928_zhizn_klima_samgina_part_2.shtml.
4. Горький М. Жизнь Клима Самгина. Часть третья / М. Горький [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1931_zhizn_klima_samgina_part_3.shtml.
5. Горький М. Жизнь Клима Самгина. Часть четвертая / М. Горький [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1937_zhizn_klima_samgina_part_4.shtml.
6. Маркович А. В. Три допроса Самгина: три ступени самопостижения героя и автора (на материале «Жизни Клима Самгина» М. Горького) // Вестник Тамбовского университета. – Вып. 7 (63). – 2008 / А.В. Маркович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tri-doprosa-samgina-tri-stupeni-samopostizheniya-geroya-i-avtora-na-materiale-zhizni-klima-samgina-m-gorkogo/viewer>.

АННОТАЦИЯ

Флоря А.В. Некорректное использование имен в интерпретациях романа А.М. Горького «Жизнь Клима Самгина»

Объектом исследования в статье являются две интерпретации романа А.М. Горького «Жизнь Клима Самгина», созданные в 1980-х гг.: спектакль А. Гончарова и телесериал В. Титова. Поскольку невозможно сохранить всех героев эпопеи Горького, их слова часто переадресуются другим персонажам. Иногда в этих случаях возникают серьезные искажения смысла. Кроме того, имена собственные (писателей философов и др.) играют в романе знаковую роль: создают культурный фон повествования. При ошибочном употреблении имен этот фон искажается.

Ключевые слова: А.М. Горький, «Жизнь Клима Самгина», А. Гончаров, В. Титов, спектакль, экранизация, имя.

SUMMARY

Florya A. V. Incorrect Use of Names in the Interpretations of the Novel by A.M. Gorky «The Life of Klim Samgin»

The object of research in the article is two interpretations of the novel by A. M. Gorky «The Life of Klim Samgin», created in the 1980s: a performance by A. Goncharov and the television series by V. Titov. Since it is impossible to save all the heroes of Gorky's epic, their words are often forwarded to other characters. Sometimes, in these cases, serious distortions of meaning arise. In addition, proper names (of writers, philosophers etc.) play a significant role in the novel: they create a cultural background for the narrative. When names are misused, this background is distorted.

Key words: A. M. Gorky, «The Life of Klim Samgin», A. Goncharov, V. Titov, performance, adaptation, name.

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

УДК 82(1-87)

ПРАВОСЛАВНЫЙ КОНТЕКСТ «ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ» В. КРУПИНА

В. Н. Крупин – представитель православного направления литературы XX века, которая долгое время находилась за пределами научного обсуждения. В его творчестве отражается тенденция возрождения православных традиций.

Писатель Владимир Николаевич Крупин, следуя по пути творческого освоения традиций деревенской литературы, идет своей дорогой, вступая в концептуальные и творческие переключки с родственными ему старшими современниками, развивая идею взаимной обусловленности состояния жизни и духовного мира человека. Не случайно, именно с развитием деревенской прозы, многие литературоведы связывают возрождение в современной литературе христианских традиций, возрождение русской литературы как национально-христианской (Вильчек Л., Белова О., Скаковская Л. и др.). В творчестве В. Крупина прослеживается эволюция взглядов: сначала он является представителем «деревенской прозы», а в 90-е годы он приходит к теме возрождения села, но через возрождение, религию, веру, церковь. Начинается новый этап в творчестве В. Крупина, что свидетельствует о духовном перерождении, а именно о получении истинной православной веры. Автор переосмысливает задачи творчества и начинает писать во имя воцерковления человека. Владимир Николаевич и по-прежнему демонстрирует убежденность в уникальности русской культуры и противопоставлении ее совокупности духовных и материальных достижений любого другого народа. Однако происходит превращение этой идеи. Появляется новая взаимосвязь: русскость – православие, точнее, категория «русскости» получает новое наполнение. Если в произведениях второго периода творчества православие понимается автором в качестве одной из особенностей национальной культуры, то теперь В. Крупин склонен считать веру христианскую самым стержнем этой культуры. Православие становится для Крупина основой российского мировоззрения и российского способа бытия в мире.

Это находит отражение в следующих произведениях: «Великореская купель» (1990), «Прощай, Россия, встретимся в раю» (1991), «Как только, так сразу» (1992), «Крестный ход» (1993), «Слава Богу за все» (1995), «Люби меня, как я тебя» (1997).

В. Крупин принадлежит к числу авторов, которые умеют и считают необходимым (по разным причинам) воздействовать на читателя не только через образ, но и через дидактико-публицистические выражения авторской позиции, из-за использования документального материала, указания на реальные прототипы, за убеждения и аргументацию, через выразительную подачу жизненного факта. Итак, писатель предстает перед нами как человек, который в результате мировоззренческого и творческого развития пришел к Богу. Анализ художественной концепции личности писателя на разных

этапах писательской деятельности, с момента выхода первой книги до настоящего времени, свидетельствует об органичности, последовательности, логичности пройденного пути. «Родина», «семья», «православие» – те категории, которыми измеряет писатель личностную ценность своих героев независимо от времени создания произведения. Постепенно происходит лишь дополнение этих трех составляющих концепции личности новым смыслом и содержанием, а также освобождение художественной реализации религиозной линии произведений от противоречий.

С середины 1980-х годов деревенская проза пережила кризис. Пафос протеста против катастрофического ускорения перестроечных процессов привел писателей к публицистике. Призывы писателей деревенской прозы к защите национальной самобытности встретили не понимание со стороны критики, что и вызвало творческую паузу. В 1997 году, объясняя причины своего молчания, В. Распутин сказал: «В свое время я оставил литературу, полагаю, не потому, что исписался, а потому что уткнулся в тупик ... Я был деревенщик. Все, что могла сказать «деревенская» литература, она сказала. И «Пожаром» для себя я закончил эту тему. Я показал, во что превратилась деревня того времени...» [4, с. 24].

Лучшие произведения В. Крупина уходят корнями к теме «малой родины», светлыми и горькими воспоминаниями детства и юности. В прозе писателя преобладают рассказы-исповеди, истории, свидетелем которых был сам автор. Судьба России, душа русского человека – это темы, которые волнуют писателя в первую очередь. Любимые герои произведений – сельские странные мужики, здесь есть желание вспомнить, что это характерно для «деревенщиков» В. Шукшина и В. Белова, доморощенные философы.

В повести «Люби меня, как я тебя» В. Крупин несколько меняет географическую внимание и переносит действие в город, причем местом действия выбирает такие столицы России, как Москва и Петербург. Автор сравнивает повседневную жизнь людей этих городов, памятники культуры, причем памятники, связанные с христианской культурой. «Осталось несколько мест, которые меня поддерживают: лавра Александро-Невская, Карповка и Кронштадт, Смоленское кладбище, Блаженная Ксения и Никольский морской собор» [3, с. 34].

История, изложенная в повести «Люби меня, как я тебя», на первый взгляд, кажется простой. Главный герой, житель Москвы, молодой человек Саша, скромный интеллигент, работает в институте разработки идеологии в период демократических преобразований в России. В Петербурге он знакомится с

девушкой, учительницей Сашей. Она верующий человек. Наш молодой ученый потерял покой. На фоне новой жизни, когда часто вступают в брак с прагматичными намерениями, Саша влюбляется и проявляет свои лучшие качества. Как отметил, В. Распутин, В. Крупин «мягко и неназойливо, почти незаметно для читателя подводит к основам человеческого бытия – к отзывчивости, самоотверженности, любви к ближнему, к постепенному осознанию конечной истины: для подлинной свободы и счастья человеку необходимо больше отдавать, чем брать» [4, с. 5].

Духовное содержание и проблемы, затрагиваемые автором в повести, определяют и жанр его художественного творчества. Соборность становится основной жанрообразующей категории и художественно реализуется через философское осмысление православной проблематики. В. Крупин не случайно начинает повесть с симпозиума, на котором православная Саша спорит со взглядами баптиста, которого так рекламируют в России. Из-за такого спора автор передает мучительный процесс засилья других церквей в России, что приходят с запада, а их ораторы даже не понимают языка и общаются через переводчиков; через образы святых, в повести спутниками двух городов Москвы и Петербурга; через образы православных Александры и Александра, которые тяготеют к православным идеалам и традициям, через православную символику, одухотворенность мира героев. Именно поэтому в жанровую структуру повести вводятся христианские образы и мотивы.

Обращаясь к православной тематике и образам, писатель, как представитель деревенской прозы, долгое время отмечал упадок моральных ценностей и традиций в обществе, потерю родовых ценностей, нашел путь для возрождения России, именно через веру и православные происходит возрождение нравственных ценностей.

Образная система повести «Люби меня, как я тебя» не многочисленна. Герой задумывается над тем, что пора жениться, но девушки у него нет. У него время от времени возникают мысли о том, что можно Москву сменить на Сибирь, где найдет сельскую девушку, на которой можно жениться. Он отличается от окружающих тем, что для него бременем конференции, фуршетов, которые заканчиваются пьянками. Нам ничего не известно о родителях Александра, но узнали о завещании отца, вспоминает герой «Сын, приданное мужчины – его голова. Если же женщина кидается на зарплату, имущество, дачу, квартиру, беги от такой, как от огня. Знакомись, говори: вот весь я, один костюм, койка в общежитии, старики родители, надо

кормить...» [3, с. 4]. И следуя родительским принципам, герой повести понимал, что каждый человек сам строит свой путь, определяется с приоритетами, мировоззрением.

Попадая в Петербург на симпозиум, Александр заметил суетность города с рекламными щитами и иномарками, но те исторические и православные памятники, которые были в северной столице, обратили особое внимание и создали новое впечатление на героя. Атмосфера города была более привлекательной, чем в Москве.

Именно в Петербурге на симпозиуме увидел впервые Александру, А. Г. Резвенцову. И первое впечатление Александра было то, что она верующий человек, «была повязана тонким шелковым платком» [3, с. 9], которая вступила в спор с баптистом. После первой встречи он не мог понять «ни ее возраста, ни красивая ли она» [3, с. 14], но у него сложилось впечатление какой-то мгновения «стояла рядом, вот здесь, и нет» [3, с. 14]. Она появилась как сказочная волшебница, внезапно исчезла. Следующая встреча героев происходит в городе, и разговор касается памятников Петербурга. А потом судьба их привела к Капелле, где они слушали Орфа «Кармена Бурана». Прибегая к истории искусства, заметим, что эта трилогия вобрала традиции средневековой рыцарской немецкой поэзии. Сам композитор дал характеристику этому произведению, как праздник победы человеческого духа через равновесие плотского и вселенной. Музыку Орф написал на стихи голиардов, которые были найдены в XII веке, произведение было названо как монастырь. Как известно, в средневековье Бог был центром вселенной, а человеческие чувства, страсти были отодвинуты на второй план. Так и у нашей героини в жизни на первом плане было православие.

Такие мгновенные встречи заинтриговали Александра и он пытался догадаться, кто его знакомая? «Она монашка, наверное. Да нет, не монашка, просто верующая. Замужем конечно. Муж – староста церковный. Дети в алтаре прислуживают, кадило батюшке подают. Вечером вместе молятся. Целует их на ночь. Спят отдельно...» [3, с. 22]. Но вскоре выяснилось, что она учительница, которая очень любит детей и дети отвечают ей взаимностью.

Очень интересен в повести образ Эдуарда Федоровича, руководителя Александра. Он человек интеллигентный, отзывчивый, дает дельные советы, волнуется за Сашину любовь, но тот темп современной жизни для него становится обузой. Его радует мысль о том, что он работает на русский народ. Он не на все проекты соглашается, может выразиться очень точно, даже

грубовато, а главное то, что отчаяние или усталость заливают алкоголем.

С такой проблемой сталкивается и гениальный знаток компьютерных программ – Валера, но автор назвал его «тип русского умельца. Не было механизма, в котором бы он не разбирался» [3, с. 55]. Валера умный, но именно Эдик его понимал, потому что у мужчины была одна слабость к алкоголю. Он сам это понимал и говорил, что ему предлагают новое место работы, но «меня же все равно попрут, я только с тобой мог существовать. А они ведь не поймут, что пока я не выпью, я не работник, а когда я выпью, то какой я работник» [3, с. 78]. Автор раскрывает еще одну проблему современного общества – это тяга к алкоголю, причем как зрелого поколения, так и молодых. Причем нельзя сказать, что В. Крупин их осуждает, он больше выступает в качестве наблюдателя. Интеллигенты, люди образованные, талантливые, они чувствуют себя одиноко в обществе.

Совсем по-другому, писатель рисует образ Александры, верующей учительницы, которая живет в Петербурге с мамой и сестрой. Автор через Александру говорит, что «она ... светлая...» [3, с. 66]. После близкого знакомства мы узнаем, что сестра Александры, Анна работает дома, имея родимое пятно на лице, и старается, как можно реже выходить из дома. Больной была и Александра, у нее было больное сердце. Она понимала, что не сможет иметь детей и на предложения Александра отвечала честно. Александра была хорошо воспитана, имела хорошее образование, хорошо разбирается в литературе и музыке. Встречаясь с Александром, они неоднократно говорили о писателях и композиторах: Блоке, Достоевском, Некрасове, Бетховене, Бунине, Мусоргском, Ахматовой. Она отличалась от других девушек осведомленностью, откровенностью, правдивостью, его чувства были откровенными. Она неоднократно подчеркивает, что болеет и не может выйти замуж за Александра. Предотвращая страданий и испытаний героев, автор решает, что героиня должна умереть. И не случайно она умирает на такое большой православный праздник – Христово Воскресенье: «Мне сказали ... мне сказали, что в эту ночь Саша не стало на земле». Кажется, что Александра это предусматривала, когда просила Сашу приехать после праздника «после Пасхи, сказала, что после Пасхи сразу излечиться» [3, с. 21]. Да и Александр что-то чувствовал сердцем «И надо только было – скорей к Саше» [3, с. 21]. Бывают такие моменты в жизни, когда надо слушать только свое сердце. Болезнь героини не случайно и воплощает болезнь общества, потерявшего нравственные и христианские ценности. Такие люди, как Саша чувствуют себя

отчужденно в обществе, они отличаются от окружающих и создается впечатление, что время таких героинь как Александра еще не пришло, они с другого временного пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Замятин Д. Н. Гуманитарная география: пространство и язык географических образов / Д.Н. Замятин. – СПб.: Алетея, 2003. – 332 с.
2. Каган М.С. О духовном / М. С. Каган // Вопросы философии. – 1985. – № 3. – С. 91–103.
3. Крупин В. Люби меня, как я тебя / В. Крупин // Москва. – 1998. – №9. – С. 15–93.
4. Распутин В. Я ценю порядочность в человеке / В. Распутин // Неделя. – 1987. – № 9. – С. 7.

SUMMARY

Belokon-Pozharitskaya N. A. Orthodox context of «Village Prose» by V. Krupin

Like for many village writers, for V. Krupin the Orthodox context plays a leading role in his work. An analysis of the artistic conception of the writer's personality at different stages of writing activity testifies to the organicity, consistency, and logic of the path traveled. «Motherland», «family», «orthodoxy» are the categories by which the writer measures the personal value of his characters, regardless of the time of creation of the work.

Turning to Orthodox themes and images, the writer, as a representative of rural prose, for a long time noted the decline of moral values and traditions in society, the loss of tribal values, found a way for the revival of Russia, it is through faith and the Orthodox that moral values are revived.

Key words: folk character, image, character, theme, marginal character.

SUMMARY

Belokon N. Orthodox context of «Village Prose» by V. Krupin

Like many village writers, in V. Krupin the Orthodox context plays a leading role in his work. An analysis of the artistic conception of the writer's personality at different stages of writing activity testifies to the organicity, consistency, and logic of the path traveled. «Motherland», «family», «orthodoxy» are the categories by which the writer measures the personal value of his characters, regardless of the time of creation of the work.

Turning to Orthodox themes and images, the writer, as a representative of rural prose, for a long time noted the decline of moral

values and traditions in society, the loss of tribal values, found a way for the revival of Russia, it is through faith and the Orthodox that moral values are revived.

Key words: folk character, image, character, theme, marginal hero.

В.В. Вишневецкая
(г. Новороссийск, РФ)

УДК 80
ИМЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Т. М. РИДА)

Имя собственное, в современном языкознании, занимает особое место, так как вызывает огромный интерес исследователей. Существует несколько научных позиций относительно того, что же считать именем литературного персонажа. С одной стороны, это слова, являющиеся именами собственными в реальном языке и отсюда вошедшие в художественное произведение, либо имена, созданные самим автором. Они обладают формальным признаком имени собственного – пишутся с большой буквы. А с другой стороны, которой следует большинство исследователей, представляется более точной: именами в художественном произведении следует считать не только имена собственные, но и нарицательные, функционирующие в роли собственных. Такие имена часто называют функциональными или контекстуальными. То есть, вопрос о роли имен собственных в тексте толкуется намного шире и рассматривается как вопрос о художественной номинации в целом. Эта позиция представляется более корректной, поскольку персонаж в любом случае должен быть обозначен в произведении, должно быть слово, с помощью которого читатель мог бы идентифицировать персонаж, отличив его от других, и собрать вокруг данного слова всю сообщаемую автором информацию о персонаже [1].

Интерес к выбору писателем имени персонажа остается одним из интереснейших и сложнейших, так как имя является составляющей образа, и кроме самого автора, не сможет точно назвать факторы, повлиявшие на выбор имени. В нашей работе мы попытаемся понять причины и принципы именования персонажа в художественном произведении.

В обществе сохранились отголоски поверий, что характеристика, заключенная в этимологическом значении имени, влияет на формирование характера и определит счастливую судьбу ребенка. Это трансформировавшийся обычай

давать имена-пожелания. Аналогична ситуация с пожеланием быть похожим на кого-то. Чаще всего образцом для подражания выступает известная историческая личность.

Еще один мотив, когда имя дают в честь кого-то члена семьи, этим мотивом воплощается идея продолжения рода, неразрывности поколений. Самая популярная мотивировка – эстетическая: родители выбирают для ребенка «красивое» имя. Однако представление о «красоте» имени очень изменчиво и подвержено влиянию моды.

Определить причины взлета популярности тех или иных имен очень трудно. Можно лишь выявить общие тенденции. Специалисты выделяют два фактора, влияющих на частотность употребления имен: лингвистический и социально-психологический. Лингвистическими причинами обусловлено постоянно снижающееся число присвоения новорожденным мальчикам таких имен, при склонении которых дает формы, совпадающие с формами женского имени. К социально-психологическим факторам относятся восприятие имени как старого или нового, красивого или некрасивого, городского или деревенского и т.п. В целом выбор имени связан с эпохой, с общественными настроениями и принадлежностью родителей к той или иной социо-культурной группе [5].

Имя, зачастую, выступает как источник информации, которая помогает читателю с одного слова, т.е. с имени, многое узнать о персонаже.

В художественном произведении все ситуации употребления имени «налицо», поэтому информация, связанная с персонажем и объединяемая именем, складывается на базе конкретных эпизодов, описаний в речи автора и героев и т.п. Благодаря этому значение того или иного имени в произведении может быть достаточно точно определено, и здесь особое внимание привлекает диада «имя-образ»[4].

Во-первых, имя воспринимается как источник информации, задача которого характеризовать социальное положение персонажа и черты его личности, поэтому внимание авторов привлекают так называемые «говорящие» имена, в которых явно актуализируется этимологическое значение коренной основы. Выясняется, как употребление различных форм имени выражает отношение автора к персонажу. На основании того, какие имена исторических лиц, деятелей науки и искусства, мифологических и библейских персонажей употреблены в произведении, делаются выводы об общекультурном и образовательном уровне героя, его эстетических предпочтениях и т.д.

Во-вторых, абсолютизация роли имени, и часто интерес к имени затмевает все другие возможности интерпретации художественного текста.

Имя воспринимается как универсальная категория, с помощью которой можно объяснить все особенности произведения.

Имя в художественном произведении – уникальное по своей глубине и многогранности явление, полноценное изучение которого требует объединения разных направлений гуманитарного знания. Поэтому необходим не лингвистический или литературоведческий, а единый филологический подход с привлечением результатов исследования имени в культурологическом, социологическом, этнографическом и других аспектах.

За основу в исследовании были приняты следующие методологические принципы: а) в целом имя есть воплощение сущности называемого объекта, источником знаний о нем; б) имя является самым главным словом о герое и имеет особое значение при создании художественного образа; в) имена играют важную роль в понимании произведения и потому должны тщательно изучаться; г) литературное произведение рассматривается как целостность, элементы которой взаимосвязаны и находятся в сложных отношениях друг с другом, тем самым проявляя признаки системной организации; д) в произведении реализуется художественный мир автора, смысловыми концептами которого являются имена.

Вопрос о механизмах смыслообразования тесно связан с проблемой функций имени в художественном произведении. Поскольку литература рассматривается как модель жизни, основные функции, свойственные имени в жизни, реализуются и в художественном произведении, но степень их значимости и способы проявления различны. Кроме того, имя в литературе приобретает новую, нехарактерную для реальной антропоники функциональную нагрузку [2].

В жизни ведущими функциями оказываются индивидуализирующая и идентифицирующая, в литературе же на первый план выходит связь имени с образом персонажа и художественным произведением в целом. Имя персонажа становится знаком его уникальной сущности, воплощением художественного образа [3].

В русской и зарубежной литературе достаточно примеров, когда имя собственное переносилось на художественный образ героя, ему присваивали характер и жизнь самого автора, его приключения, горести и радости. В русской литературе множество произведений, некоторые из них такие как «Евгений

Онегин» А.С. Пушкина или «Идиот» Ф.М. Достоевского раскрыли для нас уникальные образы благодаря именам героев. Особое внимание хотелось бы уделить творчеству Томаса Майна Рида, английского писателя, который смог изобразить себя и свой жизненный путь в произведении «Жена – Девочка».

Роман «Жена-девочка» Томаса Майна Рида является автобиографическим произведением, которое не переводилось для всеобщей печати, так как было написано автором незадолго до его смерти, повествует о невероятной любви писателя к молодой девушке, от образа которой, он лишился сна и покоя. В романе прослеживаются две основные темы, связанные с любовью и приключениями главного героя, который активно принимает участие в революционном движении Франции, и сам его жизненный путь, полный взлетов и падений [9,10].

Герой романа Майнард, имя, созданное автором, происходит от начальных букв его имени и фамилии, представил самого себя как удивительного и отчаянного человека, борца за справедливость и свободу, сыгравшего значительную роль в историческом развитии событий в Европе, Мексике и Америке. Этот персонаж стал его собственным прототипом. А читателей, герой удивляет своей честностью, патриотизмом и благородством поступков.

В этом персонаже масса уникального и загадочного, возможно, более трагичного, чем сам автор. И так как эта судьба является материалом, из которого писатель составляет свой образ, то стоит остановиться на ней подробнее.

Анализируя автобиографию автора и сравнивая ее с образом главного героя произведения, мы находим множество общих черт характера, даже внешнего сходства: *...«Стиль одежды явно указывает на то, что это охотник-любитель. Более того, по многим признакам заметно, что это военный. Об этом свидетельствуют фуражка, очевидно, прошедшая вместе с ним все тяготы военной службы, наполовину скрытое тенью лицо, покрытое загаром, что указывает на прохождение службы в одной из стран с тропическим климатом; в то же время вновь появившийся светлый оттенок означает недавнее возвращение. Простой гражданский сюртук, застегнутый на пуговицы, темно-синие брюки и сильно сбитые ботинки на ногах завершают его полувойенный костюм. Стоит отметить, что все предметы одежды так хорошо сидят на нем, словно подчеркивают колоритность его стройной и мужественной фигуры»* [9,12].

Наделенный отвагой и храбростью, идеями свободы герой Майнард принимает решение вернуться на родину и принять

участие в борьбе, начатой в Бадене и Палатине. Сам же автор, Томас М. Рид, являлся активным сторонником нравственности и торжества справедливости, участвовал в Мексиканской войне, заслужил доверие и всеобщую преданность нации [10].

Т. М. Рид выходец из Англии, однако герой Майнард – ирландец, получивший достойное военное образование, принимал участие в вооруженных столкновениях во Франции, Мексике и боролся с несправедливостью в Америке. Он не испытывал страха, играл с судьбой, ему казалось, что он исполняет свой долг, а может быть, он искал себя как личность. Герой романа, как и сам автор, пытается вести светскую жизнь, посещает балы, помогает своим товарищам, много путешествует, знакомится с новыми людьми, и все это отвлекает его от своей собственной судьбы. Но именно в тот момент, когда он этого совсем не ждет, к нему приходит светлое чувство любви к юной рыжеволосой девушке, в последствии ставшей его женой и прототипом героини Бланшет [10].

Данное сходство Майнарда с судьбой автора художественного произведения наталкивает читателя на мысль о том, что Т.М. Рид хотел рассказать читателям о своей судьбе, перенес ее на образ героя и наделил его не только своим именем, но и позволил ему раскрыть особенности жизненного пути автора, исторически закрепив его в произведении «Жена-девочка».

Скитания по Европе, путешествия и революция, помогают герою осознать свое предназначение на земле, принять решение обосноваться на одном месте и, наконец, жениться.

В романе очень подробно дается характеристика самого героя, его отношение к событиям в Европе и США. Личность Майнарда удивляет своей цельностью, патриотичностью, благородством, в ней масса неповторимого и загадочного, она, пожалуй, не только интригует читателя, но и заставляет прожить его собственную жизнь.

Апеллируя историческими фактами, которые прослеживаются по всему роману, с указанием точных дат и событий, Томас Майн Рид становится не просто повествователем хронологических событий жизни людей, но и истинным творцом литературного приключенческого жанра [7,8].

Возможно Майн Рид не коснулся многих существенных деталей социальных отношений и быта описываемой эпохи, иногда он бывает противоречив в выражении своих собственных симпатий и антипатий. Но этому есть объяснения в самой личности писателя, страстного, романтического, увлекающегося. Даже его иллюзии в отношении Америки не позволили ему закрыть глаза на мрачные страницы истории США, и возможно, что именно

крах его представлений об Америке значительно повлиял на тот моральный кризис, в котором оказался писатель в последние годы своей жизни, что и заставило автора написать автобиографический роман [6].

Гуманизм, сочувствие силам справедливости, увлеченность и мастерство сюжета вызывают неподдельный интерес к роману Томаса Майна Рида, делают его одним из популярных авторов во многих странах мира, в частности из-за автобиографического романа, на основании которого было проведено данное исследование.

Итак, имя персонажа остается одним из интереснейших и сложнейших, составляющих образ произведения, имя является воплощением сущности называемого объекта и источником знаний о нем. Имя играет важную роль в понимании произведения и потому должно тщательно изучаться, а литературное произведение необходимо рассматривать как целостность, как элемент, которой взаимосвязан и находится в сложных отношениях друг с другом, тем самым, проявляя признаки системной организации, так как в произведении реализуется художественный мир самого автора, а смысловым концептом которого является имя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградова Н. В. Роль имени в построении образа героя и сюжета произведения // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы межвуз. науч. конф. – Тверь, 2001. – С. 125–126.
2. Вишневецкая В.В. Лингвистические особенности поэтики приключенческих текстов по творчеству Т.М. Рида. Экологический вестник научных центров черноморского экологического сотрудничества (ЧЭС): – Приложение № 3. – Краснодар: КубГУ, 2006.
3. Вишневецкая В.В. Лингвистические особенности художественного мира произведений приключенческого жанра (на материале творчества Т.М. Рида). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Краснодар, КубГУ, 2007.
4. Гальперин И. Р. Очерки по английской стилистике. – М., 1958.
5. Общее языкознание. Лингвистические методы исследования М. – Наука, 1973.
6. Кузнецов М. Д. И Скребнев Ю.М. Стилистика английского языка. – Л., 1960.
7. Мусихина О. Н., [и др.] Английский язык Интенсивный курс подготовки к экзамену. – Ростов-на-Дону, 2011.

8. Мусихина О. Н., Вишневецкая В. В. Английский язык. Тесты для ЕГЭ. – Ростов-на-Дону, 2012.
9. Томас Майн Рид. The Child-Wife / Reid T. – М.-London-George Routledge & Sons, limited New York: E. P. Dutton & CO, 1976.
10. Vishnevetskaya V.V. Stylistic devices and the novel “The Child Wife» by Thomas Main Reid. General question of world science. Collection of scientific papers, on materials of the international scientific-practical conference 30.03.2019, Ed. SIC «Science Russia», 2019. – 112 p.

АННОТАЦИЯ

Вишневецкая В.В. Имя литературного героя в произведениях русских и зарубежных писателей (на материале творчества Т. М. Рида)

Имя в художественном произведении – уникальное по своей глубине и многогранности явление, полноценное изучение которого требует объединения разных направлений гуманитарного знания. Поэтому необходим не лингвистический или литературоведческий, а единый филологический подход с привлечением результатов исследования имени в культурологическом, социологическом, этнографическом и других аспектах.

Роман «Жена-девочка» – это автобиографическое произведение, которое не переводилось для всеобщей печати, так как было написано автором незадолго до его смерти, повествует о невероятной любви писателя к юной девушке, от образа которой, во многом повлиял на его судьбу. Имя автора произведения стало собственным прототипом главного героя произведения.

Ключевые слова: имя в художественном произведении, лингвистический аспект, литературоведческий подход, автобиографический.

SUMMARY

Vishnevetskaya V. V. The Name of the literary hero in the works of Russian and foreign Writers (based on the material of T. M. Reid's works)

A name in a work of art is a phenomenon unique in its depth and versatility, the full study of which requires combining different areas of humanitarian knowledge. Therefore, we need not a linguistic or literary approach, but a unified philological approach involving the results of the study of the name in cultural, sociological, ethnographic and other aspects.

The novel «The Child-Wife» is an autobiographical work that was not translated for the general press, as it was written by the author

shortly before his death, tells about the incredible love of the writer for a young girl, whose image largely influenced his fate. The name of the author of the work became its own prototype of the main character of the work.

Key words: name in a work of fiction, linguistic aspect, literary approach, autobiographical.

Л.А. Власова, А.Д. Седачева
(г. Орёл, РФ)

УДК 811.161.1

ОНИМИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПОВЕСТЯХ И.С. ТУРГЕНЕВА 70-Х ГОДОВ

Имена собственные играют особую роль в художественной ткани произведений литературы. Они приоткрывают завесу творческой тайны писателя, помогают понять причину выбора автором того или иного имени своего героя, выявить соответствие смысла имени характеру персонажа, его поступкам, образу жизни, передать отношение к нему других персонажей. И в этом смысле нам представляется интересным попытаться проникнуть в творческую лабораторию великого русского писателя И.С. Тургенева, обратившись к исследованию функционирования имён собственных в повестях писателя 70-х годов XIX века. Для выявления и описания онимического пространства было выбрано шесть произведений: «Странная история» (1870), «Степной король Лир» (1870), «Стук...стук...стук!..» (1871), «Пунин и Бабурин» (1874), «Часы» (1876), «Рассказ отца Алексея» (1877) [4].

Онимическое пространство текстов данных повестей содержит свыше 300 форм имён собственных разных видов в различных фонетических, словообразовательных, стилистических вариантах, структурных формах и др. В соответствии с этими языковыми критериями выявленные онимы в повестях И.С. Тургенева 70-х годов можно охарактеризовать в различных аспектах.

Лексико-семантический анализ имён собственных, в соответствии с классификацией А.В. Суперанской, в исследуемых повестях И.С. Тургенева позволяет выявить группы онимов трёх типов: 1) имена живых существ и существ, воспринимаемых как живые; 2) имена неодушевлённых предметов; 3) собственные имена комплексных объектов [3, с. 178]. Самую большую в количественном отношении группу имён собственных в исследуемых повестях составляют слова первой группы, среди

которых значительно преобладают антропонимы, называющие как непосредственно героев исследуемых повестей Тургенева, так и реальных лиц, персонажей иных литературных произведений, упомянутых на страницах данных повестей, а также теонимы и мифонимы.

В антропонимическом пространстве повестей значительно преобладают личные имена героев. Их гендерная характеристика указывает на то, что в большинстве это имена мужские: *Аганит, Александр, Алексей, Анастасий, Андрюша, Ардалион, Василий, Викентий, Владимир, Гаврила, Давыд* и др. Имён женских почти вдвое меньше: *Аксинья, Акулина, Анна, Евлампия, Любочка, Маргарита, Марфа, Марья, Матридия, Наталья, Пелагея* и др. Данное соотношение не противоречит русскому менталитету, согласно которому именно мужчина является главой семьи, активно действующим лицом, творцом. Женские персонажи в повестях писателя выполняют второстепенную роль, указывая на семейный статус героя либо помогая раскрыться чертам его характера.

Личные имена героев представлена в различных языковых формах. Преимущественно это полные формы имён, небольшую группу составляют сокращённые имена: *Алеша (Алексей), Володя (Владимир), Маша (Марья), Петя (Петр), Яша (Яков)*. Их употребление в повестях И.С. Тургенева совпадает с общерусской традицией использовать сокращённую форму имени при обращении к близкому человеку в родственном либо дружеском кругу: *Зовут меня – вы знаете – Алексеем. / Голубчик, друг, Алеша, сходи к ней сейчас, скажи, что я здоров, что ничего со мною («Часы»)*.

Довольно часто в исследуемых новеллах употребляются ласкательные формы имён героев, образованные от личных имён собственных с помощью суффиксов *-ушк(-юшк-), -очк-, -еньк-: Акулинушка, Андреюшка, Давыдушко, Евлампииушка, Любочка, Максимушка, Музочка, Раисочка, Васенька*. Автор употребляет эти формы преимущественно в репликах героев с целью показа их доброжелательного отношения к называемому лицу: *Какая же вы милая, Муза, Музочка! – воскликнул Тархов. / Акулина! А Акулина! Акулинушка, друг! И где наш рай?* Ласкательная форма используется также по отношению к ребёнку: *Ну не буду, Любочка, не буду, – прибавила она, проворно присев на корточки возле ребенка и проводя пальцами по ее волосам.* Обратим внимание также на то, что с ласкательными формами имени в повестях Тургенева героини обращаются в основном к лицам женского пола, среди которых неслучайно оказалось мужское имя *Андреюшка*. В повести «Часы» И.С. Тургенев использует

приём подмены имён, указывающий на затмение ума отставного чиновника Латкина. Младшую немую дочь по имени *Любочка* Латкин называет мужским именем *Андрюша*, а старшую дочь по имени Раиса называет отчеством *Васильевна*: *Он нашу Любочку Андрюшей зовет. / «Чу, чу, к мяснику не смей ходить, Васильевна!» Он этим именем окрестил свою дочь...*

Помимо ласкательных форм, в повестях Тургенева используются также формы имён с пренебрежительной окраской, образованные с помощью суффикса *-к-*: *Аксютка*, *Володька*, *Дывыдка*, *Ермилка*, *Максимка*, *Мартынка*, *Петька*, *Хрисашика*. Употребление данных имён продиктовано разными авторскими задачами. Во-первых, это показ отношения героев к лицам низшего сословия – слугам, домашним учителям и пр.: *Аксютка! – раздался ее повелительный голос за дверь. / А коли если Петька точно часы не украл – так за это ему – ррраз! Не балуй с барчуками!* Во-вторых, это демонстрация презрительного отношения персонажа к другому лицу: *Я тебе говорю. Такие у нас барчуки необнаковенные! Особенно Давыдка этот... как есть иезоп. / Эй, Володька! – крикнул он своему зятю, который все еще расхаживал по двору с моею лошадей, – проводи вот их на гумно... та.* В-третьих, это форма выражения самоуничижения. В повести «Степной король Лир» Мартын Харлов, осознав совершённую им ошибку по трагическому распоряжению своим наследством, сам себя начинает уничижительно называть *Мартынка*: *...он прислал ей четвертушку бумаги, на которой крупными буквами были написаны следующие слова: «Ей же-ей, не могу. Стыд убьёт. Пуцай так пропадаю. Спасибо. Не мучьте. Харлов Мартынка».*

В текстах исследуемых повестей И.С. Тургенева отмечены также и некоторые фонетические и графические варианты личных имён героев: *Настасей*, *Василей*, *Гаврило*. В отличие от нормативных имён *Анастасий*, *Василий*, *Гаврила*, приведённые варианты носят разговорный характер и употребляются исключительно в речи героев. Имя героини повести «Странная история» *София* функционирует в тексте не только в русском, но и во французском фонетическом и графическом вариантах: *София / Софья / Софи / Sophie*.

Анализ личных имён героев повестей позволяет заметить, что автор преимущественно называет своих героев русскими именами, широко распространёнными в разных слоях русского общества как в XIX веке, так и в наше время, например: *Александр*, *Илья*, *Николай*, *Павел*, *Петр*, *Анна*, *Любочка*, *Маргарита*, *Марья*, *Наталья* и др. Тем не менее широко используются также имена, с позиции настоящего времени считающиеся устаревшими:

Агапит, Анастасий, Гаврила, Ермил, Мартимьян, Мартын, Никандр, Парамон, Хрисанф, Акулина, Евлампия, Марфа, Матридия, Пульхерия и др.

Большинство личных имён героев составляют русские церковные имена: *Агапит, Александр, Анастасий, Ардалион, Василий, Анна, Евлампия, Любовь, Маргарита, Марфа, Раиса* и др. Некоторые русские имена: *Алексей, Гаврила, Давыд, Дмитрий, Илья, Прокофий, Семён, Яков, Акулина, Пелагея, Софья, Ульяна*, – представляют собой видоизменённые формы церковных имён *Алексий, Гавриил, Давид, Димитрий, Илия, Прокопий, Симеон, Иоаким, Акилина, Пелагия, София, Иулиания*. Русские имена *Егор, Акулина* являются народными вариантами имён *Георгий, Ксения*. Имена героев *Мартын, Мартиньян* (в повести «Часы представлен в орфографии Мартеньян»), *Марья* выступают разговорными вариантами нормативных имён *Мартин, Мартиниан, Мария*. Русские имёна заимствованы преимущественно из греческого (*Василий, Дмитрий, Никандр, Николай, Евлампия, Маргарита* и др.) и латинского языков (*Викентий, Мартын, Павел, Акулина, Наталья* и др.) [2].

Несколько реже, чем личные имена героев, в исследуемых повестях И.С. Тургенева встречаются иные виды антропонимов – отчества и фамилии, единично употребление прозвищ героев.

Отчеств тургеньевских героев почти вдвое меньше, чем личных имён: *Алексеич, Анастасьевич, Анемподистовна, Афанасьевич, Вавилыч, Васильевич, Владимировна, Гаврилыч, Егорыч, Еремейч* и др. Самыми частотными являются отчества *Васильевич/Васильевна* («Степной король Лир», «Стук-стук-стук», «Часы») и *Петрович/Петровна* («Пунин и Бабурич», «Степной король Лир», «Часы»). Обращает на себя внимание и довольно большая вариативность в данной группе имён собственных, где значительная часть отчеств представлена в разговорном варианте с усечённым суффиксом: *Алексеич, Настасейч, Вавилыч, Гаврилыч, Егорыч, Еремейч, Матвейч, Никитич, Осипыч, Тимофеич, Трофимыч, Федулыч, Филиппыч*. Такая форма отчеств используется автором в текстах в разных целях. С одной стороны, в сочетании с именем, она употребляется для полуофициального обращения к собеседнику или рассказу о нём в домашнем либо дружеском кругу: *Вот постой, – заметила матушка, – выдадим мы ее за Гаврилу Федулыча ... у него она помягчает. / Викентий Осипыч, – обратилась к нему матушка, – прошу вас послать завтра за Мартыном Петровичем экипаж...* С другой стороны, употребление только отчества без имени в новеллах И.С. Тургенева указывает на принадлежность лица к низшему сословию и, нередко, на преклонный возраст слуги: *Старый*

лакей Филиппыч вошел, по обыкновению на цыпочках... / Ну, да и смельчак же Еремеич! – говорили, расходясь, про него понятия.

Способы подачи фамилий персонажей в повестях И.С. Тургенева 70-х годов характеризуются разнообразием. Большую часть именовании составляют русские фамилии на *-ов (-ев)* и *-ин*: Антонов, Бабурин, Бычков, Викулов, Виноградова, Житков, Латкин, Пунин, Пучков, Слеткин, Тархов, Теглев, Телепнев, Терентьев, Транквиллитатин, Харлов. В этом ряду фамилия недалёкого семинариста из повести «Часы» Транквиллитатина воспринимается несурзой, непривычной для русского слуха: *Этот Хрисанф Лукич, по фамилии Транквиллитатин, здоровенный, дюжий, долговязый семинарист, повадился ходить к нам в дом – черт знает зачем! «Заниматься с детьми», – уверяла тетка; но заниматься с нами он уже потому не мог, что сам ничему не научился и глуп был, как лошадь.* В интернет-пространстве высказывается мнение, что фамилия Транквиллитатин происходит от латинского слова *tranquillitas* – «спокойствие, безветрие, тихая погода» [1], что, на наш взгляд, вполне соотносится с характеристикой персонажа рассказчиком.

Ряд нерусских фамилий героев повестей Тургенева указывает либо на их иностранное происхождение (учитель Дессер, мадемуазель Фрикэ – французы-гувернанты, Квицинский – поляк, управляющий имением русской барыни), либо на нерусские корни (Ридель): *... Александр Васильевич Ридель, наш хороший знакомый (фамилия у него была немецкая, но он был коренной русак), – Александр Васильевич начал так...* Происхождение своей фамилии герой повести «Степной король Лир» Мартын Харлов объясняет как производное от шведского имени Харлус: *Наш род от вшеда (он так выговаривал слово швед); от вшеда Харлуса ведется, – уверял он...*

В повестях И.С. Тургенева встречается также и такой способ обозначения фамилии, как использованием инициалов: Петр Петрович Б. («Пунин и Бабурин»), Наталья Николаевна Б. («Степной король Лир»), София Б., князь Г., В.Г.Б. («Странная история»), князь Х... («Часы»), – что может свидетельствовать о намерении автора избегать употребления фамилии реальных людей.

Употребление прозвищ героев повестей единично. Прозвище *Сувенир* носит второстепенный персонаж из повести «Степной король Лир»: *Особенно выводил его из терпения приютившийся в нашем доме, в качестве не то шута, не то нахлебника, брат его покойной жены – некто Бычков, с молодых ногтей прозванный Сувениром и так уже оставшийся Сувениром для всех, даже для слуг, которые, правда, величали его Сувениром Тимофеевичем.*

Особая примета на лице девушки из повести «Часы» объясняет её ласковое прозвище Черногубка: Христианское ее имя было – Раиса, но мы ее звали Черногубкой: у ней на верхней губе было родимое темно-синее пятнышко, точно она поела куманики; но это ее не портит: напротив. Прозвище мальчика-казачка Юшка – героя этой же повести – никак не объясняется.

Антропонимические именованья героев повестей Тургенева характеризуются богатством и разнообразием структурных форм, среди которых встречаются следующие типы: однословные именованья, включающие имена (*Агапит, Аксинья, Акулина, Алексей, Андрияша, Анна, Ардалион, Василий, Володька, Евлампия* и др.); отчества (*Алексейч, Василийч, Еремейч, Осипыч, Степаныч* и др.), фамилии (*Бабурин, Бычков, Вукулов, Дессер, Житков, Квицинский* и др.); прозвища (*Сувенир, Черногубка, Юшка*); двухсловные именованья «имя + отчество» (*Александр Васильевич, Анна Мартыновна, Ардалион Матвейч, Василий Никитич, Викентий Осипович, Владимир Васильевич* и др.); «имя + фамилия» (*Анна Слеткина, Василий Терентьев, Владимир Тархов, Володька Слеткин*, и др.); «прозвище + отчество» (*Сувенир Тимофеич*); трёхсловные именованья: «имя + отчество + фамилия» (*Александр Васильевич Ридель, Анастасий Анастасьевич Пучков, Житков Гаврило Федулыч* и др.).

Нам представляется интересным проследить, какую роль играют различные структурные типы и формы антропонимов при воплощении авторского замысла в исследуемых повестях И.С. Тургенева. При создании образов некоторых героев писатель творчески использует различные по структуре и вариативности языковые единицы.

Так, например, зять Мартына Харлова из повести «Степной король Лир» именуется персонажами по-разному: *Слеткин, Слеткин Владимир Васильевич, Владимир Васильевич, Володя, Володька Слеткин, Володька*. Нейтрально-вежливо, по фамилии и имени-отчеству, называет его рассказчик – молодой человек, сын соседки-помещицы: *Я хорошо знал харловского зятя: звали его Слеткиным, Владимиром Васильевичем; он был сирота, сын мелкого чиновника, поверенного по делам у матушки, и ее воспитанник*. Сокращённой формой имени *Володя* называет его как близкого человека во время тайного свидания младшая дочь Харлова *Евлампия*: *Что? Какие ты это речи произносишь? – Из песни, Володя, ты сам знаешь, слова не выкинешь, – отвечала Евлампия, обернулась и увидела меня*. Презрительное отношение помещика Мартына Харлова слышно в его высокомерном обращении к зятю – мужу старшей дочери *Анны*: *...Вас Володька проводит. – Эй, Володька! – крикнул он своему зятю, который все*

еще расхаживал по двору с моею лошадыю, – проводи вот их на гумно... та. С издёвкой высмеивает опозоренного и униженного Харлова приживал в семье рассказчика *Сувенир*, сравнивая оскорблённого помещика с обманувшим его зятем: *А дочки ваши, с зятком вашим, Владимиром Васильевичем, под вашим кровом над вами потешаются вдоволь! И хоть бы вы их, по общаницю, прокляли! И на это вас не хватило! Да и куда вам с Владимиром Васильевичем тягаться? Еще Володькой его называли! Какой он для вас Володька? Он – Владимир Васильевич, господин Слеткин, помещик, барин, а ты – кто такой?*

В повести «Странная история» ничтожный, малопрятный человек из прислуги носит замысловатое имя *Ардалион*, не характерное для лиц из низшего сословия: *Половой этот, бывший камердинер князя Г., отличался развязностью обращения и самоуверенностью; <...> Звали его Ардалионом.* Думается, совсем не случайно Тургенев наделил этого героя таким именем, которое, как указывает А.В. Сперанская, происходит «ввозомно из лат. *ardelio*, *ardelionis* праздный человек» [2, с. 38]. Показательно, что высокомерное поведение героя вызывает уважительный трепет у малообразованной жадной старушки *Мастридии Карповны*, величающей слугу по имени-отчеству: *Так-с, так-с, – заговорила она наконец, – Ардалион Матвеич нам сказывали-с, точно-с; вам сыночка моего, Васеньки, искусство понадобилось...*

Один из героев повести «Часы» молодой человек *Давыд* окружающими именуется по-разному. Нейтральным именем *Давыд* (вариант церковного имени *Давид*) называет его рассказчик: *Егоров сын, Давыд, мой двоюродный брат, остался у моего отца на руках и проживал с нами. Ласковым именем Давыдушко именует героя любящая его девушка Раиса: Раиса вдруг глубоко вздохнула. – Ах, Давыдушко, Давыдушко!... Пренебрежительным именем Давыдка называют героя не испытывающие к нему добрых чувств отец рассказчика и слуга Василий: Эй, Давыдка, опомнись! – перебил отец, – посмотри на себя: ты растерзанный весь... / Такие у нас барчуки необнаковенные! Особенно Давыдка этот... как есть езон.* Показательно поведение испуганного Василия, называющего барина в лицо по имени-отчеству: *Давыд Егорыч! – заревел Василий, – не делайте убийства... Что же это такое? <...> Пустите меня, Давыд Егорыч...*

Для этой же цели показа отношения к персонажу разных героев служат и разнообразные формы именования семинариста *Транквиллитатина*: *Кому это? – спросил отец. – А Хрисанфу Лукичу, – промолвила тетка с небольшой запинкой. – Хрисашке? – переспросил отец.*

Помимо имён собственных, служащих именованиями героев повестей, в группу антропонимов входят также многочисленные имена реальных выдающихся и известных лиц, а также имена персонажей литературных произведений, упомянутых на страницах повестей И.С. Тургенева.

Среди имён выдающихся лиц можно обнаружить следующие именования: греческий философ *Зенон*; русские и зарубежные политические и государственные деятели *Василий Васильевич Темный*, *Иван Васильевич Грозный*, *Екатерина Вторая*, *Павел*, *Александр*, *Александр Первый*, *Потемкин*, *царь Горох*, *Давид*, *Навуходоносор*, *Семирамида*, *Робеспьер*, *Мирабо*; военачальники *Суворов*, *Наполеон*; религиозные деятели *Митрофаний*, отец *Макарий*; русские и зарубежные писатели и поэты *Сумароков*, *Кантемир*, *Херасков/Херрасков*, *Державин*, *Пушкин*, *Марлинский*, *Шекспир*, *Байрон*; учёные *Ломоносов*, *Кайданов*, скульптор *Микель-Анжело*.

На страницах исследуемых повестей встречаются имена героев русских и зарубежных литературных произведений: *Печорин*, лейтенант *Белозор*, *Гамлет*, *Отелло*, *Ричард Третий*, *Макбет*, король *Лир*, *Дон-Жуан*. Употребление данных антропонимов свидетельствует не только о широте кругозора И.С. Тургенева, но и о наличии авторского замысла показать круг интересов его героев.

В первую группу имён собственных, помимо именований лиц, входят также именования существ, воспринимаемых как живые: теонимы – именования высших библейских существ и святых: *Бог*, *Святой Дух*, *Христос*, *Господь*, *Господи Иисусе*, *Судия*, *Верховное Существо*, *Существо*, *Иосиф*, *Магдалина*; мифонимы – имена мифических персонажей: *Пифия*, *Полифэм / Полифем*; зооним *Пегашка*: Он позвал своего *Пегашку*, удивительную собаку, с превосходным чутьем, но без всякого понятия о стойке...

Именования неодушевлённых предметов, составляющие вторую группу имён собственных, в исследуемых повестях И.С. Тургенева находятся на периферии и включают в себя топонимы, а также названия художественных произведений и печатных изданий.

Топонимы представлены довольно разнообразно, среди них можно выделить следующие виды: макротопонимы *Русь*, *Россия*, *Сибирь*, *Франция*; хоронимы *С...кая губерния*, *Т...ская губерния*; астионимы *Москва*, *Петербург*, *Киев*, *Воронеж*, *Рязань*, *Касимов*, *Красное Село*, *город Т./Т...*, *Париж*, *Дельфы*; ойконимы *Троицкое*, *Еськово*, *Беськово*, *Козюлькино тож*, *Ерино*, *Белино*, *Мурино*; урбонимы *Александровский сад*, *Воробьевы горы*, *Гостиный двор*,

башия Кутафья, Петербургский университет; годоним Садовая улица, гидронимы Ока, Нева; микротопоним «Швейцария» – название красивого места в русском имении. Встречаются в повестях также такие топонимы, как название монастыря *Оптина пустынь* и военного укрепления *Шевардинский редут*, названного по близости расположения к деревне *Шевардино*. Как видим, топонимическое пространство в повестях И.С. Тургенева 70-х годов ограничено преимущественно территорией средней России, её европейской частью, что позволяет говорить о том, что писателя интересует прежде всего жизнь русского человека в его привычных условиях проживания, формирующих русский характер и обуславливающих образ жизни и национальные черты русского характера.

Названия художественных произведений и печатных изданий в исследуемых повестях Тургенева количественно представлены незначительно, тем не менее они позволяют читателю судить о круге чтения героев повестей: «*Россиада*», «*Рославлев*», «*Юрий Милославский*», «*Цыганы*», «*Фрегат Надежды*», «*Пиковая дама*», «*Король Лир*», «*Телеграф*», «*Покоящийся трудолюбец*» / «*Трудолюбец*».

В третью немногочисленную группу имён собственных комплексных объектов входят названия религиозных праздников *Петров день*, *Ильин день* и название военного сражения *Бородинская битва*.

Таким образом, онимическое пространство в повестях И.С. Тургенева 70-х годов представляет собой яркую, многоуровневую, полнокровную систему имён собственных, функционирование которых в художественной ткани произведений писателя подчинено авторскому замыслу. Соотношение имён собственных позволяет сделать вывод о том, что Тургенева интересует прежде всего человек как личность, чья жизнь и судьба определены его соотношением с локусом, определяемым конкретным пространством, – в частности, российским. Данная система позволяет автору точнее решить свою творческую задачу – представление русского характера во всей его полноте и сложности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Значение фамилии – Генеалогический форум ВГД. Электронный ресурс. URL: <https://forum.vgd.ru/post/29/4221/p60243.htm> (Дата обращения 10.11.2021).
2. Современный словарь личных имён: Сравнение. Происхождение. Написание / А. В. Суперанская. – М.: Айрис-пресс, 2005. – 384 с. – (От А ДО Я).

3. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. – М.: Наука, 2007. – 365 с.
4. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. – Т. 8, 9. – М.: Издательство «Наука», 1981.

АННОТАЦИЯ

Власова Л.А., Седачёва А.Д. Онимическое пространство повестей И.С. Тургенева 70-х годов

Статья посвящена описанию ономастикона в повестях И.С. Тургенева 70-х годов. В ней представлена система различных видов имён собственных (антропонимы, топонимы, теонимы, мифонимы и др.), выявлены особенности функционирования онимов в текстах повестей. Дана лексико-семантическая, гендерная, этимологическая, стилистическая характеристика личных имён.

Ключевые слова: повести И.С. Тургенева, ономастикон, антропоним, топоним, гидроним, теоним, мифоним.

SUMMARY

Vlasova L. A., Sedacheva A. D. Onymic space in I. S. Turgenev's novels of the 70-s

The article is devoted to the description of the onomasticon in the novels of I.S. Turgenev of the 70s. It presents a system of different types of proper names (anthroponyms, toponyms, theonyms, mythonyms, etc.), reveals the features of the functioning of onyms in the texts of the stories. Lexico-semantic, gender, etymological, stylistic characteristics of personal names are given.

Key words: the stories of I. S. Turgenev, onomasticon, anthroponym, toponym, hydronym, theonym, mythonym.

М.Н. Гузь, Л.Д. Матвеева
(г. Санкт-Петербург, РФ)

УДК 811.11
**ОСОБЕННОСТИ НОМИНАЦИИ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ
В ДРАМЕ Ф.ШИЛЛЕРА «KABALE UND LIEBE»**

Одним из центральных компонентов структуры художественного текста является система персонажей, которая создается автором литературного произведения для «осуществления определенного «мира текста» и соотносится со всеми «компонентами художественного смысла, рождающими в совокупности ценностно-идеологическую позицию «Я» поэта» [4, с. 207]. В самой же структуре образа персонажа композиционным центром является его имя, во внутренней форме которого уже может быть заложена определенная характеристика называемого действующего лица, или цепочка его номинаций. Совокупность всех наименований персонажа, данных ему другими действующими лицами или самим собой, будем называть его антропонимической идентичностью.

В драме Ф.Шиллера «Kabale und Liebe» имена персонажей представляют собой первый источник информации о них, который доступен читателю еще до знакомства с текстом драмы. Имена действующих лиц выполняют не только номинативную и проспективную функции, формируя ожидание читателя, но и характеризующую, информируя читателя о социальном положении персонажа и особенностях его характера.

Так президент при дворе немецкого герцога носит фамилию von Walter, восходящую к древнегерманскому Waldheri (Waltheri): wald, walt (власть, сила) + heri, hari (войско). Имя его сына также имеет древнегерманское происхождение (fard, fart (дорога, путь, путешествие) либо fridu, frithu (мир, безопасность) + nand (смелый, отважный) [3]. Персонаж с таким именем независим, отважен, в своих поступках руководствуется, прежде всего, своими чувствами. «Говорящие» имена носят гофмаршал, приближенный президента von Kalb и личный секретарь президента Wurm. Лексема «Kalb» кроме прямого значения «junges Rind» имеет негативное значение «jemand, der als dumm angesehen wird» [2].

В данной статье мы не будем останавливаться на анализе имен остальных персонажей драмы. Нас интересуют, в первую очередь, номинация персонажа другими персонажами при обращении к нему, при упоминании его как третьего лица и при наименовании персонажем самого себя (самономинация).

Большинству персонажей драмы присущи все три типа наименования, исключение составляет герцог, который не является непосредственным действующим лицом в произведении, он упоминается только как третье лицо, но количество его упоминаний (45) позволяет считать его одной из центральных фигур произведения. Также камеристка леди Мильфорд Софи и секретарь президента Вурм не имеют номинацию третьего лица, так как первая появляется лишь в нескольких эпизодах, а второй играет роль посредника.

В основе номинации действующих лиц в драме лежит несколько признаков. Персонаж часто именуется по должности / званию или профессии, данный способ номинации присущ, в первую очередь, представителям дворянства и членам их окружения. Они, как правило, называются через должность и звание, а представители мещанства – через профессию. Так, отец Луизы сам себя называет *der Geiger* и *der Stadt musikant Miller*, секретарь Вурм именует его *der Geiger*, *der Musikant*, *Herr Musikmeister*. При наименовании персонажей дворянского сословия, а также лиц из их окружения подчеркивается либо должность, либо звание: *Präsident von Walter*, *Herr Präsident*, *Herr Major*, *Herr Major von Walter*, *Hofmarschall von Kalb*, *Herr Sekretär*, *Herr Sekretär Wurm*, *der Sekretär Wurm*.

Наименование действующего лица в исследуемом материале часто отражает его происхождение. Так, президент фон Вальтер почтительно именуется: *seine / Eure Exzellenz*, *gnädiger Herr*, *gnädiger Herr Vater*; его сын Вальтер – *Euer Gnaden*, *adliger Herr*, *derhohe Herr*, *ein Edelmann*. Номинации не принимающего непосредственного участия в действии, а только упоминаемого персонажа – герцога – подчеркивают его высокое происхождение и титул: *der Fürst*, *seine Durchlaucht*, *seine Durchlauchtder Herzog*, *seine Hochfürstliche Durchlaucht*, *die Majestät*, *gnädiger Herr*. О благородном происхождении говорят и номинации Леди Мильфорд (*die Lady*, *My lady*, *gnädige Frau*, *eine Britin*, *die Engländerin*, *einegeborene Fürstin*, *die Milady*, *Ihre Gnaden*, *brittische Fürstin* и другие), интересно, что большинство из них являются самономинациями, таким образом героиня пытается восстановить утраченный статус.

Луиза Миллер имеет в тексте единственную номинацию по происхождению (*ein bürgerliches Mädchen*). Данное сочетание используется в качестве самономинации, тем самым героиня подчеркивает свой недостаток – низкое социальное происхождение, и в качестве номинации, данной Луизе Фердинандом, для которого происхождение его возлюбленной становится ее несомненным достоинством.

В драме Ф. Шиллера персонажи также получают номинации по степени родства. Луизу, единственную дочь, Миллер и его жена называют: *mein Kind, mein einziges Kind*. Имя прилагательное *einzig* подчеркивает важность родственных связей и трепетное отношение к дочери. В исследуемом тексте наименования, подчеркивающие родственные отношения часто содержат притяжательное местоимение “*mein*”. Принадлежность Луизы к семье Миллеров передается и через фамилию: *die Millerin*, прибавление к фамилии суффикса женского рода -*in* подчеркивает раздражение, испытываемое говорящим по отношению к персонажу. К этой же группе относятся наименования Луизы, включающие существительное, обозначающее степень родства, и существительно, называющее профессию или род деятельности отца Луизы: *die Tochter des armen Geigers, die Geigerstochter, die Tochter eines Musikers, die Tochter eines Musikus*.

Статус Фердинанда, как сына президента, подчеркивается номинациями *der Sohn, der Sohn Ferdinand, mein Sohn, lieber Sohn, Ihr einziger Sohn*, его отец именуется через существительное *der Vater: der Vater, gnädiger Herr Vater*. Миллер также называет президента *einguter Vater* и *Herr Papa*, благодаря использованию двух несовместимых по употреблению существительных последнее наименование приобретает ироничную окраску.

Большинство номинаций персонажей исследуемого материала отражает отношение одного персонажа к другому или к самому себе и те чувства, которые действующие лица испытывают друг другу: любовь, нежность, почтение, гнев и ярость и другие. Так, Фердинанд фон Вальтер именуется себя *ein Mann von Ehre*, подчеркивая таким образом самое ценное для него качество в себе. Испытывающая к нему нежные чувства Луиза, а также леди Мильфорд, называют его *lieber Walter, mein Ferdinand, mein Geliebter*. Гофмаршал обращается к Фердинанду *mein Bester*, данное наименование, с одной стороны, является выражением доброжелательного отношения, с другой – является частью придворного этикета. Отец Луизы называет Фердинанда: *ein junger Kerl, dieser verdammte Kerl, ein plumper, gerader, deutscher Kerl, dein verfluchter Junker, Betrüger, der Verführer, dein treuloser Liebhaber* и другие. Использование разговорной лексики *Kerl*, прилагательных *verdammte, plump, verflucht* с пометой «*saloppabwertend*», существительных с отрицательной коннотацией *Verführer, Betrüger* выражает негативное отношение Миллера к избраннику дочери.

Номинации Луизы в драме охватывают весь спектр эмоций от положительных, выражающих любовь и нежность, до отрицательных, выражающих пренебрежение и презрение. Для Фердинанда она *dieser Engel, meine Teuerste*, отношение к любимой

подчеркивается метафоричным употреблением существительного *Engel* и субстантивированным прилагательным в превосходной степени *Teuerste*. Президент, не одобряющий связь сына, называет Луизу лексическими единицами, имеющими в словаре пометы «сниженное, разговорное, грубое»: *das junge Ding, seine Dirne, die Hure* и другие.

Наименование президента с положительной окраской в основном принадлежат гофмаршалу фон Кальбу и обусловлены, в первую очередь, придворным этикетом: *mein Bester, mein Süßer, Bester, Teurer, Goldener*. Все они являются субстантивированными прилагательными, к которым в некоторых случаях добавляется притяжательное местоимение „mein“, увеличивающее выражаемую степень верноподданничества. Негативные наименования президент дает его сын, используя существительные с отрицательной оценкой: *der Rabenvater, der Mördervater, der Mörder*.

С точки зрения способа номинации наименования действующих лиц в исследуемом материале осуществляются либо при помощи имени собственного, либо через универсальные номинации, выражающие, прежде всего, социальные и гендерные признаки, либо при помощи метафоры и метонимии. Функция метафорических и метонимических номинаций – характеризующая, называемый персонаж характеризуется по умственным способностям (*der Dummkopf* – номинация Миллера и президента; *dummer Teufel* – секретарь Вурм; *eine alberne Gans* – жена Миллера), возрасту (*der Graukopf* – Миллер), особенностям характера и поведения (*der Trotzkopf* – Фердинанд фон Вальтер и Луиза Миллер; *der Naseweis* – Фердинанд; *der Windmacher* – гофмаршалу фон Кальб).

По объекту, с которого осуществляется перенос наименования, можно выделить три группы: «часть тела – человек (см. примеры выше), «животное – человек» (*der Hund, dieser wimmernde Wurm, die Schlange* и другие), «человек / существо – человек» (*Kuppler, Barbar, Engel, Teufel*).

Таким образом, наименования действующих лиц в драме Ф.Шиллера представляют собой стилистически и информационно значимую компоненту драмы, они играют первостепенную роль в восприятии реципиентом текста драмы, усиливают его эмоциональную выразительность. Номинации персонажей драмы сообщают о действующих лицах важную экстралингвистическую информацию, помогают понять читателю, как персонаж воспринимает и оценивается сам себя в целом и в свете происходящих событий, как его оценивают и воспринимают другие действующие лица, какие чувства

они испытывают по отношению к нему, раскрывают читателю внутренний мир персонажа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Duden [Электронный ресурс] // URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kalb> (дата обращения: 20.11.2021).
2. Schiller F. *Kabale und Liebe* / F. Schiller. – Нью-Йорк: Henry Holt and Company, New York, 2011. – 403 с.
3. Немецкие имена [Электронный ресурс] // Интернет-сайт «Европейские имена: значение и происхождение». – 2008. – Режим доступа: http://kurufin.ru/html/German_names/german_names_w.html (дата обращения: 24.11.2021).
4. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация / И. А. Щирова, Е. А. Гончарова. – СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. – 472 с.

АННОТАЦИЯ

Гузь М.Н., Матвеева Л.Д. Особенности номинации действующих лиц в драме Ф.Шиллера «Kabale und Liebe»

Статья посвящена особенностям номинации основных и второстепенных действующих лиц драмы Ф.Шиллера «Kabale und Liebe». В статье анализируются наименования персонажей, образующие цепочки наименований, которые персонаж дает сам себе (самономинации) или получает со стороны других действующих лиц, что образует его антропонимическую идентичность. Наименования действующих лиц рассматриваются авторами статьи по признакам, лежащим в основе номинации, а также с точки зрения способа номинации.

Ключевые слова: номинация, самономинация, персонаж, драма, метафора, метонимия, антропонимическая идентичность.

SUMMARY

Guz M. N., Matveeva L. D. Features of the nomination of characters in the drama of F. Schiller «Kabale und Liebe»

The article is devoted to the peculiarities of the nomination of the main and secondary characters in the drama by F. Schiller «Kabale und Liebe». The article analyses the names of characters that form chains of names that the character gives to himself (self-nomination) or receives from other actors, which forms his anthroponymic identity. The names of the actors are considered by the authors of the article according to the characteristics underlying the nomination, as well as from the point of view of the nomination method.

Key words: nomination, self-nomination, character, drama, metaphor, metonymy, anthroponymic identity.

Н.А. Гуриненко
(г. Москва, РФ)

УДК 821.161.1
ФУНКЦИИ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН ПЕРСОНАЖЕЙ
В РОМАНЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

В последнее время в науке возрос интерес к изучению литературных антропонимов, что обусловлено вниманием к различным аспектам проявления индивидуальности персонажей в художественном тексте. В данной статье мы намереваемся рассмотреть функции собственных имен персонажей в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Прежде всего охарактеризуем ключевое понятие нашей работы – *литературный антропоним*, т.е. имя собственное, которое используется в художественном тексте для именования персонажа. По мнению Л.И. Андреевой, особенность литературного антропонима «заключается в том, что денотатами собственного имени художественного произведения обычно являются не материальные «предметы» (реальные лица), а идеальные (вымышленные), созданные воображением художника» [1, с. 157]. О.И. Фоякова пишет: «Как название героя имя собственное становится тематическим, ключевым, доминантным словом художественного текста» [6, с. 28]. Кроме того, в художественном тексте имя собственное семантически обогащается, другими словами – происходит «усложнение и обобщение семантики имени собственного», что «является закономерным процессом при формировании художественно-ономастического значения слова» [6, с. 33]. Об этом же говорит В.А. Кухаренко: «Входя в художественный текст семантически недостаточным, имя собственное выходит из него семантически обогащенным и выступает в качестве сигнала, возбуждающего обширный комплекс определенных ассоциативных значений» [3, с. 106].

Н.А. Николина отмечает, что «имена собственные в их взаимодействии образуют ономастическое пространство текста, анализ которого позволяет выявить связи и отношения, существующие между разными персонажами произведения в их динамике, раскрыть особенности его художественного мира» [5, с. 196].

Обратимся к анализу конкретных антропонимов, используемых М.Ю. Лермонтовым в тексте романа «Герой нашего времени». В качестве материала исследования мы

выбрали определенные главы романа: «Бэла», «Максим Максимыч» и «Княжна Мери». Заметим, что во всех этих названиях фигурируют собственные имена персонажей. Так как название произведения или его части является абсолютно сильной позицией текста, мы можем утверждать, что оно служит актуализатором идейно-смыслового содержания текста и его эстетического потенциала. Имена собственные в позиции заглавия указывают на центральный образ повествования и заостряют на нем внимание читателя.

Главный герой романа носит фамилию *Печорин*. У эрудированного читателя может возникнуть ассоциация с гидронимом – названием реки Печора, берущей свое начало на Северном Урале. Вполне возможно, что такая фамилия в XIX веке являлась общеупотребительной и была перенесена писателем в текст романа в соответствии с определенной авторской интенцией. О.И. Фонякова считает, что «наше представление о роли авторского вымысла в области именования главных героев часто бывает преувеличенным в силу емкости художественно-эстетического заряда имени в контексте, его ассоциативной и нерасторжимой связи с образом, типом, характером, эпохой <...> В.Г. Белинский подразумевал, видимо, именно эту типизирующую особенность, когда писал по поводу имен Онегин и Печорин: «Иногда в самом имени, которое истинный поэт дает своему герою, есть разумная необходимость» [6, с. 41]. Типичность своего персонажа подчеркивает и сам автор романа: *«Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии»* [4, с. 456].

В тексте произведения главный герой именуется в основном посредством фамилии, гораздо реже используются его имя и отчество: Григорий Александрович. Впервые мы узнаем, что героя зовут именно так, в главе «Бэла» из диалога штабс-капитана Максима Максимыча с безымянным повествователем. Употребление в речи Максима Максимыча имени и отчества главного героя обусловлено прежде всего искренней симпатией, которую добрый штабс-капитан питал к этому странному человеку. Варианты имени персонажа (фамилия *Печорин*; имя + отчество *Григорий Александрович*) складываются в сознании читателя в единую ному, т.е. инвариант имени, понимаемый как совокупность всех его реализаций. Само присвоение имени персонажу и его название в тексте относятся к реализации **функции идентификации**, позволяющей читателю каждый раз «опознавать» героя, определяя его место в общей системе персонажей.

Идентифицирующую функцию в тексте художественного произведения способны выполнять не только сами имена собственные, но и «слова, помещаемые слева или справа от имени, благодаря которым адресат открывает «мысленное досье» на доселе неизвестного персонажа. Этими словами, идентификаторами или квалификаторами, могут быть обозначения рода занятий, родственных отношений и пр.» [2, с. 133].

Например, по отношению к персонажу романа, именуемому Максимом Максимычем, функцию идентификатора, помимо антропонима, выполняет слово *штабс-капитан*, являющееся номинацией воинского звания и позволяющее определить принадлежность героя произведения к определенной категории военнослужащих. Таким же идентификатором выступает слово княжна, информирующее читателя о социальном статусе героини одной из глав романа и входящее, наряду с ее именем, в название данной части произведения – «Княжна Мери». При введении этого персонажа в текст (при первом упоминании имени *Мери*) используется другой идентификатор – термин родства дочь. Когда Печорин впервые видит героиню вместе с ее матерью, его антагонист Грушницкий объясняет: «*Вот княгиня Лиговская, – сказал Грушницкий, – и с нею дочь ее Мери, как она ее называет на английский манер*» [4, с. 513]. Затем, характеризуя внешность героини, Печорин употребляет наряду с ее именем слово княжна, которое является доминантным при обозначении данного персонажа в тексте: «*Эта княжна Мери прехорошенькая...*» [4, с. 514].

Для имени другой героини романа, Бэлы, словом-идентификатором в тексте выступает номинация ее национальной принадлежности – черкешенка: «*Как я только проведаль, что черкешенка у Григорья Александровича, то надел эполеты, шпагу и пошел к нему*» [4, с. 470].

Функция идентификации в литературных антропонимах может совмещаться с **функцией характеристики**. Это обусловлено тем, что «в выборе того или иного имени персонажа, в учете его этимологии всегда проявляется авторская модальность» [5, с. 196], т.е. отношение автора к сообщаемому, предполагающее также авторскую характеристику и оценку персонажей произведения.

Обратим внимание на способ представления в тексте романа имени упомянутого выше персонажа – штабс-капитана Максима Максимыча. Автор не дает этому герою фамилии, а отчество употребляется в характерной для разговорной речи форме – *Максимыч* (ср. официальное *Максимович*). Такое явление достаточно часто встречается в художественных текстах.

Подобной формой отчества наделены, например, герои рассказов А.П. Чехова Иван *Дмитрич* Червяков («Смерть чиновника»), Глеб *Глебыч* и Михайло Федотыч («Сельские эскулапы»), персонажи рассказов И.С. Тургенева из цикла «Записки охотника» Николай *Иваныч* («Певцы»), Пантелей *Еремеич* Чертопханов и Тихон *Иваныч* Недопоскин («Чертопханов и Недопоскин»). Интересно отметить, что употребление именно такой формы антропонима в романе М.Ю.Лермонтова отчасти мотивируется самим персонажем: «*Да, пожалуйста, зовите меня просто Максим Максимыч...*» – говорит он Печорину в момент знакомства с ним. Разговорная, используемая в домашнем общении форма отчества и тавтологическое сочетание имени и отчества способствуют возникновению у читателя комплекса позитивных ассоциаций, связанных с этим образом, и, очевидно, свидетельствуют о положительном эмоционально-оценочном отношении автора к данному персонажу. Описание поведения и эмоциональных реакций Максима Максимыча в тех или иных ситуациях (его привязанность к Печорину, искреннее горе после смерти Бэлы), прямая характеристика персонажа с помощью эпитета *добрый* подтверждают и усиливают то положительное впечатление, которое создает у читателя антропоним при знакомстве с данным героем произведения.

Употребление имени *Мери* поддержано контекстом: в романе объясняется, что героиню так называет мать (как говорит Грушницкий, на «англинский манер»). Однако это лишь внешняя мотивировка. Внутренняя же причина заключается, скорее всего, в авторской интенции, в стремлении писателя подчеркнуть таким образом распространенную в XIX веке в русских аристократических кругах моду на все европейское. И даже русские имена представители высших слоев общества старались сблизить по звучанию с иностранными.

Следующая функция имен собственных в художественном тексте, которую мы хотели бы проанализировать, – **функция выделения и группировки**. С точки зрения этой функции мы рассмотрим прежде всего имена женских персонажей в романе, которые связаны внутрисюжетными отношениями с главным героем романа – Печориным. Интересно, что имена героинь романа *Бэла*, *Мери* и *Вера* в некотором смысле созвучны: все они двусложны, во всех второй слог начинается сонорным согласным, а в качестве ударного гласного во всех этих именах выступает звук [э]. Таким образом происходит группировка женских персонажей, названных этими именами, вокруг главного мужского персонажа произведения. С одной стороны, наблюдается своеобразное тяготение женских имен, употребленных в романе, друг к другу,

притом что эти героини либо вообще не знакомы друг с другом (так, Бэла не знакома с Мери и Верой, потому что события, связанные с Бэлой, происходят в другом месте и в другое время, нежели события, участниками которых являются Мери и Вера), либо являются соперницами – во всяком случае, в восприятии читателя (как Мери и Вера). С другой стороны, все эти женские имена тяготеют к имени главного героя романа – Григория Александровича Печорина, так же, как их обладательницы «стремятся» к герою произведения, что обусловлено авторским замыслом, воплощенным в сюжете романа.

Интересным, на наш взгляд, является тот факт, что имени *Вера* в романе созвучно имя *Вернер*, принадлежащее приятелю Печорина, впоследствии ставшему его секундантом во время его дуэли с Грушницким. Чтобы предотвратить неверное восприятие этого антропонима читателем, автор вкладывает в уста Печорина такое замечание: *«Нынче поутру зашел ко мне доктор; его имя Вернер, но он русский. Что тут удивительного? Я знал одного Иванова, который был немец»* [4, с. 516]. В одном из эпизодов романа имена *Вера* и *Вернер* оказываются в общем для них микроконтексте и тем самым еще более сближаются: *«Лакей мой сказал мне, что заходил Вернер, и подал мне две записки: одну от него, другую... от Веры»* [4, с. 574]. Таким образом, мы можем присоединить имя Вернер к рассмотренной выше группировке женских имен на том основании, что все четыре имени присвоены автором персонажам, которые связаны с главным героем романа либо любовными (*Бэла, Мери, Вера*), либо приятельскими (*Вернер*) отношениями.

Наконец, все проанализированные нами имена собственные выполняют в романе *эстетическую функцию*, которая заключается в «концентрации внимания на самом языковом знаке» [2, с. 143]. Особо отметим эвфоническую сторону употребляемых в произведении антропонимов (все они благозвучны), также они авторски точны, т.е. наблюдается соответствие имени героя и способа его представления в тексте характеру персонажа. Кроме того, каждое из рассмотренных нами имен семантически обогащено контекстом произведения и содержит целый комплекс ассоциативных значений.

Стоит упомянуть о том, что О.И. Фонякова говорит об эстетической гиперфункции имен собственных в художественном тексте, «которая проявляется как коммуникативно-номинативная, характерологическая, темпоральная, локальная, идеологическая, культурно-историческая и др.» [6, с. 24].

Проанализировав ключевые антропонимы в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», мы пришли к следующим выводам. Имена собственные в этом произведении, как и в любом

художественном тексте, обладают полифункциональностью, т.е. способностью выполнять одновременно несколько функций: идентифицирующую, характеризующую, функцию выделения и группировки, а также эстетическую функцию. Словами-идентификаторами при именах собственных в художественном тексте могут выступать обозначения родственных отношений, социального статуса, воинских званий и национальной принадлежности персонажей. Имена персонажей, их формы и способы представления в тексте могут служить маркерами авторского эмоционально-оценочного отношения к героям произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Л.И. Семантика литературного антропонима / Л.И. Андреева // Русская ономастика. – Рязань: Ряз. ГПИ, 1977. – С. 157–160.
2. Васильева Н.В. Собственное имя в мире текста / Н.В. Васильева. – 2-е изд., испр. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – 224 с.
3. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1988. – 188 с.
4. Лермонтов М.Ю. Сочинения в 2 томах. Т. 2 / М.Ю. Лермонтов. – М.: Правда, 1990. – 704 с.
5. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н.А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
6. Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте: Учебное пособие / О.И. Фонякова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. – 103 с.

АННОТАЦИЯ

Гуриненко Н. А. Функции собственных имен персонажей в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

Данная статья посвящена выявлению и изучению функций собственных имен персонажей в художественном тексте. Материалом для исследования послужил роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». В процессе исследования в качестве основного был использован метод лингвистического анализа. В ходе работы были определены основные функции имен собственных в произведении М.Ю. Лермонтова и способы выражения с их помощью авторской позиции в тексте.

Ключевые слова: имя собственное, литературный антропоним, художественный текст, функция, слово-идентификатор, авторская модальность.

SUMMARY

Gurinenko N. A. Functions of the proper names of characters in the Novel «Hero of Our Time» by M. Yu. Lermontov

This article is devoted to identifying and studying the functions of the proper names of characters in the artistic text. The material for the study was the novel by M. Yu. Lermontov «Hero of Our Time». In the process of research, the method of linguistic analysis was used as the main one. In the course of the work, the main functions of the proper names in the work of M. Yu. Lermontov and ways of expressing using them the author's position in the text were determined.

Key words: proper name, literary anthroponym, artistic text, function, word-identifier, author's position.

О.В. Жарикова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 801.6: 801.4 + 882(09)

АНТИЧНЫЕ ГЕРОИ В ДРАМАТУРГИИ Н. ГУМИЛЁВА (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ «АКТЕОН»)

Писатели, поэты, драматурги Серебряного века переосмысливали сюжеты, образы и мотивы классической литературы. В частности, Н. Гумилёв в своих произведениях неоднократно ссыался на древние тексты (произведения Гомера, Еврипида, Анакреонта, Сенеки). Сюжет его одноактной пьесы в стихах «Актеон» (1913) почерпнут из античности. По первоначальному замыслу Н. Гумилёва, пьеса «Актеон» должна была дополнить его сборник одноактных пьес.

Исследователи творческого наследия Н. Гумилёва показывают, что интерес драматурга к образам античной мифологии и литературы обусловлен влиянием И. Ф. Анненского, знатока античности и древних языков, В. Я. Брюсова, в творчестве которого древние реалии занимают важное место. Он также воспринимал античные мотивы косвенно – через английскую и французскую поэзию XIX века (лейкисты, парнасцы, «проклятые» поэты). Ю. Б. Бакулина считает, что античность полностью соответствовала «типу личности» самого Н. Гумилёва, «склонного к игре, приключениям, к перевоплощению в различных античных героев» [1, с. 22]. Исследователи выделяют следующие характерные черты «античной» драмы Н. Гумилёва: слияние вымысла и действительности, синтез лиризма и драматичности, наличие главного героя-мечтателя, стилизация.

Интерес к античности возникал в лирике и драматургии представителей Серебряного века, потому что, по словам Н. А. Бердяева, тогда в России начался «культурный Ренессанс». Главными причинами пристального внимания к античности поэтов и драматургов на рубеже XIX – XX веков, в том числе и Н. Гумилёва, были: осознание античной «телесности» как основы поэтического мировоззрения, «столкновение идеала христианского с языческими умонастроениями». По словам В. К. Лукницкой Н. Гумилёв проявил «...интерес... к римской литературе, к произведениям Овидия, Вергилия» [1]. Античный миф у Н. Гумилёва показан вариантом лирического автомифа, связанного с отождествлением творческой личности как субъекта познания: вечное оказывается центром внимания Н. Гумилёва [1].

Причиной обращения Н. Гумилёва к античности также стало влияние И. Ф. Анненского, знатока античности и древних языков, и В. Я. Брюсова, в творчестве которого важное место занимают античные реалии. Образ античной культуры основан на диалектической борьбе и единстве духовных, земных и героических начал. В «античной» драме Н. Гумилёва выделяются три мотива: мотив земного мира, мотив духовного странствия, героические мотивы; и представлены три типа античных героев: духовный персонаж, герой земного мира, героическая личность [1].

Античные мифы занимают в драматургии Н. Гумилёва весьма важное место, поскольку представляют собой ключ к осмыслению творческой личности поэта. Тяга лирического героя Н. Гумилёва к познанию передаётся всем античным персонажам поэта. Одним из примеров, в котором значимое место занимает античная культура и мифология, является пьеса Н. Гумилёва «Актеон».

Пьеса «Актеон», опубликованная в журнале «Гиперборей» в 1913 году, вызвала довольно широкий резонанс в писательской среде. Драма обсуждалась в Обществе ревнителей художественного слова. Оценки рецензентов были в основном положительные. В качестве несомненных достоинств драмы Г. В. Иванов отмечал «очаровательную лапидарность стиля, стремительное развитие действия», ритмическую организацию текста («Чистыми, как плески горного ключа, гексаметрами говорит Диана, в звучных и отрывистых стихах превосходно передана вечерняя песня охотника и ужас затравленного оленя» [3, с. 98]. С. К. Маковский назвал эту «поэму-трагедию» «большой удачей Н. Гумилёва, чем позднейшие лирические его трагедии: «Гондла» и «Отравленная туника»» [4, с. 55].

В основе пьесы «Актеон» лежит древнегреческий миф о сыне финикийского царя Кадме, который покинул свой дом в поисках сестры Европы, похищенной Зевсом, и по совету дельфийского оракула основал город Фивы. Процесс строительства также отражен в пьесе – Кадм, вместе со своим подданным и другом Эхионом и его женой Агавой (по мифу она является дочерью Кадма, у Н. Гумилёва эта родственная связь не конкретизируется) собирает камни для городских построек и рубит деревья, чтобы построить храм. Актеон, внук Кадма (в пьесе он выступает как сын), стал жертвой Артемиды, богини охоты, плодородия, женского целомудрия, защитницы всего живого на Земле (у Н. Гумилёва она действует под римским вариантом её имени – Диана). Во время охоты он наткнулся на место, где богиня купалась с нимфами в реке, вместо того, чтобы уйти в святом страхе, он, зачарованный, начал наблюдать за игрой, не предназначенной для человеческого глаза; когда она заметила охотника, разгневанная богиня превратила его в оленя, который пытался убежать, но его догнали и разорвали на части его собственные собаки [2].

В своём произведении Н. Гумилёв следует мифу в сюжетном плане с некоторыми оговорками: в пьесе показано пристрастие Актеона к охоте (только это увлечение подчеркивается как тяга к праздности, в отличие от тяжелого труда Кадма – автор сочетает события далекие во времени – строительство города и историю превращения Актеона); сцена между Актеоном и Дианой также подробно описана – только мотивация для наказания, которое богиня посылает молодому человеку, другая – он воображает себя богом. Герой хочет стать богом и не может полностью слиться с божеством, потому что он человек, и в то же время Актеон не готов жить только земной жизнью, так как осознает свое превосходство над другими. Можно сказать, что образ Актеона в драме Н. Гумилёва олицетворяет трагическую судьбу поэта, «зажатого между двумя уровнями жизни» [2]. И Кадм, и Актеон – две стороны личности типа Н. Гумилёва, стремящиеся познать дух (Актеон) и в то же время готовы посягать на труд, преодолеть собственный страх, боль, отчаяние (Кадм). Герой проповедует путь познания не через упорный труд, а через размышления. Акмеисту Н. Гумилёву это вряд ли приемлемо, неслучайно авторская ирония чувствуется по отношению к персонажу. Кадм заявил своему сыну:

*Так будь счастлив,
Как травы, может быть как звери.
Но дух твой не создан по образу Фив,
Семибашенных, белых, будущих Фив,
И к богам тебе заперты двери!* [2, с. 40].

Драматург указывает, что у символиста Актеона все ещё нет шанса увидеть высшую, божественную реальность. Поэтому естественно, что видение Дианы было недолгим и наказанным. В то же время Актеон не может полностью отказаться от земли, он восхищается дарами, которые она преподносит людям – и это уже драматическая ситуация.

Например, в последних словах пьесы слышится горькая ирония, которую произносит Агава, когда видит тело пойманного в ловушку оленя. Её, осознавшую, что перед ней «преображенный» Актеон, отталкивает его облик – «в шерсти и с рогами, / Хуже самого последнего сатира» [2, с. 50]. Или – в разговоре с нимфой упоминается Ио, превращенная в корову и выслеженная «осой» (согласно мифу об оводе). «Быть Зевсом любимой – тяжело» [2, с. 46], – комментирует свою судьбу одна из нимф.

Многие образы древних богов появляются в первом (из трех) монологов Актеона. Актеон старается подчеркнуть возвышенность устремлений богов, отдаленность их забот от повседневной жизни и бесполезность храма, «из плит уродливых и грязных» [2, с. 41], который Кадм намеревается построить.

В пьесе Н. Гумилёва также есть отсылки к историям, связанным с дальнейшей судьбой рода Кадма. Агава, в частности, предполагает, что её сын Пентей сейчас занят тем, что «на рынке ... диктует законы дуракам». Эти слова являются отсылкой на судьбу Пентея в будущем. Став царем в Фивах после Кадма, он борется с культом бога развлечений и виноделия Диониса, считая его аморальным и проповедуя традиционные моральные нормы. В ответ на такое отношение бог виноделия сам послал безумие Агаве и её сестрам, они разорвали Пентея на куски, подумав, что он лев. Вводя это упоминание в текст своей пьесы, Н. Гумилёв расширяет мотив наказания богов за желание смертных приблизиться к ним [1].

Интерпретация мифа Н. Гумилёвым иллюстрирует особую концепцию, связанную с эстетикой акмеизма и символизма. По мнению Д. И. Золотницкого, философская борьба этих двух поэтических течений Серебряного века нашла свое воплощение в Актеоне. Предполагается, что Кадм изображается как акмеист (проповедует идею плотского мира и естественность первобытных чувств), а Актеон – это символист (верит в мир символов и в интуитивное познание). Ю. Б. Бакулина добавила, что Кадм и Актеон, несмотря на свою противоположность, являются духовно близкими личностями. У них есть одна цель – стать богочеловеком [4].

В пьесе упоминаются в различных обстоятельствах мифологические существа (кентавры, сатиры, дриады) и боги. Такие отсылки на персонажей из других античных мифов

расширяют общий мифологический контекст и способствуют более яркой иллюстрации эстетических идей, заложенных в пьесе [4].

Таким образом, античные мифы, сюжеты и образы служат для лучшего понимания творческой личности Н. Гумилёва. В его пьесе «Актеон» четко прослеживается не только древнегреческий миф о Кадме и Актеоне, но и упоминаются различные существа античной мифологии. В пьесе Н. Гумилёва «Актеон» отсылки на персонажей из античных мифов расширяют общий мифологический контекст и способствуют более яркой иллюстрации эстетических идей, заложенных в пьесе. Античные аллюзии и реминисценции в пьесе способствуют раскрытию ее идейно-художественного содержания. Понимание особенностей мифотворчества Н. Гумилёва, средств создания его пьесы «Актеон», среди которых наиболее важными являются стилизация и интертекст, позволяет оценить, как своеобразие раннего творчества драматурга, так и почву для изучения его зрелых пьес, которые на самом деле составляют славу Гумилёва-драматурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакулина Ю. Б. Античный миф в лирике и драме Н. С. Гумилёва «Актеон»: сущность, особенности восприятия, проблемы функционирования / Ю. Б. Бакулина // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2008. – Вып. 1. – С. 200–203.
2. Гумилёв Н. Стихотворения и поэмы / Н. Гумилёв. – Л. : Советский писатель, 1988. – 210 с.
3. Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Том II. Статьи о русской литературе / В. В. Иванов. – М. : Издательский дом «ЯСК», 2000. – 880 с.
4. Комаров С. Античный интертекст пьесы Н. С. Гумилёва «Актеон» / С. Комаров. – Текст : электронный // Николай Гумилёв электронное собрание сочинений : сайт. – URL: <https://gumilev.ru/about/302/> (дата обращения: 28.02.2021).

АННОТАЦИЯ

Жарикова О. В. Античные герои в драматургии Н. Гумилёва (на примере пьесы «Актеон»)

В статье рассматриваются античные герои в драматургии известного представителя Серебряного века Николая Гумилёва. Анализируя пьесу «Актеон», автор указывает на упоминание персонажей и отдельных элементов сюжетов древнегреческих мифов, параллели с мифом о Кадме и Актеоне, аллюзии

на известные античные образы. В результате определено, что античные мифы, сюжеты и образы являются вариантом авторского мифа, которые помогают глубже постичь внутреннее «Я» Н. Гумилёва.

Ключевые слова: театр, драматургия, пьеса, античный миф, античный образ, драма, Серебряный век.

SUMMARY

Zharikova O. V. Antique heroes in the dramaturgy of N. Gumilyov (on the example of the play «Akteon»)

The article deals with ancient heroes in the dramaturgy of the famous representative of the Silver Age Nikolai Gumilyov. Analyzing the play «Actaeon», the author points to the mention of characters and individual elements of the plots of ancient Greek myths, parallels with the myth of Cadmus and Actaeon, allusions to famous ancient images. As a result, it was determined that ancient myths, plots and images are a variant of the author's myth, which help to better understand the inner «I» of N. Gumilyov.

Key words: theatre, dramaturgy, play, ancient myth, ancient image, drama, the Silver Age.

С.И. Коршунова

(г. Нижний Новгород, РФ)

УДК 82.09

АНТРОПОНИМЫ КАК ЧАСТЬ БОЛЬШОГО ДИАЛОГА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Интерпретация художественного текста ставит своей целью дешифровать его интенциональную структуру, и, как писал Дэвид Шеппард, «...смысл текста будет изменяться в зависимости от того, в каких новых контекстах его будут читать сами читатели, всегда локализованные исторически и социально...» [9, с. 146]. Наше время означено активным развитием философии диалога, в свете которой осмысление специфики и структуры произведения обретает новые возможности. Диалогические идеи получили разностороннее обоснование и развитие в трудах М. Бахтина, М. Бубера, М. Гиршмана, Э. Левинаса, В. Фёдорова и других [1, 2, 3, 6, 8], что позволило обнаружить новые формы диалога и расширить горизонт исследования поэтики художественного текста. В нашем случае предметом изучения стал диалог, который, на наш взгляд, можно проследить не только между героями романа Ф.М. Достоевского «Идиот», но и на уровне того

ономастического пространства, которое создают антропонимы этого романа.

Для героя художественного произведения, как и для человека, имя является, бесспорно, чрезвычайно значимым. Многие народы считают, что дать имя – определить судьбу человека. Пожалуй, ещё ответственнее относится к выбору имени героя писатель, ибо для него важным будет корреляция имени и романной судьбы героя. К примеру, известная героиня романа Л. Толстого носит имя Анна, которое определяет в ней высокую человеческую частоту, помогает сохранить уважение к ней других героев, но в первую очередь читателя, несмотря на обречённость выбранного ею пути. Имена Анна и Константин в романе «Анна Каренина» не подвергаются редукции, находясь в окружении героев с неофициальными, англицированными формами имён. Поэтому не возникает сомнения, что они денотаты в романе.

В литературе укрепились ещё одна традиция: давать герою «говорящее» имя. Активно использовал эту семантическую функцию имени классицизм. Последующие литературные направления также не пренебрегали этим приёмом. Достаточно вспомнить хотя бы антропонимы героев А.Н. Островского. Имя героя давало возможность расширить семантику образа, благодаря коннотациям, порождённым значением имени.

Конечно же, имя не всегда предоставляет такую возможность, но её всегда нужно использовать, если она возникает.

Анализ ономастического пространства романа Ф.М. Достоевского «Идиот» убедил нас, что этот уровень его структуры таит ещё много импликаций, которые помогут дешифровать интенциональную составную его как целостности. Следует напомнить, что Ф.М. Достоевский обладал амбивалентным видением мира, что породило особую художественную форму его романов, которую М.М. Бахтин определил как полифоническую. Как никто другой, Достоевский чувствовал, что полифония разлита в мире, что человек обречён на диалог с Другим, и этот Другой находится не только в макром мире, но и в микромире человека. Диалогичность героев писателя неоднократно выявляла себя через онимы. Наиболее предметно она выразилась в фамилиях героев: Раскольников («Преступление и наказание»), Ставрогин, Шатов («Бесы»), Версиков («Подросток»). Вместе с тем семантика имён многих персонажей романов Ф.М. Достоевского имплицитна, и только выявив их внутренний смысл, удастся расшифровать символический пласт романа.

В ономастическом пространстве романа «Идиот» обращает на себя внимание тот факт, что многие антропонимы обладают

концептуальными признаками. К примеру, имя генеральши Епанчиной кореферентно её внутреннему содержанию. Древнееврейское имя Елизавета имеет смысл «Божья клятва», «почитающая Бога» [10]. До появления князя Мышкина Елизавета Прокофьевна воспринималась окружающими как женщина эксцентричная настолько, что и сама, в конце концов, уверовала в это. Основная причина такого иронического отношения к ней даже собственных дочерей – непонимание, или как можно ещё сказать – отсутствие признания её «дружости»: «Я ещё не так глупа, как кажусь, и как меня дочки представить хотят», пробовала отстоять свою инаковость генеральша [4, с. 58]. Лишь с появлением князя, с которым у неё возникает духовное родство, становится понятно, что её наивное суждение о мире есть форма выявления чистосердечия, почти детской непосредственности и отзывчивости на человеческое страдание и несправедливость. С этого времени её имя «заговорит», а сама она примет активное участие в том большом диалоге романа, который, по определению М.М. Бахтина, лежит в основе романной структуры у Ф.М. Достоевского.

Пожалуй, наибольший интерес в романе вызывают взаимоотношения главного героя князя Мышкина с двумя также главными героинями – Настасьей Филипповной и Аглаей. Известно, что у Ф.М. Достоевского важен каждый человек, у каждого есть свой голос. М.М. Бахтин определил эту особенность как «многоголосье», при котором ни одно действующее лицо не становится рупором автора [1, с. 6-7]. В «Идиоте» мы наблюдаем, как авторское мнение могут высказывать не только герои, которых условно можно назвать протагонистами – Мышкин, Елизавета Прокофьевна, Настасья Филипповна, но и такие антипатичные как Лебедев, Ипполит, Рогожин. В этой ситуации, на наш взгляд, следует глубже проникнуть в семантику имён героев, которая, как показали исследования, может служить иконическим знаком героя и содержать его доминантную характеристику.

Имя князя Льва Николаевича Мышкина попадало в поле зрения исследователей в основном благодаря аллюзии на Л.Н. Толстого и парадоксу объединения его имени и фамилии [7, с. 84]. Однако помимо антиномии, заложенной в их сочетании, которая бросается в глаза в первую очередь и даже может вызвать у неподготовленного читателя романа досаду (ну, какой он Лев! он всего лишь тишайший Мышкин), соединение имени и фамилии героя выполняет кореферентную функцию. Он Лев духа. В христианском милосердии и любви, в сострадании и бесстрашии ему нет равных. Его предназначение в романе – деятельное, без боязни и корысти участие в судьбе всех, кто встречается на его

пути. И он же самый неприспособленный, самый неагрессивный, легко уязвимый в условиях жестокого мира – Мышкин. Не таким ли видится в земной жизни Иисус Христос?

Проследим, как коррелируют антропони́мы героя и героинь, и есть ли у них возможности для диалога.

В начале романа Лев Мышкин проходит «боевое крещение» в доме Епанчиных. Сёстры Епанчины вызывают интерес и питают читателя надеждой, что их внешняя красота и красивые, даже несколько претенциозные имена соответствуют их душевной чистоте. Имена сестёр представляют некую триаду высокородности и благородства: Александра, что на древнегреческом значило «защитница людей», «повелительница», Аделаида – древнегерманское имя со значением «благородная, высокороджённая» [10], и Аглая. Первая ассоциация, возникающая у читателя – перед нами три Хариты, древнегреческие богини радости, красоты, женского обаяния. Однако автор избегает прямого отождествления сестёр с мифологическим архетипом, не дав двум старшим сёстрам имена Харит Евфросиния и Талия. Ведущая роль в этой триаде отведена младшей – Аглае, самой красивой, обладающей независимым, сильным характером, порывистой, гордой и противоречивой. Аглая – имя одной из Харит. Лексическое значение этого имени – «блестящая, сияющая» [10]. Да и название Хариты происходит от лексемы «милость, миловать». Теперь посмотрим, какое семантическое поле возникает вокруг имён Лев – Елизавета – Александра – Аделаида – Аглая. Все они коррелируют между собой в значении благородства, величия духа, красоты. И отношения, которые складываются между ними, не просто дружеские. Это прежде всего единение духовное, это общая этическая парадигма мышления и такта жизни, это тот идеальный диалог, когда происходит приятие Другого и неразстворимость в этом диалоге. Поэтому выбор Аглаи – соединить свою судьбу с князем, не только мотивирован, но и одобрен всеми участниками диалога. Однако ожидаемой гармонии и предполагаемого счастья не наступает. Попробуем найти объяснение этому, проследив, как реализуется семантический потенциал имени Аглая в символическом поле романа.

В Аглае Епанчиной полностью выявляет себя первая доминанта её имени: она блестяще красива. Её красота поражает, смущает и вызывает восхищение у Мышкина. И выбор Аглаи падает на такого же блистающего духовной чистотой, неординарного князя. Однако союз, который может быть истолкован лишь с горней, а не земной корреляции, не состоялся. Причина, скорее всего, в раздвоенности Аглаи. Вторая доминанта

её имени – добрая, милая, гармоничная, так и не реализуется до конца: Аглая всё больше ожесточается, позволив взять над собой верх таким её чертам, как ревность, гордыня, насмешливость. В борьбе двух начал победу в ней одержала тёмная сторона. Даже видя пример Мышкина, Аглая не смогла сгармонизироваться и предстать «милой», «милующей». Здесь важно подчеркнуть, что идентификация героини с первой доминантой её имени не зависит от неё: красота дана ей от природы. Вторая, являющаяся семантической реминисценцией Харит, не осуществляется по вине самой героини: она не приложила усилия к тому, чтобы стать «милующей», великодушной, хотя путь был открыт. Поэтому, наметившийся микродиалог, оборвался с трагическими последствиями для обоих.

Ещё одна участница большого диалога в романе – Настасья Филипповна Барашкова. Нельзя уйти от соблазна прокомментировать фамилию героини, которая вызывает ассоциацию с «агнцем закланным». Особо хочется обратить внимание на то, что, казалось бы, в образовании этого имени естественнее было бы использовать форму «Баранова». Но здесь таится глубокий смысл: в Библии жертвенным являлся агнец – *agnion* – ягнёнок, который должен быть непорочным и чистым [5, с. 18]. Очевидно, поэтому акцентуация происходит именно на этой семантической разнице, повлёкшей за собой образование фамилии от лексемы «барашек». Образ Настасьи Филипповны, как многие образы у Ф. Достоевского, создаётся по принципу нераскрытого ядра личности, как определил М. М. Бахтин. Фамилия героини коррелирует с понятиями чистоты и жертвы, что проявляется в ходе развития сюжета. Не менее интересной предстаёт семантика имени героини. «Настасья» – это усечённая, неофициальная форма антропонима Анастасия. Почему в романе нигде не употребляется полная форма? Смеем предположить, что этот вариант отвечает внутреннему состоянию героини и её внешнему положению. Настасья Филипповна не светская дама, и, хотя отец её был «хорошей дворянской фамилии», это уже в прошлом. А сама она в настоящем – содержанка Тоцкого. Настасья Филипповна назвала себя – «рогожинская» [4, с. 166], тем самым определив своё положение – не для князя.

Внутренняя мотивация употребления этой неофициальной формы имени более сложная, на наш взгляд. Древнегреческое имя Анастасия означает «воскресшая». С Настасьей Филипповной в романе действительно происходит чудо воскресения, или иными словами, обнажается её внутренняя чистота, высота и благородство души. Ведь не зря, встретив впервые князя, она скажет: «Что это, в самом деле, я как будто его где-то видела». На

что Мышкин ответит: «Я вас тоже будто видел где-то» [4, с. 108-109]. Этот диалог как будто продолжение ранее прерванного, но не здесь, на Земле, а там, где общаются между собой души. Явление Мышкина-Человека, как сказала Настасья Филипповна, выставило подлинную, совестливую, кающуюся, страдающую душу этой «падшей», по мнению всех, женщины.

Но воскресения не происходит: героиня входит в своеобразный «штопор» самоистязания, из которого не может (или не хочет?) выйти. В иступлении она мечется между Рогожиным и Мышкиным, доводя обоих до изнеможения. Как это ни покажется странным, но отказаться от решения, что она «рогожинская», ей не даёт гордыня. Истинный христианин знает, что нет такого греха, который бы Господь не простил человеку. Но беда в том, что Настасья Филипповна, как бы отстраняя Бога, сама вершит суд над собой, не веря в своё воскрешение. Неофициальная – усечённая – форма имени «Настасья» оказывается кореферентной понятию «недовоскресшая».

Таким образом, предпринятое исследование показало, что антропонимы в романе релевантны и содержат программу максимальной реализации героя в романе. Однако не всем героям удаётся полностью осуществить эту программу. Выбранные для анализа антропонимы, самым лучшим образом коррелируют между собой, вступая в микродиалоги, которые можно определить как двуплановые. Скажем, имена Лев, Аглая, Анастасия, Елизавета создают мощное когнитивное поле для диалога о милосердии, воскрешении погибшей души, сострадании, просьбы о помощи Божьей в мире торгов и предательства. Диалог имён является частью большого диалога, который ведётся на протяжении всего романа. Однако разомкнутость этих диалогов, обусловленная нереализованностью заложенных в некоторых героях жизненных программ, оставляет в читателе то трагическое ощущение, которым насыщен роман.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – [4-е изд.]. – М., 1979. – 320 с.
2. Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер. – М., 1999. – 592 с.
3. Гиршман М. М. Литературное произведение в свете философии и филологии диалога / М. М. Гиршман // Донецкая филологическая школа: итоги и перспективы. Литературоведческий сборник. Вып. 28. – Донецк, 2006. – С. 6-13.

4. Достоевский Ф. М. Идиот / Ф. М. Достоевский. – М., 1971. – 648 с.
5. Краткий Библейский словарь. – Germani : GBV. – 977 с.
6. Левинас Э. Избранное: Трудная свобода. – М., 2004. – 752 с.
7. Опитц Р. Человечность Достоевского (роман «Идиот») / Р. Опитц // Достоевский. Материалы и исследования. – Вып. 4. – Л., 1980. – С. 75–95.
8. Фёдоров В.В. Проблемы поэтического бытия. – 2-е изд. – Горловка, 2009. – 490 с.
9. Шеппард Д. Бахтин и читатель // Бахтинский сборник. Вып. 5 / Отв. ред. и сост. В. Л. Махлин. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 138–155.
10. [Электронный ресурс] <http://www.tvoybaby.org/names/show/279.html>

АННОТАЦИЯ

Коршунова С. И. Антропонимы как часть большого диалога в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

В статье предметом исследования стал диалог, который прослеживается на уровне ономастического пространства, создаваемого антропонимами романа Ф.М. Достоевского «Идиот», и который включается в большой диалог этого романа. Автор приходит к выводу, что антропонимы в данном произведении релевантны, их семантика определяет программу реализации героев, исходя из интенций романа.

Ключевые слова: антропонимы, корреляция, денотат, диалог, микродиалог, релевантный, Ф.М. Достоевский.

SUMMARY

Korshunova S. I. Anthroponyms as a part of the extensive dialogue in the novel «The Idiot» by F. M. Dostoyevsky

The work deals with an attempt to study the dialogue that develops between the anthroponyms in the onomastic space in the novel «The Idiot» by F. M. Dostoyevsky with the help of dialogic ideas. It also proves that the anthroponyms in this writing are relevant and they contain the maximum-programme of the hero's realization in the space of the novel.

Key words: anthroponims, correlation, denotation, dialogue, microdialogue, relevant, F. M. Dostoyevsky.

Д.А. Машукова
(г. Старый Оскол, РФ)

УДК 821.161

**АНТРОПОМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ СЛАВЯНСКИХ
КАЛЕНДАРНЫХ ПРАЗДНИКОВ И ОБРЯДОВ
И ИХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В КАЧЕСТВЕ ИМЕН
СОБСТВЕННЫХ В ЦИКЛЕ СКАЗОК-МИНИАТЮР
«ПОСОЛОНЬ» А.М. РЕМИЗОВА**

В творческом наследии А.М. Ремизова сборник «Посолонь» занимает особое место. Это была первая книга писателя, вышедшая в 1907 году и отразившая многочисленные стилистические и композиционные эксперименты автора.

В литературоведении существует весьма разноречивая дефиниция первого сказочного сборника Ремизова: книга сказок (Е.Р. Обатнина, И.Ф. Данилова, А.И. Ужанков, Н.В. Целовальникова, В.Ю. Дорожкина, Н.А. Нагорная), сборник сказок (А.М. Грачева, А.С. Жиликов, Ю.В. Розанов, О.С. Гальченко), цикл сказок (Т.В. Кривошапова, Т.Г. Берегулева-Дмитриева, В.Б. Колосова, С.Ю. Королева), собрание рассказов (Кит Трибл). Сам писатель называл «Посолонь» книгой сказок или поэмой.

Учитывая внутрилитературный синтез и близость к поэзии, мы, вслед за И.Г. Минераловой, обозначаем «Посолонь» как цикл сказок-миниатюр. Цикл «Посолонь» органично выписывается в модернистскую тенденцию 1900-х годов с ее стремлением изобразить ушедшую Русь в свете мифологизации, языческих культов, фольклорной стилизации. Неслучайно, в этот период появляются «Пузыри земли» А.А. Блока, «Жар-Птица. Свирель славянина» К.Д. Бальмонта, «Ярь» и «Перун» С.М. Городецкого, чьи произведения сближаются со сборником «Посолонь» благодаря использованию нетрадиционных жанровых особенностей сказок.

На протяжении всей жизни Ремизов исследовал фольклорную традицию, собирал фольклорные тексты на Русском Севере, им были тщательно изучены фольклорно-этнографические труды А.Н. Афанасьева, Ф.И. Буслаева, Д.К. Зеленина, Н.Е. Онукова и других. В основе фольклоризма Ремизова лежит использование фольклорно-мифологических образов и мотивов.

Сборник «Посолонь» представляет собой поэтическое описание календарно-земледельческого комплекса обрядов. Уже в самом названии отражена временная модель в народном мировосприятии. В.И. Даль, чей «Толковый словарь живого

великорусского языка» был хорошо знаком Ремизову, дает следующее определение наречия «посолонь»: «по солнцу, по течению солнца, от востока на запад, от правой руки (кверху) к левой» [5]. Таким образом, употребление слова «посолонь» соотносится со сменой времен года и отражается в кольцевой композиции книги, сообщая тексту символику солнца, круга, хоровода, кольца. Неслучайно, в славянской традиции существовало хороводное движение «посолонь» – т.е. в направлении движения солнца.

Содержание книги делится соответственно годовому циклу календарно-земледельческих обрядов на весенние, летние, осенние и зимние праздники и обряды. Открывается сборник весенним циклом. В сказке-миниатюре «Монашек» в диалоговой форме воспроизводится древний весенний поздравительный обряд, описанный в монографии друга Ремизова Е.В. Аничкова «Весенняя обрядовая поэзия на Западе и у славян» (1903 – 1905). В отличие от описаний «поздравителей» в работе Аничкова, у Ремизова, таким ритуальным лицом выступает Монашек, хотя у вышеназванного фольклориста такой герой ритуального действия отсутствует. Сам же писатель объясняет смысл обряда и появление христианского образа в своих примечаниях к сборнику следующим образом: *«Беленький монашек – вестник Солнца. Монашек ходит по домам и раздает первые зеленые – символ народившейся Весны. Благовещение»* [2, с. 162].

В миниатюре «Красочки» писатель дает развернутое описание народной детской игры, своим содержанием связанное с весенними календарными обрядами, так как участниками обрядов, посвященным встрече весны, в основном, были дети. Игровая сущность календарных обрядов неоднократно подчеркивалась исследователями. Так, А.С. Московкина подчеркивает, что «благодаря игровым формам календарной обрядности, традиционная культура закрепляла нормы ритуализованного поведения» [1, с. 56]. В основе игры, описанной Ремизовым, лежит антропоморфный мотив, который связан с языческим культом растительности. Олицетворенные наименования цветов выступают в роли имен собственных, а их игровые действия соотносимы с детским образом. Игра представляет собой диалог цветов с Ангелом и Бесом:

«– Динь-динь-динь...

– Кто там?

– Ангел.

– Зачем?

– За цветом.

- За каким?
- За забывудкой.

Вышла Незабудка, заискрились синие глазки. Принял Ангел синюю крошку, прижал к теплему белому крылышку и полетел» [2, с. 163]. Нетрудно заметить, что данная игра сопоставима с современными детскими играми, которые содержат отголоски архаичных земледельческих обрядов. Например, в игре «Краски», которая уже по названию перекликается с ремизовской миниатюрой, также присутствует деление на игроков-красок и покупателя. Но в современном варианте мы встречаем покупателя-монаха, а не Ангела: *«Монах приходит в магазин красок и обращается к продавцу:*

- Я монах в синих штанах, пришел за краской.*
- За какой?*

Монах называет цвет краски (например, голубой). Если такой краски нет, то продавец отвечает:

- Нет такой! Скачи по голубой дорожке, на одной ножке, найдишь сапожки, поноси, да назад принеси!*

Задания для монаха могут быть разные: проскакать на одной ножке, пройти уточкой, вприсядку или как-то по-другому.

Если названная краска в магазине присутствует, то продавец отвечает монаху:

- Есть такая!*
- Сколько стоит?*
- Пять рублей (Монах громко хлопает по ладони продавца пять раз).*

При последнем хлопке названная «краска» вскакивает со своего места и бежит вокруг беседки или шеренги остальных детей. Монах пытается ее догнать. Если он догоняет краску, то сам становится краской, а пойманный участник-краска становится покупателем-монахом и игра продолжается. Если же монах не смог поймать краску, то игра начинается сначала» [4].

Трудно сказать, имеет ли этот современный игровой образ монаха отношение к предыдущей сказке Ремизова. Отметим чрезвычайную популярность «Красочек» среди молодежи начала XX века, чему способствовала и ее постановка в Первом государственном театре для детей.

В современном виде игры в краски существует еще вариант с игроком-чертом, в котором произносится следующее присловье:

- « – Тук, тук!*
- Кто там?*
- Я черт с рогами, с пирогами, на лбу шишка, в кармане – жареная мышка!*

- За чем пришел?
- За краской!
- За какой?» [Там же].

В современном варианте данной игры, антиномия монах – черт не устанавливается, это становится неважным, в отличие от сказки Ремизова или в народнопоэтической традиции. В сказке «Красочки» народная детская игра сменяется чудесным мифом, где главная роль отводится Ангелу как повелителю небесных природных явлений.

Отметим, что в современном детском фольклоре есть еще одна игра, отчасти напоминающая весенние забавы детей. Это игра «Садовник». На близость с ремизовской сказкой указывает название цветов, которые выступают в качестве имени собственного игроков-детей. Напомним известное игровое присловье:

*«– Я садовником родился,
не на шутку рассердился,
все цветы мне надоели,
кроме «гвоздики»» [5].*

Таким образом, весенний цикл сказок Ремизова предельно динамичен в силу игровой сущности обрядов, наличия хороводов и в целом отражает динамику движения.

Другой антропоморфный образ, соотносимый с летним циклом обрядов, мы обнаруживаем в сказочной миниатюре Ремизова «Кострома». Писатель поэтически описывает обряд похорон Костромы, достаточно верно фиксируя ритуальную сторону: *«Померла Кострома, померла!*

Идут и идут, несут мертвую, несут Костромушку, поют песенку.

Вьется песенка, перепархивает, голубым жучком со цветка по травушке, повеваает ветерком, расплетает у девочек коски, машет ленточками и звенит-жужжит, откликается далеко за тем синим лесом» [2, с. 168].

В этнографических источниках указывается, что название «Кострома» происходит от слов «костра», «кострика», что означает созревающие семена, символизирующие жизнь. Древнее значение обряда и заключалось в том, чтобы помочь созреванию урожая. Здесь просматривается аналогия с обрядами, связанными с Масленицей и березкой.

Кострома – антропоморфный образ. Костромой наряжали девушку, женщину, иногда девочку или делали соломенное чучело. Затем устраивали ее похороны с пением и плясками: Кострому проносили по улице, выносили в поле, а затем купали в реке. Если Кострома была чучелом, то ее сжигали, бросали в реку или закапывали в поле.

Ремизов в своей сказке создает доброе, веселое существо, наделяя его именем Кострома. Это не ребенок, и не обрядовая кукла, а антропоморфное существо, которое легко уживается в игровой детской среде: *«Мигом вскочила Костромушка на ноги да бегом, бегом – догнала, переловила всех, – возятя. Стог из цветочков! Хохоту, хохоту сколько, – писк, визготня. Щекочет, целует, козочку делает, усиком водит, бодается, сама поддается, – попалась! Гляньте-ка! гляньте-ка, как забарахтались! – повалили Костромушку, салазки загнули, щиплют, щекочут – мала куча, да не совсем! И! – рассыпался стог из цветочков.*

Ожила Кострома, ожила!» [2, с. 167].

Как подчеркивает Ю.В. Розанов, «в этом образе антропоморфные и зооморфные признаки сочетаются с чертами хорошо известных персонажей низшей народной демонологии» [3, с. 98]. Примечательно, что в данной сказке Ремизова передается процесс передачи обрядового действия похорон Костромы превращался в игру, забаву, развлечение, когда забывалось его магическое значение.

Таким образом, в сказках-миниатюрах А. Ремизова заложен антропоморфный принцип изображения персонажей. Опираясь на фольклорные тексты, глубоко освоив саму фольклорно-этнографическую традицию, писатель создает самобытные образы воссоздаваемых календарных обрядов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Москвочкина А.С. Игра как способ существования в фольклорной культуре / А.С. Москвочкина // Культурное наследие России. – 2015. – № 4. – С. 56–59.
2. Ремизов А.М. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2 / А.М. Ремизов. – М., 2000. – 713 с.
3. Розанов Ю.В. Фольклоризм А.М. Ремизова: источники, генезис, поэтика / Ю.В. Розанов. – Вологда: ВГПУ, 2008 – 267 с.
4. Сайт «Gamejulia: все для развития детей» [Электронный ресурс] // <https://gamejulia.ru/podvizhnaya-igra-kraski.html>
5. Сайт «Босичком: игры для детей» [Электронный ресурс] // <https://bosichkom.com/игры-для-детей/я-садовником-родился>
6. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс] / В.И. Даль. – М.: Media World, 2004.

АННОТАЦИЯ

Машукова Д. А. Антропоморфные образы славянских календарных праздников и обрядов и их функционирование в качестве имен собственных в цикле сказок-миниатюр «Посолонь» А.М. Ремизова

В статье исследуется использование А.М. Ремизовым названий славянских календарных праздников в качестве антропоморфных образов. Названия календарных праздников в сказках-миниатюрах Ремизова предстают в человеческом облике, а содержанием сказки становится описание обрядового действия. Приобретая статус героя повествования, они наделяются собственными именами и характеристиками, свойственными конкретному обряду.

Ключевые слова: антропоморфизация, календарный обряд, фольклор, литературная сказка, сказка-миниатюра.

SUMMARY

Mashukova D. A. Anthropomorphic images of Slavic calendar holidays and rituals and their functioning as proper names in the cycle of fairy tales-miniatures «Posolon» by A. M. Remizov

The report explores the use by A. M. Remizov of the names of Slavic calendar holidays as anthropomorphic images. The names of calendar holidays in Remizov's miniature fairy tales appear in human form, and the content of the fairy tale becomes a description of the ritual action. Acquiring the status of the hero of the narrative, they are endowed with their own names and characteristics peculiar to a particular rite.

Key words: anthropomorphization, calendar rite, folklore, literary fairy tale, miniature fairy tale.

*Г.В. Навасельцава
(г. Віцебск, Беларусь)*

УДК 821.161.3-31:7.046.1:398

МАСТАЦКАЯ РЭЦЭПЦЫЯ МІФАЛАГІчнага ГЕРОЯ Ў СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ РАМАНЕ

Сучасная беларуская проза актыўна звяртаецца да міфалагічнай і фальклорнай спадчыны, заяўляе прадстаўнічую эстэтычную плынь папулярнай сёння літаратуры-фэнтэзі. У жанры рамана айчынным пісьменнікі не столькі імкнучца ўвасобіць адметны міфалагічны свет у рэчышчы толкіенаўскай традыцыі, колькі выкарыстаць прыём міфарэстаўрацыі на стыле- і сэнсаўтваральным узроўні.

Міфалагічная ўмоўнасць выконвае адмысловую мастацкую ролю ў раманах Анатоля Казлова «Мінск і воран, Парыж і здань» (2003), Алеся Наварыча «Літоўскі воўк» (2003), Леаніда Дайнекі «Назаві сына Канстанцінам» (2007), міфалагічная вобразнасць прадвызначае ідэйна-мастацкае напаўненне твора Зінаіды Дудзюк «Кола Сварога» (2006). Беларускія майстры слова звяртаюцца як да славянскай міфалогіі, так і антычнай, у прыватнасці, сваё бачанне знакамітага грэчаскага героя адлюстроўвае Пятро Васючэнка ў рамане «Дванаццаць подзвігаў Геракла» (2013). У вышэй названых раманах творча апрабруюцца аўтарскія стратэгіі інтэрпрэтацыі міфалагічнай спадчыны, пры гэтым відавочна пісьменніцкае імкненне да выяўлення першааснага зместу міфалагічнай крыніцы.

У беларускім прыгожым пісьменстве традыцыя мастацкага міфалагізму сфарміравалася яшчэ ў XIX стагоддзі дзякуючы значнаму творчаму вопыту Адама Міцкевіча, Яна Чачота, Яна Баршчэўскага, якія бачылі ў вуснай народнай творчасці ўзор для пераймання. У баладах Адама Міцкевіча і Яна Чачота міфалагічныя матывы і вобразы раскрываюць каларыт гістарычна аддаленага мінулага, рэпрэзентуюць яго патрыястычнае асэнсаванне, маральна-этычны змест. У знакамітай кнізе «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» (1844–1846) Ян Баршчэўскі адлюстроўвае ўзаемадзеянне рэальных персанажаў і прадстаўнікоў міфалагічнага свету паводле нормаў хрысціянскай аксіялогіі, пры гэтым комплексна перадае ірэальнае бачанне рэчаіснасці тагачасным беларусам.

У айчынным прыгожым пісьменстве пачатку XX стагоддзя Якуб Колас і Максім Багдановіч праз міфалагічныя вобразы перадаюць іншасказальны змест, па-наватарску распрацоўваюць аўтарскія варыянты мастацкай умоўнасці. У зборніку апавяданняў «Казкі жыцця» (1921) Якуб Колас алегарычна адлюстроўвае шматтранны малюнак грамадскай рэчаіснасці, у якой адбываюцца істотныя сацыяльныя пераўтварэнні. Максім Багдановіч у нізцы вершаў «У зачараваным царстве» са зборніку «Вянок» (1913) асэнсоўвае наступствы для беларусаў ад падзей першай Суветнай вайны, перадае трагічнае светаадчуванне, выкліканае асабістымі і сямейнымі цяжкасцямі. Мастацкі міфалагізм трывала замацоўваецца ў беларускай гістарычнай прозе другой паловы XX стагоддзя дзякуючы яе пачынальніку Уладзіміру Караткевічу, які рэпрэзентаваў мінулае беларусаў у агульнакультурным кантэксце. У рэчышчы караткевічаўскай традыцыі працуюць Вольга Іпатава, Людміла Рублеўская, якія ўзнаўляюць міфалагічны каларыт мінулага, рэалізуюць ўстаноўку на займальнасць, а таксама асветніцкую мэту.

Якасна змяняецца мастацкая роля міфалагічнай умоўнасці ў творы Зінаіды Дудзюк «Кола Сварога», паводле аўтарскага

вызначэння жанру, рамане-рэканструкцыі славянскай міфалогіі. Письменніца звяртаецца да дэталёвай мастацкай рэстаўрацыі касмаганічнага міфа, як трапна зазначаецца ўжо ў аўтарскай прадмове, асноўнага першапачатковага сюжэта большасці міфалогій народаў свету. Творчая мэта заключаецца ва ўзнаўленні цэласнай сістэмы светабудовы старажытных славян, пры гэтым першакрыніцай выступаюць помнікі славянскага фальклору, апошнія, як вядома, *«сведчаць пра высокае мастацка-філасофскае мысленне нашых продкаў»* [2, с. 8]. У рамане не толькі падаецца канкрэтна-прадметнае ўвасабленне міфалагічнага свету, але і акцэнтуюцца сімволіка-іншасказальнае значэнне ўніверсальных міфалагічных матываў і вобразаў у духоўнай традыцыі ўсходніх славян.

У чатырох частках твора «Стварэнне свету», «Сварга», «Дажбог», «Багі і людзі» мастацкае дзеянне адбываецца паводле міфалагічных і казачных сюжэтаў, чытачу даецца ўстаноўка на сапраўднасць увасобленай рэчаіснасці, што адпавядае логіцы міфалагічнага мыслення. З. Дудзюк паэтычна рэпрэзентуе працэс тварэння свету, што пачынаецца з жадання Усявышняга Светавіта, з'яўленне Роду і Лады, якія становяцца бацькамі Стрыбога, Хорса, Сварога і іншых багоў. У створаным першасвеце знаходзяць сваё месца персанажы, якія сфарміраваліся ў фальклорнай спадчыне беларусаў. Гэта, у прыватнасці, Вячэрніца, Купальніца і Зараніца, якія вядуць «дзень да ночы». У нацыянальна адметных уяўленнях беларусаў паказана багіня Мокаш – руплівая гаспадыня, якая *«прадзе кудзелю хмарах, імкліва круціцца яе верацяно. Яна палотны тчэ, чаўнок заўзята лётае з рукі ў руку; адзенне шые, апранае ўсіх багоў у куржаль. І не здарма цвіце блакітам лён, ён колеру набраўся ў тых нябёсах, дзе першаю яго ўзрасціла Мокаш. Яна і долю кожнаму прадзе, якую прызначае Светавіт...»* [2, с. 18].

Для паслядоўнага ўзнаўлення славянскай духоўнай спадчыны, якая найбольш прадстаўленна народнымі ўяўленнямі пра «нячыстую сілу», гэта значыць, дэманалогію і «ніжэйшую» міфалогію, выкарыстоўваюцца асобныя матывы і вобразы з грэчаскіх міфаў. З класічнай грэчаскай традыцыі адаптуецца вядомы міф пра Фэтона, на прыкладзе якога асэнсоўваецца значнасць найвышэйшага абавязку. Сын Хорса, малады бог Дзянніца, хоча кіраваць бацькавай калясніцай, хоць гэта не з'яўляецца ягоным прызначэннем. Бацька папярэджае прагнага да славы юнака, што яго жаданні прынясуць згубу, паколькі ён слабы для такога адказнага дзеяння. Пакрыўджаны Дзянніца насуперак бацькоўскаму слову здзяйсняе свой намер, у выніку чаго зямля заходзіцца ад пажараў, акіян ледзьве не закіпае.

Разгневаны Светавіт кідае сваю стралу ў калясніцу, каб супыніць бязладдзе: *«Дзянніца, полымем ахоплены магутным, стаўся зоркай. Дагэтуль ззяе на світальным небе, прадказваючы наступленне дня»* [2, с. 32].

У творы аддаецца перавага лаканічнаму апісанню дзеянняў шматлікіх персанажаў, якімі выступаюць несьмротныя, вечна маладыя багі, выключныя героі. Пісьменніца падкрэслівае іх цудадзейнае нараджэнне, надзвычайныя здольнасці, пры гэтым сцвярджае мастацкую ідэалізацыю як норму ўвасаблення міфалагічнага вобраза. Учынак выбранага героя атаясамліваецца найперш не з праявай характару, а з прыроднай з'явай: *«Бог Сонца ўбачыў Уладарку мора, зачаравана ў небе супыніўся. Той дзень названы быў сонцастаяннем»* [2, с. 25]. Найбольшую індывідуалізацыю ў рамане атрымлівае антыпод светлых багоў – Чорны Змей, які хаваецца пад карэннямі Вечнага Дрэва, здольны чужь праклёны, прамоўленыя ў хвіліну гневу, і скарыстоўваць разгубленасць іншых. Так, калі Дадола адмаўляецца выходзіць замуж за Дыя, менавіта Чорны Змей прапаноўвае апошняму зрабіць спробу выкрадання, каб у закаханага была мажлівасць уратаваць сваю абранніцу і такім учынкам паўплываць на прынятае раней рашэнне. Антыпод светлых багоў паказаны кпілівым і знаходлівым, нецярплівым і помстлівым нават да тых, хто выклікае ў яго пачуцці. Напрыклад, воляй Чорнага Змея юная багіня Пенка ператворана ў жахлівую пачвару за тое, што адмовілася прыняць яго каханне. Асуджанасць адмоўнага героя на адзіноту ў цэлым вынікае з казачнай традыцыі, паводле якой шчасце знаходзяць найперш добрыя і вартыя, а зло нязменна атрымлівае пакаранне. У рэчышчы міфалагічнай спадчыны паказана спроба Чорнага Змея, які невыпадкова называецца Чарнабогам, заваяваць зямлю і неба, але зламысным намерам не суджана спраўдзіцца, паколькі багі Сварожычы дбайна абараняюць свет.

Вынікам няўдалай спробы Чарнабога становіцца ўзнікненне змрочнай краіны Наві, якой наканавана быць яго вечным уладарствам, Сварог становіцца Белабогам у Яві, і гэтак дваадзінства ўраўнаважвае свет людзей. Мяжу, якую праараў Сварог, запрогшы Змея ў жалезны плуг, прызначана ахоўваць Святагору – вядомаму герою рускіх былін. Жыццё апошняга поўнае смутку і стратаў, характару ўласціва не столькі боская дасканаласць, колькі чалавечыя заганы. У прыватнасці, ганарысты Святагор гатовы мерацца сілай з Перуном, змагацца без патрыятычнай або маральна-этычнай мэты, а гэта ўласціва персанажам найстарэйшага міфалагічнага пакалення. Пісьменніца па-наватарску інтэрпрэтуе вядомы матыў пра тое, як герой

аказаўся пераможаны каменчыкам. Так, міралюбівы Вялес, каб папярэдзіць бойку паміж Перуном і Святагорам, просіць іх па чарзе падняць «маленькі хатулёк». Аднак ніводнаму з асілкаў не ўдаецца падняць «цяжар зямны», тым болей, што ў *«гэтым камені і тая цяга, што называецца любоўю да Радзімы, дзе б ні былі, яна ў душы жыве і кліча нас вярнуцца ў родны кут»* [2, с. 59]. У рамане акцэнтуюцца ўвага, што нашчадкамі Святагора – гэта смяротныя, надзеленыя магічнымі здольнасцямі, якія здзяйсняюць не толькі гераічныя, але і ганебныя ўчынкi.

Зінаіда Дудзюк толькі ў асобных эпізодах звяртаецца да іншасказальнасці, якая імпліцытна закладзена ў міфалагічным матэрыяле. Напрыклад, каваль Вяршыла, які славіўся адмысловым майстэрствам, хірасцю перамагае Смерць, забівае Кадука і становіцца мудрым, справядлівым князем. Герой імкнецца спасцігнуць жыццёвую філасофію, дзе ў дыялектычным адзінстве і барацьбе супрацьлегласцяў вылучаюцца два пачаткі. Першы падказвае Белабог, які вучыць рабіць дабро, а яго антыпод Чарнабог сцвярджае, што толькі зло дае вынік і дапамагае выжываць, а праведнасць не прыносіць шчасця. Несмяротныя багі змагаюцца за чалавечую душу, але сыходзяцца ў думцы, што чалавек свабодны ў сваім выбары. Князь Вяршыла таксама пераконваецца, што адвечнае супрацьстаянне Белабога і Чарнабога трымае свет у раўнавазе, а без яго ўпарадкаваны космас зноў ператварацца ў хаос.

У цэлым жа ў творы «Кола Сварога» героі паказваюцца пераважна станоўчымі або адмоўнымі, што абумоўлена зместам рэканструяванай блізка да першакрыніц міфалагічнай спадчыны. Мастацкай мэтай выступае непасрэдна міфарэканструкцыя, што дазваляе вызначыць твор у жанравых адносінах як раман-міф. У сучасным беларускім рамане пісьменнікі мэтакіравана звяртаюцца да міфалагічнай умоўнасці і міфалагічнай вобразнасці, што дазваляе не толькі зацікавіць чытача, але і акцэнтаваць асобныя сэнсавыя моманты з філасофскай канцэпцыі. Дзякуючы міфалагічнаму матэрыялу ў творах Анатоля Казлова, Алеся Наварыча, Зінаіды Дудзюк кантрасна супастаўляюцца, атрымліваюць індывідуальна-аўтарскую трактоўку агульнабыццёвыя паняцці Добра і Зла, рэпрэзентаваныя ў выбраных героях. У міфалагічнай прозе Анатоля Казлова паказваецца іншасказальны свет, які абвострана ілюструе духоўныя заганы аўтарскай сучаснасці. У гістарычнай прозе Алеся Наварыча міфалагічны кантэкст дазваляе паглыблена асэнсаваць мінулае, актуалізаваць веды пра паўстанне 1863 года ва ўсведамленні сённяшніх чытачоў. Як паказвае творчая практыка Алеся Наварыча, Леаніда Дайнекі, спалучэнне міфалагічнага

і гістарычнага зместу вядзе да ставарэння альтэрнатыўнай гісторыі, што таксама выступае формай нацыянальнай памяці.

Антычная героіка становіцца прадметам гумарыстычнага асэнсавання ў творы Пятра Васючэнкі «Дванаццаць подзвігаў Геракла» (2013), што ў жанравых адносінах вызначаецца і як раман-бурлеск, і як раман выхавання. Письменнік спасылаецца на значнасць у айчынай літаратуры эстэтычнай традыцыі такіх знакамітых твораў, як «Энеіда наываварт» і «Тарас на Парнасе», заснаваных на бурлеску і травестацыі. Выхаваўчая ідэя актуалізавана ўплывам пазалітаратурных складнікаў, якія патрабуюць свайго асэнсавання. Пятро Васючэнка па-мастацку настойвае на тым, што сучаснаму чалавеку неабходна памятаць пра ўласнае духоўнае, а таксама інтэлектуальнае ўдасканаленне, якое і з'яўляецца важкім паказчыкам агульнага грамадскага развіцця.

У цэнтры мастацкай сістэмы рамана знаходзіцца самы вядомы герой Старажытнай Грэцыі – Геракл, які паказаны ўзвышана і, адначасова, некалькі камічна ў працэсе здзяйснення сваіх знакамітых подзвігаў. Учынкі выключнай асобы раскрываюцца найперш у прыгодніцкім рэчышчы, а іх галоўны ўдзельнік падаецца асучасненым, набліжаным да чытача. Пятро Васючэнка рэпрэзентуе вобраз героя ў адпаведнасці з міфалагічнай спадчынай, якая ў грэчаскай традыцыі мае архаічны і класічны перыяды. Як вядома, тыповымі персанажамі класічнага перыяду выступаюць Тэзей, Персэй і іншыя героі, учынкі якіх вызначаюцца выразным маральна-этычным вектарам, гэта значыць, героі выступаюць найперш абаронцамі людзей. Учынкі персанажаў архаічнага перыяду яшчэ не маюць выразнай маральна-этычнай скіраванасці, што і адлюстроўвае вобраз Геракла, які істотна трансфармуецца ў класічны перыяд.

Напрыклад, у храме Апалона яшчэ да пачатку здзяйснення слаўтых подзвігаў Геракл пытаецца пра свой лёс. Письменнік падкрэслівае, што на працягу свайго каротнага жыцця герой не саступаў ні людзям, ні дэманам, ні багам, паколькі ведаў, што з'яўляецца сынам найвялікшага з багоў. Геракл мае намер звярнуцца да свайго брата Апалона як да роўнага, агучваць просьбу лічыць асабістым прыніжэннем. Аднак гэтым разам дзейнічаць з пазіцыі сілы не атрымліваецца, тым больш, як жрэц гаворыць, што болей нельга паддавацца сляпучаму шалу, *«нельга забіваць людзей праз дробную крыўду, раздражненне»* [1, с. 14]. Калі звяртацца да першакрыніц, то ў найбольш старажытнай версіі міфа паказваецца, што Геракл перыядычна перажывае прыступы шаленства, пад час якіх крышыць мікенскія сцены, яго ахвярамі становяцца людзі, якім не пашчасціла аказацца побач.

Пятро Васючэнка больш арыентуецца на класічную версію міфа, дзе Геракл становіцца найперш абаронцам людзей. Як удакладняе жрэц Апалона, барацьба паміж новымі багамі і пачварамі не скончылася, і, пакуль багі бесклапотна смакуюць амброзію на Алімпе, Тыфон ды Яхідна спараджаюць усё новых жахлівых істот. Менавіта ў барацьбе з імі Геракл і павінен скарыстаць сваю надзвычайную сілу.

Галоўны герой рамана адлюстраваны ў працэсе свайго маральна-этычнага, а таксама інтэлектуальнага развіцця. Геракл намагаецца растлумачыць прадказанне Дэльфійскага аракула, якое падаецца цьмяным і зразумелым толькі напалову, дзеля чаго трэба здзейсніць накіраваныя багамі падзвігі. Ужо першы падзвіг героя раскрывае, што сын магутнага Зеўса змяніў сваё стаўленне да іншых. Пятро Васючэнка звяртаецца да міфатворчасці, калі паказвае нямейскага льва пярэваратнем, здольным прымаць чалавечае аблічча і такім чынам завабліваць новых ахвяр. У пачору да яго трапляюць два пастухі, гэта створаныя аўтарскім вымыслам персанажы, якія не маюць уласных імён, а называюцца проста сівабародым і рудабародым. Калі падчас першай сустрэчы каля Дэльфійскага аракула Геракл крыўдзіць пастухоў без відавочнай прычыны, то цяпер своечасовае з'яўленне героя ратуе жыццё нешчаслівым вандроўнікам. Такім чынам Геракл не проста забівае пачвару, але і становіцца выратавальнікам людзей, што неаднаразова будуць сустракацца з ім у далейшых прыгодах.

У рамане пераможаныя Гераклам пачвары паказваюцца ўвасабленнем абсалютнага зла, што адпавядае міфалагічнай традыцыі класічнага перыяду. Суб'ектыўнае пісьмо раскрывае ўнутраныя памкненні такога персанажа, як лярнейская гідра, што не ведае іншых пачуццяў акрамя адзіноты, голаду і злосці. Эрыманфскі дзік з чырвонымі лютымі вачамі, які з'ядае целы памерлых, палахліва ўцякае ад героя пры сустрэчы, за што вобразна параўноўваецца з царом Эўрысфеем. Разам з тым, у класічнай спадчыне вобраз архаічнага героя захоўвае некаторыя першапачатковыя рысы характару, што дыктуюць паасобныя ўчынкі.

Напрыклад, утаймаваны на Крыце бык пазней быў адпушчаны Гераклам, у Атыцы *«бык зноўку ашалеў, бегаў па краіне, крышыў усё наўкол і роў, наводзячы жах на Афіны. Нарэшце Тэзей, мясцовы герой, амаль роўны па моцы Гераклу, злавіў яго на Марафонскім полі і прынёс у ахвяру багам»* [1, с. 89]. У творы Геракл называе быка сябрам па цяжасці і не бачыць у апошнім пачвары, якая пагражае бяспецы іншых. Таксама герой адпускае фракійскіх коней-люджаэраў, пры гэтым пісьменнік акцэнтую не адлюстраваны ў міфалагічных крыніцах камічны момант,

што жывёліны «*дзякуючы правільнай дыеце з людзжэраў ператварыліся ў вегетарыянцаў*» [1, с. 103]. Як бачым, мастак слова прыхарошвае ўчынкi галоўнага героя і ў паасобных выпадках выяўляе крэатарскі падыход да міфалагічнай традыцыі. Сумніўным з пункту гледжання бяспекі людзей выступае таксама дванаццаты подзвіг Геракла. Хоць сыход у Апраметную і паказвае выключную смеласць героя, аднак знаходжанне Цэрбера ў свеце жывых пагражае ўладкаванаму космасу пераўтварэннем у хаос.

Пятро Васючэнка паслядоўна адлюстроўвае, што надзелены гонарам і смеласцю герой асэнсоўвае лёс як вышэйшае наканаванне, падуладнае волі багоў, але не яго ўласнай волі. Як вядома, сярод грэчаскіх герояў першым аспрэчвае права багоў прадвызначаць лёс смяротнага знакамiты Адысей, які праславіўся на столькі мужнасцю, колькі розумам і хітрасцю. Пiсьменнік прасочвае эпізадычныя роздумы Геракла над філасофскім пытаннем, што ж кіруе светам. Так, здабыўшы пояс царыцы амазонак Іпалiты, герой палемiчна выказвае думку, што светам кіруюць жанчыны. У падарожжы па маладзiльнях яблыкі гесперыдаў Геракл вызваляе прыкутага да скалы тытана Праметэя, даведваецца пра некаторыя сакрэты несмяротных і пераконваецца, што светам кіруюць любоў, міласэрнасць, лiтасць, якія далёка не заўсёды ўласцiвыя алiмпійскім багам. Пiсьменнік лаканiчна ўводзiць у твор мiф аб Праметэі, пры гэтым адметна расставіляе сэнсавыя акцэнтi.

У доўгім падарожжы Геракл сустракае настаўніка – кентаўра Хiрона, які пакутуе ад раны, раней выпадкова нанесенай стралой свайго вучня. Менавіта Хiрон просiць Геракла дапамагчы Праметэю, пакаранага, як быў першапачаткова ўпэўнены герой, за спагаду да людзей. Уражаны жорсткасцю Зеўса, Геракл, тым не менш, даведваецца, што сапраўдная прычына пакут Праметэя – гэта веды, а дакладней кажучы, здольнасць прадбачыць будучыню. Тытан распавядае, што алiмпійцы не вечныя, іх месца зоймуць iншыя багi. I тое адбудзецца вельмі хутка, калі Зеўс ажэніцца з марской багiняй Фетыдай, сын якой будзе магутнейшы ад свайго бацькі. Прадказанне мойраў не здзейснiцца, калі Фетыду выдаць замуж за смяротнага, што з'яўляецца паратункам для Зеўса. Пiсьменнік пераасэнсоўвае вобраз непахiстнага Праметэя, створаны ў антычнай лiтаратуры. Аўтар паслядоўна прасочвае, што тытан раскрывае таямніцу не пад час свайёй маральнай перамогі, а ў хвiліну ваганняў, калі бачыць забiтага Гераклам арла і прагне жыць без болю. Багi ж не збiраюцца выконваць тыя абяцаннi, якія не стасуюцца з іх iнтэрэсамi: за толькі што вызваленым Праметэем прыходзiць дэман смерці Танат. Як здэклiва тлумачыць Гермес, «*багi*

абяцалі табе свабоду – ты атрымаў яе, некалькі хвілін меў ад яе асалоду. Ты застанешся свабодным, толькі – у падземным царстве Аіда» [1, с. 133]. Кентаўр Хірон праяўляе сапраўднае высакародства, калі выказвае жаданне замест Праметэя пайсці ў Аід, ахвяраваўшы неўміручасцю. Гэты ўчынак у выніку аказвае значна большы ўплыў на Геракла, чым звыклае для воіна праяўленне смеласці, мужнасці, адданасці абавязку. Такім чынам Пятро Васючэнка сцвярджае думку, што ў сталенні асобы выступае галоўным не фізічнае, а найперш эмацыянальна-духоўнае і таксама інтэлектуальнае развіццё.

Геракл як выбраны пісьменнікам персанаж невыпадкова выяўляе спецыфіку мыслення старажытных грэкаў, якія надзялялі сваіх несмяротных багоў усімі мажлівымі чалавечымі заганамі, а ў смяротных героях бачылі маральна-этычны і патрыятычны ўзор для пераймання. У прыватнасці, багіня Гера не мяняе сваіх адносінаў да Геракла нягледзячы на ўсе яго выключныя ўчынкi. Калі іншыя багі, перакананыя подзвігамі героя, бачаць яго вартым Алімпа, Гера імкнецца настойваць на сваім несправядлівым рашэнні. Выніковае развіццё Геракла раскрываюць шмат у чым паказальныя паводзіны: апошняму невыносна глядзець на зняважаную Геру, хоць тая не аднойчы прыніжала яго самога, і герой абвешчае, што не пойдзе на Алімп датуль, дакуль Гера не захоча яго там пабачыць. Пісьменнік паслядоўна адлюстроўвае, што яго герой настойліва рухаецца да сваёй мэты, чым кантрастуе з царом Эўрысфеем – верным служкам багіні Геры, шчырым выканальнікам яе волі, які нават не намагаецца прымаць уласныя рашэнні. Камічна-зніжаны вобраз Эўрысфея адцяняе станоўчыя якасці здзяйсняльніка дванаццаці подзвігаў.

Такім чынам, і Зінаіда Дудзюк, і Пятро Васючэнка комплексна ўвасабляюць міфалагічную спадчыну, бачаць у міфалогіі крыніцу глыбокасэнсоўных сюжэтаў, актуальных для сучаснага чытача. Аўтары па-мастацку выбудоўваюць адметную канцэпцыю рэчаіснасці, у якой заяўлены пазнавальныя міфалагічныя персанажы. Зінаіда Дудзюк на сэнсаўтваральным узроўні выкарыстоўвае прыём міфарэканструкцыі, узнаўляе касамаганічны малюнак паводле славянскай традыцыі, праводзіць эпізядычныя паралелі з грэчаскай міфалогіяй. Пісьменніца паказвае значны шэраг статычных персанажаў, учынкi якіх раскрываюцца ў агульнабыццёвых катэгорыях добра – зла, што адпавядаюць агульнавядомаму ў міфалогіі прынцыпу бінарных апазіцый. Пятро Васючэнка блізка да першакрыніцы інтэрпрэтуе антычны міф пра Геракла, лаканічна ўводзіць у твор міф аб Праметэі, расстаўляе сэнсавыя акцэнтi паводле мастацкіх законаў трагедыі. Пісьменнік прасочвае духоўны рост

выбранага героя, які паступова пераўзыходзіць сваё пераважна
статычнае асяроддзе, шмат у чым асучаснівае перасанажа і падае
як узор для пераймання.

ЛІТАРАТУРА

1. Васючэнка, П. В. Дванаццаць подзвігаў Геракла : раман-бурлеск / П. В. Васючэнка. – Мінск : Выдавецкі дом «Звязда», 2013. – 152 с.
2. Дудзюк, З.І. Кола Сварога / З.І. Дудзюк. – Мінск : Беларусь, 2006. – 293 с.

АННОТАЦИЯ

Новосельцева А. В. Художественная рецепция мифологического героя в современном белорусском романе

Жанровый синтез в современной белорусской прозе реализуется в экспериментальных формах, заявляет авторский интерес к мифологическому наследию. Мифологическая образность репрезентируется на идейно-художественном уровне в произведении Зинаиды Дудюк «Круг Сварога», которое в жанровом отношении определяется как роман-реконструкция славянской мифологии. В романе-бурлеске Петра Васюченко «Двенадцать подвигов Геракла» на примере известного героя античности раскрывается авторская философская концепция развития личности.

Ключевые слова: роман, герой греческого мифа, персонажи славянской мифологии, жанровый синтез, авторский стиль.

SUMMARY

Novoseltseva A. V. Artistic reception of a mythological hero in a modern Belarusian novel

Genre synthesis in modern Belarusian prose is realized in experimental forms, the author's interest in the mythological heritage declares. Mythological imagery is represented at the ideological and artistic level in the work of Zinaida Dudyuk «The Circle of Svarog», which is defined in genre terms as a novel-reconstruction of Slavic mythology. In Peter Vasyuchenko's burlesque novel «The Twelve Exploits of Hercules», the author's philosophical concept of personality development is revealed by the example of the famous hero of antiquity.

Key words: novel, hero of Greek myth, characters of Slavic mythology, genre synthesis, author's style.

И.М. Петрачкова
(г. Гомель, РБ)

УДК 811.161.1'373.2:821.161.1-21Гремина
ОСОБЕННОСТИ ВЫБОРА ПРОПРИАЛЬНЫХ ЕДИНИЦ
В «НОСТАЛЬГИЧЕСКОЙ» ДРАМЕ
ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА ГРЕМИНОЙ
«ДЕЛО КОРНЕТА О-ВА»

Язык произведений театрального искусства конца XX века, в том числе его ономастикон, является лакуной, которая требует своего детального и глубокого исследования. Дескриптивный подход к изучению поэтонимосферы современной русской драмы позволит выявить ряд ономастических универсалий в творчестве отдельно взятого автора, работающего в определенном жанровом направлении, а также поможет установить основные тенденции в выборе проприальных единиц, характерные как для художественного метода, так и эпохи создания произведения.

Начиная уже с 60-х годов прошлого столетия, литературная ономастика довольно скрупулезно рассматривает поэтонимы, которые функционируют как в прозаических, так и драматургических творениях русских писателей-классиков (А.С. Пушкина, М.В. Лермонтова, А.С. Грибоедова, Д.И. Фонвизина, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, А.Н. Островского и др.). Проприальное пространство же драматургии второй половины XX века по-прежнему не находится в поле зрения лингвистов. Весьма поверхностно пьесы этого временного периода изучаются и нашими современниками в рамках школьных и вузовских программ по литературе. Между тем драматургия – тот пласт русской словесности, который чаще всего представлен на суд широкому зрителю, будь то театр или кинематограф. «Театр силен непосредственным контактом со зрительской аудиторией, являющейся сотворцом той эмоционально-нравственной атмосферы, которая рождается во время спектакля. Эта духовная связь возникает благодаря слову, звучащему со сцены. Вот почему современность предъявляет высокий счет драматургии, требуя от нее не просто тематической злободневности, но прежде глубинного высокохудожественного постижения жизни», – подчеркивает исследователь современной русской драмы М.И. Громова [3, с. 4–5].

Бесспорно, в театральных пьесах значимо каждое слово, в том числе особая смысловая нагрузка ложится и на проприальные единицы, присутствующие в тексте, большинство из которых обладают синергетической функцией, когда не только

художественный контекст (далее ХК) определяет выбор имени, но и сам оным обуславливает, программирует развитие действия в драме. Писатель, создавая пьесу (в отличие от прозаического произведения), достаточно ограничен в средствах характеристики того или иного персонажа, выражения своего отношения к происходящим событиям, героям и их поступкам, передачи авторской концепции. И поэтому имя собственное (ИС) здесь весьма нагружено в смысловом отношении, поскольку оно наряду с короткими авторскими ремарками, речевой характеристикой героев, их поведением на сцене несет в себе огромный характеристический, семантико-эстетический, историко-культурный и эмоциональный потенциал.

В переломный период 1980 – 90-х гг., эпоху социальных и ментальных преобразований, в том числе и в русском театральном искусстве, наблюдается стремление авторов к творческому эксперименту по созданию условных ситуаций и миров, моделированию оригинальных драматургических разработок, соответствующих этому времени. Так возникают два направления в развитии драматургии: постмодернистское (О.А. Богаев, Д.М. Липскеров, Н. Коляда, Н. Садур и др.) и противоположная постмодернизму тенденция – попытка (но тоже новая, авангардная!) следовать русской классической традиции. Это пьесы рубежа веков Е.А. Греминой и М.Ю. Угарова, в которых доминирует ностальгически светлый пафос по далекому, идиллически прекрасному прошлому (отсюда и название – «ностальгическая» драма).

Объектом исследования нашей статьи стала пьеса-ремейк Е.А. Греминой *«Дело корнета О-ва»*, написанная в 1992 году. Современный русский драматург довольно свободно обходится с бунинским текстом повести *«Дело корнета Елагина»*. Заимствуя у И.А. Бунина сюжетную ситуацию (убийство провинциальной актрисы ее любовником, гусарским корнетом, при попытке двойного самоубийства), Е.А. Гремина домысливает ее и идет дальше: герои пьесы, пристав Каstellи вместе с кухаркой актрисы Лукерьей, в Париже 1927 года вспоминают подробности скандального дела. Причем главным обвиняемым выступает в драме не несчастный убийца-корнет, а «представитель закона» – придуманный автором пристав следственных дел Каstellи, который, как выясняется, был мужем актрисы и стал главной причиной ее самоубийств.

Предметом изучения в работе являются все ИС, функционирующие в пьесе *«Дело корнета О-ва»*. Ономапоэтическое пространство драмы отличается органичным использованием Е.А. Греминой реального ономастикона для

воссоздания «правды жизни», укрепления веры читателя / зрителя в происходящие события, суггестивностью (от англ. *suggestive* – «указывающий», «намекающий на», т.е. наводящий на размышления [1, с. 1063]) ИС. Оним называется суггестивным, если он заставляет усиленно работать воображение читателя / зрителя, вызывает яркие эмоциональные переживания, раскрывает новое миропонимание или обновляет старое в пределах художественного пространства пьесы.

Именно в 90-е годы XX столетия Е.А. Гремина активно обращается к классике, создает современные версии хорошо знакомых сюжетов. Возникают ремейки и пьесы, написанные «вокруг» известных произведений или исторических событий. Драма «Дело корнета О-ва» есть ремейк любовного детектива И.А. Бунина «Дело корнета Елагина». Пьеса имеет свою парадигму проприальных единиц и наполнена антропотонимами (37%): *индивидуально-авторскими* (ИАИ) – 14 единиц, не считая варианты имен, *прецедентными* (аллюзивными) именами (ПИ) – их 16 [об этом типе ИС см. подробнее: 7]; а также «фоновыми» номинациями – 50 онимов (63% ИС). К ИАИ относится класс *автологически* (от *автология* – самословие, т. е. «употребление в поэтическом произведении слов и выражений в их прямом, непосредственном значении» [5, с. 7]) значимых ИС. Это *контекстуальный* антропотоним *Корнет* – отапеллятивное имя (ср. *корнет* – «первый офицерский чин кавалерии и войска пограничной стражи дореволюционной русской армии, соответствовавший подпоручик в пехоте, а также офицер в этом чине» [9, с. 105]), образованное посредством онимизации, у которого заглавная буква указывает на то, что он возведен в ранг значимого. Данное название в ХК указывает на социальную принадлежность героя, его род деятельности. Использование такой неаппеллятивной лексики – характерное явление для произведений драматургии и названия персонажей без имени. Все остальные ИАИ, а также ПИ принадлежат к классу *металогически* значимых ИС (*металогия* – выходящий за пределы речи, логики, «употребление в поэтическом произведении слов и выражений в их переносном значении, образном или фигуральном» [5, с. 155]), т.е. они опосредованно, косвенно, метафорически характеризуют персонаж. Некоторые из суггестивных ИАИ созвучны по своей структурной модели с номинациями классической повести И.А. Бунина «Дело корнета Елагина». Уже сам заголовок драмы идеоним «Дело корнета О-ва» – главное ИС – прямо адресует к бунинскому тексту и формирует догадку у читателя / зрителя относительно сюжета и темы драмы. Автором создана целая система ИАИ, их вариантов

(гипокористик – *Анеля*, *Мика*, аугментативов – *Сашира*, деминутивов – *Лукерьюшка*), усеченных форм, произносимых на французский манер (*Алекс*, *Софи*, *Зизи*). Антропозтонимы у Е.А. Греминой весьма узнаваемы: само личное имя *Александр О-в* (корнет С-го гусарского полка) / *Александр* / *Алекс* / *Сашира* / апеллятив *Корнет* (у Бунина – *Сашика* / *Александр Михайлович Елагин*), сочетание апеллятива и фамилии (*корнет О-в* и *корнет Елагин*), структурная модель фамилии актрисы провинциального театра – *Анна В-ская* по структуре тождественна ониму героини детектива И.А. Бунина – *Мария Сосновская*. Оба автора активно используют модификаты личных имен в зависимости от коммуникативных ситуаций (*Анна* / *Анеля* / *Анета* и *Мария* / *Машиа* / *Маня*). У Е.А. Греминой и И.А. Бунина прослеживается сходство модели фамилий польского происхождения, присвоенных главным героям, на – *ская*, что подтверждается ХК пьесы и повести. Так, актриса *Анна В-ская* неоднократно упоминает о Варшаве (польской столице) [3, с. 192], о том, что она католичка [3, с. 201], прочие детали явно указывают на национальность героини: «Я же актриса, я полька, и вот я открыто живу с русским офицером! Как мне теперь показаться в Варшаве?» [3, с. 203]. Судьбы бунинской героини и героини Е.А. Греминой похожи. Анна заявляет: «Ты знаешь, из какого ада удалось мне вырваться, что я пережила. <...> Я была сирота, маменька бросила нас, папеньку должны были судить – за растрату казенных денег, <...> но папенька застрелился... Я осталась одна... И тогда...» [3, с. 203]. В тексте И.А. Бунина находим знакомые мотивы: «Сосновская была чистокровная полька. <...> Отец ее был незначительный чиновник, покончивший жизнь самоубийством, когда ей было всего три года. Мать долго вдовела, потом опять вышла замуж, и опять за мелкого чиновника, и опять скоро стала вдовой...» [2, с. 12–13]. Фамилия *корнета – О-в* – подчеркивает принадлежность персонажа к русской национальности, а также демонстрирует типичность героя пьесы.

По принципу бинарной оппозиции «новый город» – «старый город» создан в современной драме один из «фоновых» ИС – *урбаноним*, указывающий на место, где происходит кульминация действия (убийство актрисы), – *Новгородская улица* (ср. у И.А. Бунина – *улица Староградская*). Другие авторские ИС, пожалуй, не вызывают ассоциаций в плане номинации, но обрисовывают схожих персонажей: *Степан Степанов* / *Степан* (денщик), *Лукерья* / *Лукерьюшка* / *Луиза Кастелли* (кухарка) – (у И.А. Бунина – это две героини: *Антонина Кованько*, горничная *Сосновской*, и ее кухарка, *Ванда Линевиц* [2]), *Антон Федорович* / *Кастелли* / *Антон Федорович Кастелли* (пристав следственных

дел) – (у И.А. Бунина – прокурор без имени), *Кумиров-Бельведерский* (антрепенер) – (в «Деле корнета Елагина» – артист Стракун и артист Лисовский), генерал *Пытавин* – (у классика – генерал Коновицын), *Кручина-Орлов* (прапрадед корнета, генерал-аншеф), *Софи* (кузина), кокетка *Зизи*, *Михаил Ч-в* (поручик Лейб-гвардии Конного полка) / *Мика*.

Отметим, что у Е.А. Греминой значимы антропонимы не только сюжетных, но и внесюжетных (упоминаемых в ХК) персонажей. Это фамилия антрепенера («содержателя частного зрелищного предприятия (театра, цирка и т. п.) в капиталистически странах» [8, с. 41]) – *Кумиров-Бельведерский* (ср. *кумир* – «перен. Тот, кто (или то, что) является предметом обожания, восторженного поклонения» [9, с. 149], *бельведер* (от лат. *bellusvisum* – прекрасный вид) – «вышка, надстройка над домом или небольшая отдельная постройка на возвышенном месте, откуда открывается вид на окружающее пространство» [8, с. 78]. Поэтоним, во-первых, соотносится с родом деятельности персонажа (он является кумиром публики и актеров, поскольку имеет непосредственное отношение к театральной богеме), а во-вторых, антрепенер проходит свидетелем по делу Корнета: «ЛУКЕРЬЯ. Есть свидетели, антрепенер *Кумиров-Бельведерский* из суфлерской будки (косвенно возникает ассоциативная связь с лексемой *бельведер* (место, с которого все хорошо видно – И.П.) все-все видел, все-все слышал» [3, с. 192]. Оним, присвоенный генералу *Пытавину* металоогически значим, опосредованно указывает на род деятельности и потенциальный характер персонажа (ср. глагол *пытать* – «подвергать пытке» [10, с. 569], т.е. подвергать кого-либо физическому насилию, истязанию, применяемому при допросе обвиняемого с целью получения от него каких-либо сведений, показаний). Выбор ёмкой в семантико-стилистическом отношении фамилии предка, а именно прадеда корнета О-ва, генерала-аншефа *Кручины-Орлова* ассоциируется с именем фаворита Екатерины II, графом Григорием Орловым, который в конце жизни из-за страданий, связанных со смертью своей любимой молодой жены Екатерины Зиновьевой, помешался рассудком и вскоре умер. Используя двойной антропоним, одна из частей которого отчетливо соотносится с апеллятивом *кручина* – «народно-поэтич. грусть, печаль, тоска» [9, с. 140], драматург, скорее всего, имеет в виду вышеназванный автобиографический факт из жизни реального исторического лица генерала Григория Орлова. Кроме того, хорошо известно, что в 1764 году именно Григорий Орлов был произведён в генерал-аншефы, т.е. получил высший генеральский чин, который существовал в Российском государстве XVIII

века. Присвоение двойной фамилии внесюжетному персонажу свидетельствует о глубокой осведомленности драматурга относительно судьбоносных фактов, касающихся биографии известных деятелей прошлого, скрупулезной работе Е.А. Греминой при выборе имени с историческими документами, а также делает драму реалистичной и одновременно раскрывает родословную главного действующего лица – корнета О-ва. Ненавязчивое привлечение в ХК документальных фактов – та особенность драматурга, которая уже в начале XXI века приведет Е.А. Гремину к созданию нового художественного направления в современной драматургии «Театра. doc».

Еще одной особенностью создания ИС при наречении персонажей и места действия в пьесе является использование их завуалированной формы: корнет *О-в*, актриса *В-ская*, поручик Лейб-гвардии Конного полка *Михаил Ч-в*, уездный город *С*. Драматург Е.А. Гремина следует традиции А.П. Чехова, о чем свидетельствует ХК этого и других произведений писателя [6, с. 133].

ПИ писатель использует в качестве собственно *узуальных* ИС с целью отразить историко-культурный фон, хронотоп в произведении (реалионимы *Колчак*, *Румянцев-Задунайский*, *Александр Николаевич* (царь), граф *Толстой*, *Ренуар с Деги*, *Бодяяр*, *Мамонт Дальский*, *Плевако*, *Шиллер*, *Диоген*), а также дать характеристику персонажу. Так, сам *Корнет*, говоря о себе и оправдываясь перед Лукерьей, замечает, что он «рукоприкладством» не занимается: «Я, Лукерья, графу *Толстому* в Ясную Поляну писал... <...> ... я толстовец в душе» [3, с. 191]. ПИ могут выступать и как экспликатеры идиоматических смыслов в форме *ономастических метафор* («КАСТЕЛЛИ. Пьяница-гусар в припадке животной ревности <...> Вот голые факты, и ни один *Плевако!*» [3, с. 196] – в значении «хороший адвокат»), *ономастических метонимий* («КОРНЕТ. Я читал. *Спенсера* и *Ницше* собирался читать...» [3, с. 209] – имеются в виду труды этих философов) и др. [о типах ПИ подробнее: 7].

Исследованию «фоновых» номинаций, на наш взгляд, в ономапоэтике не уделялось должного внимания при исследовании ХК литературного произведения. Между тем эта группа ИС весьма многочисленна и значима (напомним, в исследуемой драме их 63%). Данные онимы, порой, могут выступать в качестве изобразительного средства – ономастической детали. Вкрапление «фоновых» ИС воспроизводит подробности предметного мира (обстановку, местоположение, интерьер), наглядно-образно представляет и характеризует персонажей (их окружение, интересы, увлечения). Все это создает эффект реальности,

материальности художественного бытия. Ономастические единицы, введенные автором в ХК, являются держателями и экспликаторами разного рода информации – автобиографической, историко-культурной, мифопоэтической, хронотописической и т. д. Для драмы Е.А. Греминой характерно присутствие «фоновых» онимов, обличенных исторической отнесенностью, что еще раз подтверждает тезис о принадлежности пьесы автора к «ностальгической» драме. Исходя из парадигматического подхода к исследованию «фоновых» ИС, в ХК произведения активно употребляются разные виды топонимов: гидроним *Азовское море*, хоронимы *Белева*, *Жиздра*, *Ясная Поляна*, *Россия / Отечество*, *Франция*, их разновидность (полисонимы) *Париж*, *уездный город С.*, *Москва*, *Рим*, *Аустерлиц*, *Севастополь*, *Петергоф*, *Варшава*, *Петербург*, *Рига*, *Радом*, *Вильно*, *Житомир*, *Ижевск*, *Лион*, *Константинополь*, *Царьгород*, урбанонимы (адрес в Париже) *рю де Шассе*, *Новгородская улица*; библеизм *Матерь Божья*; астроним *Русское Затмение*, зооним (лошади) *гнемой Ятаган*; эргонимы *Астрономическое общество*, *ресторан «Масленица русс»*, *отряд «Синяя блуза»*, *Лейб-гвардия*, *Конный полк*, *Японская кампания*, *Николаевское училище*, *Ижевский пединститут*, *выставка Салонов*; геортонимы *День Ангела*, *Новый год*, *Масленица*, прагматоним *револьвер Лехоше / Лефоше / револьвер системы Русский Лефоше*; хрононимы *Первая мировая война*, *Век Науки*, *Век Философии*, *Век Свободы*, идеонимы *«Дело корнета О-ва»*, *«У жизни в лапах»* и др. В ХК идет явное противопоставление русской топонимической лексики, геортонимов, эргонимов и французских номинаций. Бинарная оппозиция «свой – чужой» служит замыслу драматурга, передает ностальгическое настроение русских эмигрантов, находящихся во *Франции*, вдали от *России / Отечества* при переосмыслении ими пережитых некогда на родине событий. Пристав Каstellи, став эмигрантом и проживая в Париже, открыто демонстрирует свое пренебрежение ко всему французскому: «Ну и город! Что за город! Верно говорят: плохо здесь человеку. Темный, грязный, низменный город. <...> Обожаю здесь бросать бумажки. Пачкать этот проклятый город. Нет уж верно говорят: гаже *Парижа* – только *Рим*» [3, с. 189 – 190]. И вместе с тем ностальгирует по России: «... Я ненавижу этот французский язык. Одно это носовое поддыханье, это щебетание противоестественное. А ведь учил когда-то французский, <...> все это было, было, в *Петергофе* при *Александре Николаевиче* светлой памяти » [3, с. 190]. «... Я сам по матери немец, по одной бабке француз, в *Петергофе* родился. <...> И *Крым* и *Рим* повидали, как говорится <...> это же наш, наш *Константинополь*! Наш исконный город. Наши

князя еще в десятом веке... «Твой щит на вратах *Цареграда*»... Знаешь, о чем это? *Царьгород*! Понимаешь, наш *Царьгород*! Все профукали, а тебе и невдомек!» [3, с. 199]. Вспоминают Лукерья и Кастелли и русскую *Масленицу* «с битками» [3, с. 199]. Вся сюжетная ситуация в пьесе прочитывается как предзнаменование глобальных катастроф, поскольку люди ждут солнечного затмения (*Русского Затмения*), назначенного на август 1914-го. Это не позволяет читателю / зрителю забыть, какая катастрофа начнется в августе 1914-го (начало Первой Мировой Войны) и чем она закончится. Астроном *Русское Затмение* выступает в качестве символа зловещих для России перемен.

«Фоновые» онимы часто воспроизводят факты биографии героев пьесы. Например, пристав Кастелли, оказывая психологическое воздействие на Корнета, саркастично упрекает его в случившемся, намекая на утраченные перспективы и утерянную возможность сделать блестящую карьеру: «И – мальчишка-корнет, аристократишка, такая семья, и *Николаевское училище*... А?» [3, с. 197]. Актриса Анна В-ская, по словам Лукерьи, увидев в карете «электрические фонарики сами собой горят, барышня прямо в восторг пришли. Как в *Варшаве*, мол, барышня в ладошки хлопала даже» [3, с. 192]. Данный полисоним не только указывает на польское происхождение героини, но и ее ностальгию по родине, радость от каких-то самых обычных вещей, напоминающих ей о доме.

Таким образом, в переходный период русской драматургии Е.А. Гремина обращается к чужому сюжету, используя при этом комплекс суггестивных ономапоэтических средств, обладающих синергетической функцией и позволяющих четко соотнести основных героев драмы с известным классическим сюжетом: подбор идентичных и схожих по структуре ИС, а также их вариантов, следование чеховской традиции при номинации персонажей, применение узуальных реалионимов для воссоздания историко-культурного фона, фактов биографии, а также автологически и металогически значимых ИС для исчерпывающей обрисовки героев драмы, ПИ, эксплицирующих идиоматически и паремнологически смыслы. Ономапоэтические «фонные» единицы участвуют в передаче авторского замысла, способствуют формированию содержательно-смысловой структуры художественного произведения, взаимодействуют с другими компонентами текста, играют роль ключевых элементов в драме. Автор, используя «фонные» ИС, стремится, прежде всего, к эмоциональному воздействию на читателей / зрителей, создает определенные ассоциативные ряды, пытается отразить пространство и время изображаемых событий, воспроизвести

совершенно уникальный, особенный хронотоп, одновременно подчеркивающий замкнутость и в то же время безграничность мира драматургических героев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Англо-русский учебный словарь Collins COBUILD. В 2-х т. Т. 2: М – Z. – Москва: Астрель: АСТ, 2006. – 1500, [4] с.
2. Бунин И. А. Дело корнета Елагина. Текст произведения. Источник: И.А. Бунин. Собрание сочинений в 6-ти т. Т. 4. – М.: Художественная литература, 1988 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https:// ilibrary.ru/](https://ilibrary.ru/). – Дата доступа: 27.11.2021.
3. Гремина Е. А. Дело корнета О-ва / Е.А. Гремина, М.Ю. Угаров // Пьесы и тексты: в 2-х т. – Т. I. – М.: ООО «Новое литературное обозрение», 2019. – С. 189–216.
4. Громова М.И. Русская современная драматургия. Учебное пособие / М. И. Громова. – М.: Издательство «ФЛИНТА», 2013. – 442 с.
5. Квятковский А.П. Поэтический словарь / А.П. Квятковский. – Москва: Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.
6. Петрачкова И.М. Антропонимы в «ностальгической» драме Елены Анатольевны Греминой «Сахалинская жена»: структурно-семантический, полевой и прагматический аспекты / И.М. Петрачкова // Научный и производственно-практический журнал Гомельского государственного университета имени Франциска Скорины. Известия, 2021. – № 4 (127). – С. 129–137.
7. Петрачкова И.М. Имена-реминисценции в текстах современной русской прозы / И.М. Петрачкова // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины, 2004. – № 1(22). – С. 97–101.
8. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз. // Под ред. А. П. Евгеньевой. – 3-е изд., стереотип. – Т. I. А – Й. – М.: Русский язык, 1985. – 696 с.
9. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз. // Под ред. А. П. Евгеньевой. – 3-е изд., стереотип. – Т. 2. К – О. – М.: Русский язык, 1986. – 736 с.
10. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз. // Под ред. А. П. Евгеньевой. – 3-е изд., стереотип. – Т. 3. П – Р. – М.: Русский язык, 1987. – 752 с.

АННОТАЦИЯ

Петрачкова И. М. Особенности выбора проприальных единиц в «ностальгической» драме Елены Анатольевны Греминой «Дело корнета О-ва»

Статья посвящена исследованию имен собственных, функционирующих в «ностальгической» драме-ремейке конца XX века «Дело корнета О-ва» Е.А. Греминой. Объектом изучения стали поэтонимы пьесы в парадигматическом и сравнительно-сопоставительном аспектах. Цель работы – установление особенностей при выборе драматургом номинаций. Результаты, связанные с выявлением общих закономерностей ономастики пьес Е.А. Греминой, будут способствовать осмыслению и дальнейшему развитию теоретических основ литературной ономастики.

Ключевые слова: проприальная единица, оним, ономапоэтическое пространство, модификат, поэтоним, прецедентное имя.

SUMMARY

Petrachkova I. M. Features of selecting proprial units in the «nostalgic» drama by Helena Anatolievna Gremina «The Case of Cornet O-va»

The article is devoted to the study of proper names, functioning in the nostalgic drama-remake of the end of the twentieth century «The Case of the Cornet O-va» by H. A. Gremina. Poetonyms of the play in paradigmatic and comparative aspects became the object of study. The purpose of the work is to establish the specifics of the playwright's choice of nominations. Results related to the identification of general patterns of the onomasticon of the plays by H. A. Gremina, will contribute to the comprehension and further development of the theoretical foundations of literary onomastics.

Key words: proprietary unit, onym, onomapoetic space, modifier, anthropoietonym, precedent name.

*И.В. Попова
(г. Орёл, РФ)*

УДК 811.161.1

СОБСТВЕННЫЕ ИМЕНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОРЛОВСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Проблема изучения имён собственных имеет долгую историю. А.А. Реформатский, Е. Курилович, А.В. Суперанская и другие

исследователи изучали данные лексемы, в том числе и онимы в различных аспектах.

В данной статье рассматриваются особенности функционирования онимов на материале произведения Н.С. Лескова, жанр которого он сам определил, как *«Из рассказов о трёх праведниках»* [1, с. 94].

Имена собственные, представляющие собой онимы, в данном тексте включают в себя самые разные классы: имена простых людей, реальных исторических и религиозных деятелей, святых, прозвища. Объектом исследования в данной статье избраны имена и прозвища трех главных героев рассказа: бессмертного Голована, Павлы и её мужа.

Бессмертный Голован – центральный персонаж произведения, бывший крепостной, вольноотпущенник, человек редкого благородства и самопожертвованности. *Голован* – не имя, а прозвище главного героя, поскольку данный оним не является церковным (календарным) именем и, кроме того, в описании портрета героя имеется указание на характерный признак – *«огромную голову»*: *«Надо всем этим стояла огромная человеческая фигура с огромною головою, и она взяла и понесла бешеного пса. Во все это время лицо человека улыбалось... Описанная фигура был Голован»* [1, с. 96]; *«Прозвище “бессмертного”, данное Головану, не выражало собою насмешки и отнюдь не было пустым, бессмысленным звуком – его прозвали бессмертным вследствие сильного убеждения, что Голован – человек особенный; человек, который не боится смерти»* [1, с. 94]; *«Бессмертный Голован был простой человек»* [1, с. 95]; *«Описанная фигура был Голован. Я боюсь, что совсем не сумею нарисовать его портрета именно потому, что очень хорошо и ясно его вижу»* [1, с. 96] и др.

От прозвища Голован образуется разговорно-просторечная форма «псевдоотчества» *Голованыч* по аналогии с вариантами *Иваныч*, *Семёныч* и др. Подобная форма обращения не является собственно отчеством персонажа, скорее свидетельствует о том уважении, которое окружающие к нему испытывают: *«Иной, бывало, как придет, так и начинает: “Искал тебя, Голованыч, посоветуй со мной”»* [1, с. 100]; *«Голованыч слушает, а сам ивянчок плетет или на коровок покрикивает и все улыбается, будто без внимания, а потом вскинет своими голубыми глазами на собеседника и ответит: “Я, брат, плохой советник! Бога на совет призови”»* [там же].

От имени главного героя образовано притяжательное прилагательное Голованов (по типу отцов): *«Голованов дом»*; *«Постройка, которая называлась “Головановым домом”,*

стояла не в порядке домов, а на небольшой террасе обрыва под левым рядом улицы» [1, с. 98]; «Голованова постройка»: «**Голованову постройку** в собственном смысле нельзя было назвать ни двором, ни домом» [1, с. 98]; «Голованов грех»: «Из пяти женицин, живших с Голованом, три были его сестры, одна мать, а пятая называлась Павла, или, иногда, Павлагеюшка. Но чаще ее называли **“Голованов грех”**» [1, с. 99]; «Голованово гнездо»: «Выгнал Панька перекрещиванских коров рано, еще затемно, и прямо бережком около Орлика прогнал за слободу на полянку, как раз напротив конца Третьей Дворянской улицы, где с одной стороны по скату шел старый, так называвшийся **“Городецкий” сад**, а слева на своем обрывке лежало Голованово гнездо» [1, с. 108-109].

Главный женский персонаж носит имя Павла, а в уменьшительно-ласкательном варианте – Павлагеюшка: «Из пяти женицин, живших с Голованом, три были его сестры, одна мать, а пятая называлась **Павла**, или, иногда, **Павлагеюшка**» [1, с. 99]; «В таком же положении была и нежно любимая ими **Павла**, или **Павлагеюшка**» [1, с. 101].

По данным «Словаря русских личных имён» А.В. Суперанской, мужское имя Павел имеет следующее лексикографическое описание: «**ПАВЕЛ**, др.-церк. **Паул**, ст. календ. **Павлий**, разг. **Павелий**, **Павло**, **Панько**, **Панка**, зап. Поль – из лат. *Паулус*: *паулус* малый – римск. фамильное имя, традиц. Павл» [3, с. 260]. В словарной статье, посвященной женскому аналогу этого имени, указывается: «**ПАВЛА**, разг. **Павола** – женск. к **Павел**» [3, с. 414], кроме того, в многочисленных Интернет-источниках приводятся некоторые данные о женском имени *Павла*, а именно: имя является женским аналогом мужского имени *Павел*, которое, в свою очередь, произошло от французского имени Поль и в переводе с латинского означает «маленький». По другой версии, происхождение женского имени Павла связано с римским родовым именем Paulinus (Павлина), которое переводится как «младшая» или «скромная». В большинстве стран имя распространено как *Пола*, *Паула* или *Паулина*, но в варианте Павла оно распространено только в России. Сокращенная форма полного женского имени *Павла*: *Паша*, *Поля*, *Пава*, *Паня*.

Уменьшительно-ласкательной формы Павлагеюшка нами не было найдено, но можно сделать предположение, что этот вариант возник у Лескова в результате окказионального наложения имен *Павла* и *Пелагея* / *Пелагеюшка*.

Думается, что имя данного персонажа выбрано писателем не случайно: женщина с несложившейся личной жизнью, живущая в чужом доме, при порицании обществом (ведь

именно её называют «Голованов грех»), но одновременно скромная, трудолюбивая и честная перед Богом и людьми носит имя Павла, то есть, «младшая», «скромная», что полностью соотносится с характеристикой героини: «*Сама **Павла** была чрезвычайно кроткая женщина и «все молчала». Она была столь молчалива, что я никогда не слышал от нее более одного, и то самого необходимого слова: «здравствуй», «садись», «прощай». Но в каждом этом коротком слове слышалась бездна приветов, доброжелательства и ласки. То же самое выражал звук ее тихого голоса, взгляд серых глаз и каждое движение. Помню тоже, что у нее были удивительно красивые руки, что составляет большую редкость в рабочем классе, а она была такая работница, что отличалась деятельностью даже в трудолюбивой семье Голована» [1, с. 100].*

Следующим персонажем, не вызывающим симпатий автора, действующих лиц и читателей, является муж Павлы. Интересно, что именно этот герой отличается от других наличием нескольких онимов: в разные периоды своей жизни он носит разные имена и имеет прозвище.

В момент появления данного персонажа он именуется *Ферапонтом*: «**ФЕРАПОНТ**, разг. **Ферапон**, **Фиропон**, **Форопон**, **Фарафон**, **Фарафонт**, **Фарафонтей**, **Фарапонтей**, **Форофон**, **Фарион**, **Храпон** – из греч. *терапон*, *терапонтос* спутник, товарищ» [3, с. 322]. Именно Храпоном называют местные жители мужа Павлы: «*Голована дали в услуги герою Кавказа Алексею Петровичу Ермолову, а в это время Павлу выдали замуж за наездника **Ферапонта**, по местному выговору “Храпона”*» [1, с. 101]; «*Ее муж, наездник **Храпон**, был плохой человек – он не угодил чем-то барину и, в пример прочим, был отдан в рекруты без зачета*» [1, с. 102]; «*В службе **Храпон** попал в “скачки”, то есть верховые пожарной команды в Москву, и вытребовал туда жену; но вскоре и там сделал что-то нехорошее и бежал, а покинутая им жена, имея нрав тихий и робкий, убоялась коловратностей столичной жизни и возвратилась в Орел*» [там же].

Данный оним представлен еще одним разговорным вариантом: *Фрапон / Фрапошка*, от которого образовано притяжательное прилагательное Фрапошкина: «*Бабушка на меня взглянула и отвечает: “Что же такое? Женица Павла была **Фрапошкина** жена; была она очень горестная, и Голован ее приютит”*» [1, с. 134].

Вернувшись в Орел, Ферапонт, никем не узнанный, начинает именоваться *Фотей*: «**ФОТИЙ**, разг. **Фотей**, **Фатей**, **Потей**, **Хотей**, **Хватей** – из греч. *Фотиос*: *фотидзо* освещать,

просвещать» [3, с. 328]: *«И потому, когда пришел час к отъезду купцов восвояси, Фотей очутился на передке рядом с кучером, и скинуть его было невозможно до лежавшего на их пути села Крутого»* [1, с. 126]; *«Если же у него [Голована – И.П.] не случилось с собою гривны, а было менее, то Фотей, которого за пестроту его лохмотьев прозвали Горностаем, швырял Головану недостаточную дачу назад, плевал на него и даже бил его, швырял камнями, грязью или снегом»* [1, с. 128]; *«Да как хочешь его называй, только теперь, когда все они перемерли, я могу сказать, что он совсем был не Фотей, а беглый солдат Фрапошка»* [1, с. 135].

В конце концов Ферапонт получает прозвище *Горностай*, как поясняет Лесков, «за пестроту лохмотьев»: *«Я сам помню, как однажды в сумерки, ... в открытые на этот случай ворота вбежал ободранный Горностай и с криком: «Забыл, подлец!» – при всех ударил Голована по лицу, а тот, тихонько его отстранив, дал ему из-за пазухи медных денег и повел его за ворота»* [1, с. 128]. Интересно, что прозвище данного персонажа восходит к зоониму, обозначающему редкое и благородное животное с ценным мехом: *«Горностай – Небольшое хищное животное из сем. куньих с ценным белым мехом и черным кончиком хвоста, а также мех его»* [2, с. 125]. Таким образом, данные имена и полученное прозвище в их первоначальных значениях, учитывая моральные и нравственные качества персонажа, приобретают в художественном контексте иронический и даже парадоксальный смысл (спутник, товарищ; освещать, просвещать).

Исходя из этого, можно заметить определенную закономерность: главный герой, которого автор считает праведником, не имеет даже церковного (календарного) имени и известен по прозвищу, его любимая женщина носит имя, соответствующее ее скромному и кроткому характеру, а отрицательный персонаж наречен благозвучными и благородными именами и прозвищем, что придает эффект некоего комизма этому достаточно грустному повествованию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лесков Н.С. Собрание сочинений в 12 т. Т. 2 / Н.С. Лесков. – М.: Издательство «Правда», 1989. – 416 с.
2. Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. докт. филол. наук, проф. Н.Ю. Шведовой / С.И. Ожегов. – М.: Издательство «Русский язык», 1981. – 816 с.
3. Суперанская А.В. Словарь русских личных имен / А.В. Суперанская. – М.: ООО «Фирма “Издательство АСТ”», 1998. – 528 с.

АННОТАЦИЯ

Попова И. В. Собственные имена в произведениях орловских писателей

Статья посвящена проблеме особенностей функционирования имен собственных в художественном тексте рассказа Н.С. Лескова «Несмертельный Голован», этимологии онимов, их роли в характеристике героев.

Ключевые слова: имена собственные, онимы, этимология имен, церковные (календарные) имена, прозвища.

SUMMARY

Popova I. V. Proper names in the works of Orel writers

The article is devoted to the problem of the peculiarities of the functioning of proper names in the literary text of N.S. Leskov's story «Non-Fatal Golovan», the etymology of onyms, their role in the characterization of heroes.

Key words: proper names, onyms, etymology of names, church (calendar) names, nicknames.

*Л.В. Сапегина
(г. Донецк, ДНР)*

УДК 821.111 Бейнбридж

ПОЭТИКА ИМЕНИ В РОМАНЕ Б. БЕЙНБРИДЖ «МАСТЕР ДЖОРДЖИ»

Роман Берил Бейнбридж (1932-2010) «Мастер Джорджи» (1998) представляет собой яркий образец неовикторианского романа. Сюжетное действие разворачивается в середине XIX века: начинается в 1846-м году в Англии и заканчивается на полях Крымской войны в 1854-м году. Реалии викторианской жизни воплощены достоверно и убедительно, поскольку «роман написан в традициях реалистического направления (с постмодернистскими элементами)» [6, с. 85], но рецепция и интерпретация событий, отношений, характеров осуществляется с точки зрения человека рубежа XX-XXI вв.

Роман «Мастер Джорджи» включает шесть глав, каждая повествует об одном примечательном эпизоде из жизни преуспевающего семейства Харди (Hardy) и прежде всего их старшего сына Джорджа. Главы названы «пластинками» (Plates), их названия напоминают подписи под старинными фотоснимками (например, Пластинка первая. 1846 г. Девушка перед лицом смерти). Каждая глава описывает события, предшествовавшие

появлению фотографии, сюжет которой вынесен в название главы. В процессе чтения романа возникает ощущение рассматривания фотографий, сопровождаемое воспоминаниями рассказчиков об обстоятельствах изготовления снимка и тех, кто на них изображён. Использование приёмов фотоискусства даёт основания говорить о фотографической композиции романа и его интермедийной поэтике. Как минимум, фотоприёмы определили фрагментарность и дискретный характер повествования, поскольку каждая пластинка – это эпизод, «выхваченный» фотоаппаратом из потока жизни, со своим законченным сюжетом и рядом привходящих действующих лиц.

Эпизоды, описанные в романе, происходят в 1846, 1850 и 1854 годах. В совокупности шесть глав-пластинок, представляют историю последних восьми лет жизни Джорджа Харди, а также ряда связанных с ним действующих лиц, таких как взятая на воспитание в семью найдёныш Миртл, шурин Джорджа доктор Поттер и уличный мальчишка Помпи Джонс, ставший помощником Джорджа и затем его любовником.

Важная роль в поэтике романа отведена именам. «Простейшим элементом характеристики является уже название героя собственным именем», – отмечал Б.В. Томашевский ещё в 1931 году [8, с. 200]. Современная поэтонимология исследует «имя в литературно-художественной речи, которое выполняет, кроме обязательной номинативной, характеризующую, идеологическую и стилистическую функции, вторичное по отношению к реальной онимии, со свойственной ему подвижной семантикой» [4, с. 23].

Небольшое по объёму произведение Бейнбридж достаточно густо населено персонажами и насыщено разнообразными именами. В название романа – «Мастер Джорджи» – вынесено имя главного героя. Подобный тип именных персонажных заглавий был весьма распространён в викторианской литературе (например, «Джейн Эйр», «Агнес Грей»), особенно в романах воспитания, где на первый план выдвигался процесс становления личности протагониста. Однако название романа Бейнбридж вводит в заблуждение читателя, ожидающего найти в качестве главного героя подростка. Известно, что обращение “Master” использовалось по отношению к сыновьям джентльменов до достижения ими 14 лет, после чего уже можно было использовать взрослое “Mister”. Тем не менее в романе пойдёт речь не о мальчике, а о взрослом человеке, дипломированном хирурге Джордже Харди. Художественных эффект здесь связан не только с разрушением горизонта читательских ожиданий, но также указывает на инфантилизацию образа главного героя, которая совершается в первую очередь усилиями родителей

Джорджа, не желающих выпустить его из-под своего контроля. О.Г. Сидорова пишет, что главный герой романа «назван “мастер Джорджи” <...> в точном соответствии с той ролью, которую он вынужденно играет в семье: взрослый мужчина, он подчинен не только деспоту-отцу, но и невротичке-матери, он заложник уклада, от которого не в силах освободиться, отсюда его полное недоверие к женщинам и отрицание самой возможности каких-либо отношений с ними, кроме тех, которые формально предписаны внутри семьи» [7, с. 20]. Таким образом, уже заглавие романа косвенно указывает на некую странность, «неправильность» в семейном укладе Харди.

В первых двух главах события разворачиваются в Ливерпуле и посвящены мирной жизни, если таковой можно назвать разлад, царящий в семействе Харди. В первой главе, где повествование ведётся от лица двенадцатилетней девочки-найдёныша Миртл, живущей в доме на правах служанки, становится известно, что *«миссис Харди была заброшенная жена. Мистер Харди обещал прийти в полдень, а было уже пять минут четвертого на каминных часах»* [1]. Это обстоятельство провоцирует очередную истерику миссис Харди с битьём столового фарфора и завываниями в духе банши (*“wailing like a banshee”* [10, с. 9]). Позже выяснится, что это сравнение окажется пророческим: мистер Харди в этот момент умирает в комнате проститутки, где его тело обнаружит Джордж, случайно проходивший мимо и откликнувшийся на крик женщины о помощи. Джордж потрясён и смертью отца как таковой, и весьма неблагоприятными её обстоятельствами. Так в описании Миртл выглядит сцена узнавания: *«На кровати, вытянув руки над головой и зажав в кулаках прутья, лежит кто-то в одной рубашке, выставив голую задницу. <...> И опять жуткий крик раздался в комнате, и это было страшней всего, что вытворяла та женщина, потому что на сей раз кричал мастер Джорджи»* [1]. Основным сюжетным событием первой главы становится тайное перемещение тела мистера Харди из борделя в родной дом, дабы представить его смерть респектабельной и сохранить доброе имя семьи.

Респектабельность, серьёзность, долг, ответственность – основные моральные качества, которые викторианская идеология требовала от своих современников. Основой этой идеологии выступала триада взаимозависимых категорий «дом – религия – нация» (Home – Religion – Nation), которые «встраиваются» в культурный код британцев в викторианский период. Англичане осознают себя, прежде всего, как ‘domestic nation’ (нация семейного очага). Американская исследовательница Тереза Трейвер в связи с этим замечает: «<...> the family was a kind of

building block on which the national community rested» [11, с. 6] («<...> семья была чем-то вроде строительного блока, на котором держалась национальная община». *Перевод наш, – Л. С.*). Эта идеология воплотилась в культе дома и семьи в викторианском романе. Показательно, что герои-сироты романов Диккенса, Ш. Бронте ведомы по жизни стремлением обрести в первую очередь семью как сообщество любящих людей (например, Оливер Твист, Дэвид Копперфилд, Джейн Эйр). Покушение на семейные основы воспринималось викторианцами как угроза самой нации. В качестве такового воспринимали и изображение негативных сторон семейной жизни в художественной литературе (примером может служить судьба романов Т. Гарди «Тесс из рода д'Эрбервиллей» и «Джуд незаметный»). Б. Бейнбридж в своём романе пытается, по сути, продолжить дискуссию о доме, семье, браке, отношениях полов, развернувшуюся с особенной силой в поздневикторианский период и «договорить» то, что писатели-викторианцы порой не могли высказать в силу довлениия лицемерной пуританской морали. Изображая несчастливую жизнь семейства Харди, Бейнбридж показывает, что необходимость соблюдать приличия и сохранять брак любой ценой деформирует личность вырастающих в такой семье детей, как это произошло с Джорджем Харди. В частности, этим поясняет доктор Поттер отношение Джорджа к женщинам: *«Я решительно не постигаю этого его отвращения к женскому полу, если забыть о грузе той любви, которой навьючила его мать»* [1]. Миртл подтверждает, что миссис Харди из троих детей по-особенному выделяла Джорджа как старшего сына и возлагала на него большую ответственность, чем со временем он стал тяготиться: *«Она больше им помыкала, чем мастером Фредди или мисс Беатрис. Он был у нее первенец, вот почему, наверно; и ее всю распотрошили, пока он не выскочил. Это мне миссис О'Горман рассказала. Конечно, он ее любил по-прежнему, но детские дни, когда он мог постоянно это доказывать, прошли безвозвратно»* [1].

Поттер не снимает вины и с отца Джорджа: *«Старый мистер Харди был мошенник и стервец, и, как это бывает с сыновьями таких людей – тонкими юношами, Джордж совершенно соответственно его любил и боялся. Не будет натяжкой сказать, что Джордж поместил его на пьедестал, и притом довольно высокий. При падении мистера Харди с высоты – они разбились оба»* [1].

Моральный ригоризм эпохи тем не менее заставляет Джорджа, не испытывающего тяги к семейной жизни и противоположному полу, жениться на Энни Прескотт, девушке из приличной семьи.

Брак станет новым источником чувства вины и тревоги для Джорджа: он не смог осчастливить Энни, подарить ей хотя бы радость материнства (несколько её беременностей закончились выкидышами). По этому поводу Помпи Джонс иронично заметил: *«Годами был под каблуком у матери; теперь вон с другой бабой мается»* [1].

Исследовательница Т.А. Полуэктова так характеризует главного героя: «Образ Джорджа Харди выступает в романе сюжетно-композиционным центром. Внимание автора сосредоточено на сформировавшемся характере, раскрывающемся в конкретных ситуациях. Проблема личности является центральной в романе. Поиск главным героем – Джорджем Харди – своего Я пронизывает всё повествование» [6, с. 63]. Отметим, что поиск своего «я» Джордж Харди начинает значительно позже типичного викторианского героя, будучи уже взрослым. Смерть отца позволяет ему эмансипироваться от родительского влияния и от общественной морали в какой-то мере. Во второй главе (Пластинка вторая. 1850 г. Пелена спадает) он открывает свою гомозротическую природу Помпи Джонсу. В третьей (Пластинка третья. 1854 г. Превратности войны на водах Европы) Джордж едет на Крымский фронт в качестве военного хирурга. Здесь включается хронотоп дороги, действие обретает выраженную динамику. Вслед за Джорджем – через Константинополь и Варну – в Крым отправляется и вся его семья: жена Энни с детьми, Миртл в качестве их воспитательницы, сестра Беатрис с мужем доктором Поттером. В силу фрагментарности и дискретности повествования события, случившиеся в четырёхлетний период «между» второй и третьей главами опускаются, например, не известно, что сподвигло Джорджа отправиться на войну, не понятно, когда и как у Энни и Джорджа появились дети. И лишь из слов доктора Поттера, мы узнаём, что биологической матерью детей является Миртл: *«Я заставил было себя поверить, будто бы Миртл, соблазнив Джорджа (как иначе тут выразиться, если она сама к нему вторглась в ту ночь, окропленную луной), переделала его»* [1]. Речь идёт о том, что Поттер надеялся, что Джордж избавится от своих гомосексуальных пристрастий. Однако «*появление в Варне изрыгающего пламя Помпи Джонса <...> положили конец этому заблуждению*» [1]. Тем не менее, именно на войне, занимаясь лечением больных и спасая жизни раненых, Джордж обретает смысл жизни: *«Джордж преобразился. Хоть он приходил домой измученный, грязный, с пропыленными волосами и пятнами на одежде, синие глаза выражали ясность и чистоту помыслов, каких им не хватало с самой юности»* [1]. Сам Джордж в беседе

с Поттером говорит о том, что *«война наконец-то даст ему опору, в которой он всегда так нуждался»* [1]. В связи с темой войны О.Г. Сидорова отмечает: «Разрушая миф о викторианской семье как об оплоте морали и благопристойности, Бейнбридж переносит теплоту человеческих отношений в более широкое сообщество. Джордж, военный хирург, проявляется как личность, способная к пониманию и состраданию за пределами семьи в своей профессиональной деятельности. <...> Герой проявляет теплоту почти семейных отношений в ситуации, казалось бы, наименее всего для этого приспособленной, – на войне» [7, с. 21].

По сути, война раскрывает лучшие стороны смысловых значений, заложенных в фамилии Харди. «Выстоять перед жизненными трудностями Джорджу помогают внутренние силы, на что указывает его фамилия “Hardy”, которая в переводе с английского означает “твердый, жесткий, несчастный, строгий, суровый, безжалостный”», – считает Т.А. Полуэктова [6, с. 64]. Подобная трактовка согласуется с положениями поэтонимологии: «<...>поэтоним, именующий действующее лицо литературного произведения, содержательно и информативно всегда адекватен стремлению автора сделать имя персонажа соответствующим его внутренней сущности» [5, с. 11].

По мере приближения к театру военных действий в романе начинает доминировать военный топос. В центр повествования постепенно выдвигается описание войны как бесчеловечного и бессмысленного действия. По словам О.Г. Сидоровой, Крымская война «показана в романе бойней, чередой страданий и неразберихи, национальной катастрофой» [7, с. 93]. Завершается роман изображением кровавого сражения под Балаклавой, где Джордж Харди погибает.

В романе «Мастер Джорджи» три рассказчика: Миртл, Помпи Джонс и доктор Поттер. Они отличаются друг от друга по социальному статусу, уровню образования, жизненному опыту и отношению к Джорджу Харди. Ни один из них не может быть назван надёжным рассказчиком в силу ограниченности знания, предельной субъективности и пристрастности. При этом самому Джорджу слово не даётся ни разу, «никто из трех героев не может дать достоверную информацию о внутреннем мире Джорджа и о происходящем вокруг» [6, с. 129].

Миртл выступает рассказчиком в первой главе, где ей двенадцать лет и четвертой, где ей уже двадцать. В первой главе Миртл сообщает, что ничего не знает о себе, кроме того, что нашли её в подвале рядом с мёртвой женщиной, горло которой изгрызли крысы. *«У меня не было имени, и меня называли Миртл – Миртовой называлась улица потому что, где*

стоит сиротский приют...» [1]. История Миртл начинается с сиротства, беспамятства и безымянности. Наречение её новым именем даёт ей, по сути, новую судьбу. Волею случая (эпидемия оспы в сиротском приюте) её берёт к себе семья Харди, где к ней привязалась хозяйская дочь, мисс Беатрис: *«Любовь прошла через год, когда мистер Харди завел собаку, но тут уж меня приспособила миссис О'Горман, меня и оставили»* [1].

Имя героини – Myrtle, что означает «мирт» – несёт в себе ряд коннотативных значений, обретающих поэтологическую функцию. По словам В.М. Калинкина, «поэтоним всегда обладает какой-нибудь из особенностей, позволяющих либо соотносить его содержание с понятием апеллятива, послужившего основой имени, либо ощущать актуализированность речевой, языковой, энциклопедической информации или эксплицированность ситуации наречения именем» [5, с. 11]. В Библейской энциклопедии мирт (или мирта) описан как «прекрасное благоухающее растение из рода вечнозеленеющих» [2]. Вечнозелёные растения издревле почитались как воплощение жизненной силы, стойкости и плодородия. Характер Миртл наделён этими качествами в значительной мере. Хотя она не обладает особенной красотой (как скромные цветки мирта), героине присуще какое-то загадочное обаяние, привлекающее к ней людей (как чарующий миртовый аромат). Вот как описывает ее доктор Поттер: *«Девушка она небольшая, бледная, плоская как доска, угрюмые глаза, не зеленые, не карие, и уныло сложенный рот. Правда, если с Миртл разговаривать или видеть, как она играет с детьми, как она улыбается, – тогда дело другое. Тут было просто колдовство какое-то»* [1].

Миртл – единственная из женщин, кто продолжает путь из Варны в Крым, к театру военных действий, поскольку, по словам Поттера, ничто *«на свете не вынудило бы ее оставить Джорджа»* [1]. При этом она проявляет находчивость, гибкость, выживаемость, а порой и отвагу в условиях антисанитарии, голода, холода, эпидемии холеры, массовой гибели людей. С Миртл, так же, как и с Джорджем, на юге происходит разительная перемена. Доктор Поттер отмечает: *«Тогда как мы с Джорджем заметно потеряли в весе, от жары ли, от вынужденной ли диеты, она, напротив, скорее пополнела; округлились щеки, шея и руки налились. Всегда бледное, лицо подрумянилось на солнце, и, поскольку она ходила простоволосая, в волосах блестели выгоревшие прядки. Итог — прежде словно сквозившая в тумане, Миртл как бы вышла на свет божий. Едва ли Джордж замечал эту перемену, он слишком был занят другими материями <...>»* [1]. Здесь следует опять вернуться

к семантике имени героини: родиной мирта является Малая Азия, где частично разворачивается действие романа. То есть, для девушки, названной «миртом», средиземноморский климат оказывается весьма благоприятным.

Мирт связан также с рядом мифологических значений. В частности, в Древней Греции он был атрибутом культа Афродиты, в эпоху Возрождения стал знаком вечной любви. Миртл, названная в честь этого растения, воплощает идеал викторианской любви к мужчине. *«Если когда была на свете женщина, ослепленная любовью, – так это Миртл»*, – считает доктор Поттер [1]. В викторианский период мирт служил символом благополучного брака – сама королева Виктория добавляла веточку мирта в свадебные букеты дочерей. Это значение имени воспринимается как горькая ирония: Миртл не суждено стать женой обожаемого Джорджа. Беззаветно любя своего хозяина, она становится матерью его детей, и безропотно исполняет при них роль воспитательницы. Поттер считает, что семья Харди разрушила жизнь Миртл: *«О Господи, подумал я, как же мы виноваты перед бедной девочкой! Когда бы не случай, быть бы ей горничной или добродетельной супругой честного рабочего»* [1]. Однако следует помнить, что Миртл нашли в том же квартале, где скончался мистер Харди, и её могла там ждать не самая завидная участь.

Мирт у греков также был связан со смертью. И Миртл сыграет роковую роль в гибели Джорджа. Портрет Миртл в разгар битвы, когда она ищет на поле боя Джорджа – словно образ самой смерти: *«Грязь струпьями высохла у нее на лице, кожа сделалась как у мертвеца, но глаза горели словно какой-то жаждой»* [1]. Она всегда следовала за Джорджем, как тень. Он никогда не оглядывался посмотреть, идёт ли она за ним. В день сражения под Балаклавой она помогала ему с ранеными, и он впервые откликнулся на её зов: *«Джордж шел впереди. Миртл – сзади, она всегда так ходила. Нам всего-то осталось метров двадцать, и тут Миртл окликнула Джорджа. Потом она говорила, что поранила ногу о камень. Он стал, повернулся, держа носилки. Сзади раненый русский, опершись на мешки с песком, поднял мушкет и пальнул»* [1].

«Коннотирующие потенции поэтонима в первом употреблении и в финальной части текста – разные <...>», – замечает В.М. Калинин. – «И зависят они от аккумулируемых поэтонимом “добавок” к запасу социально и эстетически значимой информации» [4, с. 23]. Очевидно, что поэтика имени Миртл развивается в процессе развёртывания сюжетного действия.

Образ Миртл также дополняет целый ряд интертекстуальных «переключек» с викторианским романом, в частности с «Джейн Эйр». Как и героиня Шарлотты Бронте, Миртл – сирота, она бедна и непривлекательна, а также страстно влюблена в своего хозяина. Распознавательный характер её имени не может не напомнить о еще одном сироте и найдёныше – Хитклифе, герое романа Эмили Бронте «Грозовой перевал», чье имя можно перевести как «утёс, поросший вереском» и который также питает страсть к хозяйской дочери Кэтрин Эрншо.

Имя Помпи Джонса, рассказчика во второй и шестой главах, вызывает ассоциации с образом Тома Джонса (роман Генри Филдинга «История Тома Джонса, найдёныша», 1749). Оба героя – сироты, попавшие в дома состоятельных людей в детстве, оба несут в себе пикарескное начало, но если Том Джонс ближе к типу простака, то Помпи Джонс – скорее плут, персонаж играющий, преследующий определенные цели и знающий, как их достичь. В первой главе Помпи появляется в роли уличного мошенника, разыгрывающего прохожих «христианским» трюком с уткой, потом он появляется в борделе и помогает Джорджу с телом отца. Помпи с лёгкостью меняет амплуа и перемещается по жизни. В Варне Помпи оказывается в составе цирковой труппы, где выступает с номером глотателя огня, хотя приехал туда в качестве помощника военного фотографа. Помпи Джонсу не свойственна преданность своему хозяину, как Тому Джонсу, он даже отказывается стать лакеем в доме Харди: *«<...>не из того я теста сделан, чтоб быть слугой, не в моем это характере подчиняться»* [1]. Привязанность к нему Джорджа Харди он использует в корыстных интересах, в частности, обращая её в материальный достаток. Возможно, имя Помпей указывает на его характер завоевателя жизни: *«Я ведь не то, что иные-прочие представители моего класса, которые, как вышли из ничтожества, так, если и выберутся живьем из пекла, вернутся в ту же тьму забвенья, только и славы что покалеченные душой. Я все обдумал. Я добиваюсь успеха в своем деле, женюсь на хорошей женщине, доброй, простой, и доживаю до старости, окруженный собственным выводком. Мне сверхбогатства не надо, мне лишь бы было приличие. И никто из моих потомков, с Божьей помощью, не будет побираться ради куска хлеба, как мне приходилось»* [1].

Тема сиротства с XVIII века активно используется в английской литературе как способ осложнения положения героя, усугубления конфликта (Дефо, Филдинг). В викторианскую эпоху тема сиротства нагружается большим нравственным смыслом: у Диккенса, сестёр Бронте сирота выступает пробным

камнем общественной морали: мир настолько плох, насколько плохо он относится к сироте. Как правило герой, пройдя через определенные испытания, обретал искомое счастье: дом и семью (Оливер Твист, Дэвид Копперфилд), воссоединялся с любимым при жизни (Джейн Эйр) или после смерти (Хитклиф).

Бейнбридж подвергает эту тему ироничному переосмыслению. Хотя и Миртл, и Помпи в некотором роде повезло встретиться с семьёй Харди (Миртл дали образование, из неё «сделали леди»; Помпи получает профессию фотографа), всё же сиротская судьба решается неоднозначно в нравственном отношении. Ради Джорджа Харди Миртл и Помпи нарушают моральные заповеди, а Помпи даже идёт против своей природы: ему явно нравится Миртл. В то же время они по-своему используют его: Миртл получает любовь Джорджа, хотя бы плотскую, а Помпи – материальную выгоду.

Доктор Поттер выступает рассказчиком в третьей и пятой главах. Первое (личное) имя Поттера остаётся тайной, для всех действующих лиц романа он – Dr. Potter. Подобное обращение подчёркивает уважение к учёности Поттера, («доктор» в данном случае – учёная степень), однако и увеличивает дистанцию между ним и остальными, поскольку обращение по фамилии является формальным (Джорджа, к слову, все называют по имени). Поттер сообщает, что двадцать лет назад уже был в Крыму, исследовал строение степного песчаника, но, к его разочарованию, особого интереса в науке труд не вызвал: *«Итог – решительно ни малейшего отзыва <...>»* [1]. ‘Potter’ в переводе с английского – гончар, и это значение коррелирует с интересом героя к археологии и геологии. М.А. Жиделева обращает внимание на то, что Поттер почти всегда смотрит себе под ноги: «В повествовании доктора Поттера небо встречается крайне редко. Чаще всего он отмечает особенности почвы. Тот факт, что взгляд героя почти всегда опущен к земле, позволяет говорить о его внутренней замкнутости и неуверенности. В то время как другой повествователь, Помпи Джонс, всегда обращает внимание на небо» [3, с. 95].

На войну Поттер отправляется в качестве наблюдателя: *«Я чувствовал, что, если разразится война, <...>, оба мы можем пригодиться, он [Джордж] в качестве хирурга, я – как наблюдатель»* [1]. Ирония заключается в том, что для Поттера разницы между хирургом и наблюдателем нет, для читателя, конечно, это не так. Если вспомнить о существовании глагола ‘topotter’ («заниматься ерундой, бесцельно тратить время, слоняться, бездельничать»), то он примерно описывает то, чем Поттер (с точки зрения окружающих) и занимается на войне. Он склонен к философствованиям и разглагольствованиям, например, о роли судьбы и случая в жизни

человека. Его речь отличают «сложные лексические и синтаксические обороты, развернутые высказывания, описательность, корректные замечания, исторические справки, вставки на французском языке, цитирование «Трудов и дней» Гесиода и «Одиссеи» Гомера, употребление выражений на древнегреческом» [6, с. 80]. По мнению М.М. Шакиной и В.А. Бячковой, его «“злоупотребление” научными знаниями, воспринимаемое другими героями как образованность, – лишь иллюзия знания; <...> его духовные потребности абсолютно проигрывают физиологическим <...>» [7, с. 159]. Действительно, больше всего на войне Поттер скучает по своей супруге, называя себя человеком, привыкшим спать, *«уткнувшись в спину своей жены»* [1]. Тоска по Беатрис столь велика, что она является ему в снах и даже мерещится днём, что вызывает опасения Джорджа за его рассудок.

Миртл с её проницательностью понимает, что обращённость Поттера в прошлое – это форма бегства от действительности: *«Я очень люблю доктора Поттера, но он вечно погружен в свои мысли, и, когда его из них вырвешь, он неважный собеседник. Вечно приводит цитаты о смерти, сперва пробормочет на мертвом языке, потом старательно переводит <...> сидели бы мы в гостиной между дураков, я бы первая его считала умнейшим человеком. Но здесь, когда кругом без конца умирают люди, эти отсылки к древним побоищам раздражают, вот и все. По-моему, он удирает в прошлое от страха перед действительностью»* [1].

Тем не менее, через монологи и рассуждения доктора Поттера в контекст романа входит память культурная и историческая. Поттер приводит множество примеров и параллелей из истории и литературы, насыщая свой рассказ цитатами из Гомера, Гесиода, Горация, Сенеки, Поупа. Благодаря этому события Крымской войны получают весомую культурологическую подсветку. Ассоциации с Троянской войной, блужданиями Одиссея, мифом о гибели Атлантиды поднимают происходящее на уровень повторяемого, вечного. Но смысл этой повторяемости – от Атлантиды до Крымской войны – озвучил юный лейтенант Гормсби: *«Нет более грубого скота, чем человек»* [1].

Таким образом, собственные имена персонажей в романе «Мастер Джорджи» реализуют свой поэтический потенциал в процессе развития сюжетного действия и развёртывания художественного мира произведения. Имя выступает в романе в первую очередь способом углубления и нюансировки характеров персонажей, которые в итоге предстают более сложными и неоднозначными. Выявленные смысловые значения не являются исчерпывающими, поскольку «всякое собственное имя может иметь бесконечное количество значений» [5, с. 11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бейнбридж Б. Мастер Джорджи [Электронный ресурс] / Берил Бейнбридж. – Режим доступа: <https://www.e-reading.life/bookreader.php/1003817/beril-beynbridzh-master-dzhordzhi.html>
2. Библейская энциклопедия [Электронный ресурс] / Никифор (Бажанов). – Москва: Локид-Пресс; РИПОЛ классик, 2005. – 795 с. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/otechnik/Nikifor/biblejskaja-entsiklopedija/2723>
3. Жиделева М.А. Небо как особое пространство в романе Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи» // «Гуманитарные науки: вопросы и тенденции развития» / Сборник научных трудов по итогам международной научно-практической конференции / М.А. Жиделева. – Красноярск, 2015. – № 2. – С. 93-96.
4. Калинин В.М. Знакомьтесь: поэтонимология // Вестник Тамбовского университета. Серия Филологические науки и культурология / В.М. Калинин. – Тамбов, 2016. – Т. 2. Вып. 4 (8). – С. 18–27.
5. Калинин В.М. Знакомьтесь: поэтонимология // Вестник Тамбовского университета. Серия Филологические науки и культурология / В.М. Калинин. – Тамбов, 2017. – Т. 3. Вып. 1 (9). – С. 10–17.
6. Полуэктова Т.А. Жанровые формы романов Берил Бейбридж («Мастер Джорджи», «Согласно Куини») [Электронный ресурс]: монография / Т.А. Полуэктова. – 2-е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2015. – 243 с.
7. Сидорова О.Г. Современная литература Великобритании и контакты культур / О.Г. Сидорова. – СПб.: «Алетейя», 2020. – 189 с.
8. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
9. Шакина М.М., Бячкова В.А. Поэтика детали в романе Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи» // Мировая литература в контексте культуры [Электронный ресурс]. – 2011. – №6. – С. 158-161. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-detali-v-romane-b-beynbridzh-master-dzhordzhi>
10. Bainbridge B. Master Georgie / Beryl Bainbridge. – London: Abacus, 1999. – 212 p.
11. Traver, Teresa Huffman. «I Have Not a Home»: Catholic Conversion and English Identity. A Dissertation Submitted to the Graduate School of the University of Notre Dame for the Degree of Doctor of Philosophy. Notre Dame, Indiana, 2007. 236 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://curate.nd.edu/downloads/1831cj84d00>

АННОТАЦИЯ

Сапегина Л.В. Поэтика имени в романе Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи»

В статье представлено исследование поэтики имени в романе Берил Бейнбридж «Мастер Джорджи». Основное внимание уделено анализу смысловых значений собственных имён главных персонажей: Джорджа Харди, Миртл, Помпи Джонса и доктора Поттера. Имена реализуют свой поэтический потенциал в процессе развития сюжетного действия и развёртывания художественного мира произведения. Имя выступает в романе в первую очередь способом углубления и нюансировки характеров персонажей, которые в итоге предстают более сложными и неоднозначными.

Ключевые слова: Б. Бейнбридж, «Мастер Джорджи», викторианство, поэтика имени.

SUMMARY

Sapegina L. V. Name poetics in B. Bainbridge's novel «Master Georgie»

This article presents a study of the name poetics in Beryl Bainbridge's novel «Master Georgie». The main focus is on the analysis of the meanings of the main characters' proper names: George Hardy, Myrtle, Pompey Jones and Dr. Potter. Their names realize their poetic potential in the development of the plot and the unfolding of the artistic world. The names are primarily a way of deepening and nuancing the characters in the novel, which eventually become more complex and ambiguous.

Key words: B. Bainbridge, «Master Georgie», Victorianism, poetics of the name.

*Т.Г. Теличко
(г. Донецк, ДНР)*

УДК 82-311.8

ПАНИЧЕСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ Э.М. ФОРСТЕРА «A ROOM WITH A VIEW»

Э.М. Форстер – знаковая фигура для истории английской литературы, писатель, в творчестве которого отразились кризисные явления начала XX века, на английской почве связанные, прежде всего, с переосмыслением викторианских ценностей. Характерный для эпохи поиск утраченной гармонии, способов восстановления цельности и полноты человеческого

существования в произведениях Форстера зачастую осуществляется посредством актуализации античного начала. Особая роль в этой связи отведена теме Пана, «духом» которого пронизан *findesiccle* не только английской, но и европейской культуры в целом. По выражению Ф. Кинга, исследующего творчество Форстера, Пан становится *«апофеозом природного и естественного начала, противопоставленного урбанизации и цивилизации»* [7, с. 28]. Добавим, что посредством темы Пана в литературе начала XX в. реализуется характерный для искусства этого периода чувственный компонент в интерпретации любви.

Э.М. Форстер прибегает к паническим аллюзиям, решая магистральную для своего творчества проблему «неразвитого английского сердца». Под воздействием «духа Пана» герои его произведений претерпевают сердечные «метаморфозы», связанные с преодолением границ и ограничений, навязанных викторианскими условностями, и обретением внутренней свободы, приближающей их к ощущению единства целого. В различных произведениях тема Пана вводится автором по-разному. В рассказах «История паники», «Иное царство», «Дружок для младшего священника» форстеровская идея «естественной сверхъестественности» (*Forster's natural supernaturalism*) [8] реализована с учетом фантастического элемента. К примеру, в «Истории паники» и в «Дружке для младшего священника» Пан появляется в качестве действующего лица. В «итальянских» романах писателя («Куда бояться ступить ангелы» и «Комната с видом») фантастическое начало снимается, при этом сохраняется присутствие духа Пана, преодолевающего человеческую «сепаратность».

Остановимся подробнее на анализе панических аллюзий в романе «A Room with a View» (в переводе 2014 года – «Комната с видом на Арно»).

Композиция романа включает две части, которые условно можно обозначить как «итальянскую» и «английскую». В первой части романа центральная героиня – Люси Ханичёрч – под воздействием «разрушительного очарования» Италии открывает в себе «другое Я»¹, не вписывающееся в каноны «викторианского Средневековья» (Форстер). Совмещение понятий «викторианство» и «Средневековье» позволяет рассматривать характерное для Форстера столкновение Англии и Италии в параметрах оппозиции «Средневековье – Ренессанс». Одновременно эта оппозиция отражает внутренний конфликт

¹Более подробно см.: статья Т.Г. Теличко, Д.Н. Замышляевой «Проблема Другого в романе Э.М. Форстера «Комната с видом»: интермедийный аспект» [2].

главной героини и тот выбор, который ей предстоит сделать в конечном итоге. На сюжетном уровне Люси оказывается перед выбором между Сесилем Визом, в котором *«было нечто средневековое, как в готической статуе»* [4, с. 121], и Джорджем Эмерсоном, *«в облике которого было что-то от моделей Микеланджело»* [4, с. 178]. Если говорить о внутреннем конфликте, то в ее душе сражаются «истинное и притворное», подлинная жизнь и мнимая, поддельная, отрицающая страсть и истину. В Италии и под воздействием Италии у Люси зарождается чувство к Джорджу, которое «запускает» ее сердечный механизм и через преодоление «запутанности» (*muddle*) приводит ее к ясности «вида» (*view* как точка зрения, взгляд на мир) и освобождению от «средневековых» канонов английскости. Показательно, что первая глава второй – «английской» – части романа называется «Medieval» («Средневековый»), а последняя – «The End of the Middle Age» («Конец Средневековья»).

Актуализация ренессансной составляющей темы Италии позволяет автору ввести в повествование широкий аллюзивный пласт, связанный с итальянским искусством, благодаря которому формируются «туристические» виды Флоренции: базилика Санта-Кроче, украшенная фресками Джотто, площади Сантиссима Аннунциата и Синьории с известными всему миру статуями и постройками в стиле Возрождения. Не снимая важности и значимости эстетического компонента, автор, тем не менее, усиливает удельный вес земного, естественного начала. Истинное преобразование Люси осуществляется не под воздействием высокого искусства итальянского Возрождения, а под влиянием реальности и *«любви, которая реальнее всего самого реального на свете»* [4, с. 220]. Разрушению подвергается понятная для Люси система ценностей, когда красота и истина парадоксальным образом оказываются противоположными деликатности, воспитанности и викторианским представлениям о приличиях. Этот парадокс вводится с первых строк романа, когда отец и сын Эмерсоны предлагают поменяться комнатами, чтобы у Люси из окна открывался вид на Арно, и это предложение воспринимается викторианской публикой в пансионе как верх неприличия.

Люси чувствует, что в ее жизнь вторгается что-то «новое и незнакомое», и это вызывает у нее ощущение радостного ожидания и паники одновременно. Автор, таким образом, расширяет традиционную для «чистого» эстетизма ренессансную составляющую Италии, задействуя возможности ренессансного мифа об Античности, с характерным для него культом полноты земного человеческого существования и включая в поэтологическую систему романа аллюзии, связанные с богом

плодородия, чувственной любви, страсти, свободной природы. Приведем фрагмент из Орфического гимна (XI), посвященного богу Пану: *«Он все в этом мире – Небо и море, бессмертный огонь и земля всецарица,/ Все это – Пан, ибо все это пановы части и члены <...> / Миродержавец, Пан плодородный, светящий, пещерный, <...> Воздух питающий – ты, что жить позволяет живому <...> С легкостью все несовместное сходится волей твоею / Промысел твой, коль захочешь, природу всего переменит <...>»* [1].

Рассмотрим более детально три ключевые сцены романа, наиболее отчетливо, на наш взгляд, выражающие метафорическое присутствие Пана, которые становятся содержанием четвертой, шестой и двенадцатой глав, две из которых – четвертая и двенадцатая – без названия.

В «Четвертой главе» Люси, растревоженная собственной игрой на фортепиано музыки Бетховена (этим заканчивается третья глава), настаивает на одиночной прогулке по городу, хотя и обещает не кататься на электрическом трамвае, да еще и на площадке вместе с водителем, поскольку это неприлично «девушке ее круга и воспитания». Внутренний вопрос Люси «почему все истинное – неприлично» и ожидание ею «чего-то большого и значительного» развивается и подкрепляется авторским пассажем о современной Прекрасной Даме, в сердце которой *«нет-нет, да и проснутся странные желания! И ее начинают манить буйные ветра, широкие панорамы равнин и бирюзовые просторы океана. Она уже замахнулась на то, чтобы в полной мере овладеть этим миром, исполненным богатства, красоты и ярости – этим клокоющим пламенем, которое жаждет воссоединиться с робко отступающими небесами <...> Скоро, очень скоро она сбросит с себя заплесневелые наряды Вечной Женственности и явится миру во всей своей реальной силе и мощи»* [4, с. 58]. Под воздействием музыки, которая в романе выполняет функцию «разоблачения» героини, Люси пока лишь угадывает в себе зарождающиеся смутные и странные желания: *«Мир, – думала она, – полон прекрасных вещей; как бы мне хотелось найти их!»* [4, с. 59]. Купив в туристическом магазине художественные открытки с изображением известных произведений Боттичелли, Джорджоне, Микеланджело, Фра Анджелико, Джотто, с сожалением, что «врата свободы все еще не распахнулись перед ней», Люси попадает на площадь Синьории. Примечательно, что площадь не изображается как культурный / туристический объект, и автор в данном случае избегает подробного перечисления античных и ренессансных чудес площади, на которые Люси смотрит «бесстрастным

взглядом». Волнение в душе героини начинает подниматься под влиянием игры света и тени. Словно по прихотливой воле бога Пана, который связан не только с солнечным светом, но и с тенью / сумраком, все преобразается, и она ощущает, что «незнакомое вдруг становится реальным», а древние божества оживают. Лоджия Ланци превращается в пещеру, где «обитают бессмертные». И уже не бесстрастный, а «горящий желанием взгляд» она бросает на сияющую в сумерках башню Палаццо Веккьо, которая представляется ей *«неким недоступным и непостижимым сокровищем, пульсирующем в ясном вечернем небе золотыми бликами»* [4, с. 60].

Загипнотизированная сиянием «танцующей башни» Люси у Лоджии внезапно становится свидетельницей ссоры итальянцев, которая завершается убийством, и теряет сознание. Последнее, что она видит, – это умирающего итальянца, который смотрит на нее с неподдельным интересом, словно у него есть для нее некое послание, и Джорджа Эмерсона, случайно оказавшегося там же. Джордж подхватывает теряющую сознание Люси и относит ее к аркадам галереи Уффици, а затем находит ее открытки, обгаренные кровью убитого итальянца. Главу завершает разговор Люси и Джорджа на набережной, во время которого он выбрасывает окровавленные фотографии (среди них – «Венера» Боттичелли) в воды Арно, уносящие их в море. В шуме воды Люси слышит незнакомую доселе ей музыку.

З.Т. Салливан, анализируя «Четвертую главу», обнаруживает в ней сексуальный подтекст, учитывая символику пещеры и башни, что в принципе коррелирует с пробуждающимся в Люси чувственным началом [9]. Не менее важной, на наш взгляд, в этой сцене является аллюзия, связанная с «пещерным» богом Паном, которая позволяет автору ввести важнейшую для его творчества идею всеединства. При этом сопряженность мотивов музыки, крови и воды, сводящих в единый центр все композиционные элементы главы, на что также в своем анализе обращает внимание исследователь, в свою очередь работает и на усиление «панического» компонента.

Кровь никому не известного итальянца, обгабившая фотографию боттичелевской «Венеры», богини любви, вышедшей из кроваво-морской пены, словно маркирует пробуждение в Люси земной женщины, которая постепенно, шаг за шагом приходит к убеждению, что важнее любви в этом мире ничего нет. В этой сцене можно уловить и шекспировскую аллюзию, связанную с убийством Меркуцио, своей кровью обгабившего жертвенный алтарь любви Ромео и Джульетты. Наконец, линия жертвенности позволяет говорить и о христианской аллюзии. И хотя высокий

уровень обозначенных аллюзий в сцене смерти простого итальянца, лишенной героического пафоса, явно снижается и приближается к земному, человеческому, данная сцена тем не менее не теряет своей значимости. Оба – и Люси, и Джордж – чувствуют, что с ними произошло что-то очень важное, и что они, как и убитый итальянец, вдруг оказались *«по ту сторону невидимой границы»* [4, с. 63]. Смерть незнакомого им человека освобождает их от всего иллюзорного, условного и подталкивает к пробуждению. Джордж отбрасывает маску мировой скорби. Люси фиксирует в себе зарождение новых чувств, перед которыми бессильны вложенные в ее сознание викторианские ограничения, отделяющие ее от мира и реальной жизни. Во время разговора над рекой Арно, когда они, не сговариваясь, принимают одну и ту же позу, через молчаливое согласие с Джорджем она вдруг ощущает единство с целым миром: *«Есть нечто магическое в общности поз – это одна из вещей, которые делают нас единым братством, братством людей»* [4, с. 65]. Однако, в отличие от Джорджа, она испытывает буквально панический ужас, вызывающий у нее желание бегства – таков повторяющийся в романе мотив, сопровождающий ее движение к ясности и свету. В этой сцене она по-прежнему чувствует себя сбитой с толку, запутавшейся (*muddled*): Джордж, с его добротой, надежностью и умом не соответствует ее представлениям о рыцарстве и благородстве, сформированном под влиянием литературы и искусства.

Глава заканчивается шумом реки, в котором ухо Люси угадывает незнакомую для нее мелодию. Круг замыкается. С музыки глава начинается и музыкой заканчивается. Музыка Бетховена и музыка реки сливаются в единое целое. Ощущение единства закрепляется общей лексемой, которую автор использует для звукового описания того и другого – *roar* (шум). Важным представляется и то, что автор просто маркирует главу именем числительным – «Четвертая глава», закодировав, однако, в цифре «четыре» ее основное содержание. В соответствии с числовой символикой четверка, при всем многообразии интерпретаций, сводится к идее полноты, целостности, универсальности, божественного равновесия. В мифологии четверку считают числом Гермеса, родителя Пана. В христианстве четверка, в отличие от тройки, олицетворяющей душу, есть число тела. Сакральный смысл цифры «четыре» связан с крестом. Преобладающее значение креста – «соединение». Все уровни интерпретаций считаются в контексте романа и работают на усиление обозначенных аллюзий.

Шестая глава имеет длинное название, перечисляющее всех участников экскурсии за город, избежать которой Люси не

удается, несмотря на ее стремление уехать (а по сути – просто сбежать) в Рим: *The Reverend Arthur Beebe, the Reverend Cuthbert Eager, Mr. Emerson, Mr. George Emerson, Miss Eleanor Lavish, Miss Charlotte Bartlett, and Miss Lucy Honeychurch Drive out in Carriages to See a View; Italians Drive them.*

Если смысловым центром «Четвертой главы» становится жестокая сцена убийства и в авторской палитре доминируют темные и контрастные тона, создающие сумеречную атмосферу, словно отражающие теневую сторону жизни, также чрезвычайно важную для полноты бытия, то шестая глава вся пронизана солнечным светом. Именно здесь и реализуется присутствие Пана в параметрах «идеального пейзажа»: *«Яркий солнечный свет и необычайной красоты вид едва не ослепили ее (Люси). Она стояла на маленькой открытой террасе, которая почти сплошь была покрыта фиалками <...> Лужайка от ее ног плавно поднималась к откосу, и по всей ее поверхности фиалки сбегали как ручейки, с водоворотами и водопадами, насыщая холм голубой влагой, образуя маленькие воронки возле стволов деревьев, собираясь небольшими лужицами в низинах и покрывая траву пятнами лазурной пены. Нигде больше их не было в таком количестве; эта терраса была источником, ключом красоты, изливавшейся на землю»* [4, с. 96]. Последующий за описанием живописного вида первый поцелуй Джорджа и Люси словно закрепляет «весеннее пробуждение» героев: *«Джордж повернулся, услышав шелест травы и цветов. Одно мгновение он смотрел на нее, словно она упала с небес. Он увидел лучистую радость, которой светилось ее лицо, цветы, которые голубыми волнами пенились вокруг ее белоснежного платья. Он быстро подошел и поцеловал Люси»* [4, с. 97]. Яркий солнечный свет, динамизм, которым пронизана вся сцена, благодаря обилию глаголов, передающих водное течение, наполняют сцену энергией жизни и страсти. Метафора воды, подчеркивающая изобилие цветов, связана именно с земной жизнью и с женским началом, что усиливает доминанту естественного / природного в данной сцене. Этому способствует и повторяющийся образ фиалки, связанной, как известно, с мифом о похищении Персефоны. Кроме того, миф о Персефоне становится своеобразным предостережением для Люси: в случае отказа от любви, по словам автора, ее поглотит ночь, как поглотила целую армию людей, погрешивших против страсти и истины – Эроса и Афины Паллады [4, с. 238]. Античный подтекст подкрепляется прямым упоминанием мифологических персонажей. Осматривать окрестности Флоренции форстеровских «туристов» везут влюбленные, которых автор именует Фазтон и Персефона. Несмотря на ироничный тон, автор наделяет

итальянцев инстинктивным знанием, недостижимым для англичан: «*Фаэтон единственный догадался, как обстоят дела и как они должны складываться. Только он понял смысл сообщения, которое Люси пять дней назад прочитала по губам умирающего человека. Персефона, которая полжизни проводит в царстве Плутона, тоже могла бы понять. Но не эти англичане. Они приобретают знания слишком медленно и, наверное, слишком поздно*» [4, с. 98]. Именно возница Фаэтон, имя которого связано с мифологемой солнца, приводит Люси к фиалковому морю, где она встречает Джорджа. В сцене поцелуя в фиалках можно одновременно уловить эдемическую коннотацию: на какое-то мгновение Джордж и Люси оказываются одни в этом мире – первым мужчиной и первой женщиной на Земле. Здесь вновь античное и христианское начала сводятся, что на итальянской почве воспринимается вполне естественно.

И эта идиллическая картина, «тишина и покой бытия» оказались взорваны голосом неожиданно появившейся мисс Бартлетт. Англичане дважды за эту поездку нарушают законы природы, любви и «воюют с маем» (Форстер): когда мистер Игер безжалостно ссаживает Персефону, поскольку Фаэтон позволяет себе вольности и нарушает каноны викторианского поведения, и когда кузина Люси разрушает идиллический пейзаж. Пикник в итоге расстраивается, начинается путаница, а возвращение домой сопровождается грозой и ливнем. Всех охватывает паника и страх. Общую атмосферу неразберихи и путаницы автор объясняет присутствием Пана: «*Всем правил бог Пан (Pan had been a mongst them), но не тот Пан, что был похоронен две тысячи лет назад, а маленький божок Пан, который председательствует на не способных прийти к согласию собраниях и на неудачных пикниках*» [4, с. 97]. Автор в иронично-сниженной форме вводит имя Пана, при этом фраза явно содержит в себе внутреннюю референцию, связанную с рассказом писателя «История паники», в котором декларация «великий бог Пан мертв», введенная в начале, опровергается содержанием самого рассказа. Присутствие Пана подтверждается нарушившим пикник паническим страхом, который рассказчик описывает как «всепобеждающий животный ужас» перед неведомым, метаморфозой Юстаса, шокирующей добродетельное викторианское общество, и закрепляется отпечатком козлиных копыт на влажной земле. Автоаллюзия, отсылающая к рассказу «История паники», помогает в данном случае понять идею автора, которая, по сути, «рифмуется» со словами «святого Сатира» из одноименного рассказа А. Франса: «*В мире не пропадает ничего и никому не дано умереть совсем*» [5]. Несмотря на бегство Люси в Рим, завершающее первую часть

романа, и последующую помолвку с Сесилем, которую тоже можно интерпретировать как «бегство», Пан, как метафорическое воплощение вечной энергии любви и жизни, покровитель влюбленных, вновь приводит ее к встрече с Джорджем, но уже в Англии.

По замечанию автора, «всем правит бог Пан», а это значит, что окружающие выполняют его волю, хотя и не догадываются об этом. Именно Сесиль, желая насладиться комедией, способствует тому, чтобы Эмерсоны арендовали усадьбу по соседству с домом Ханичёрчей, что приближает неожиданную для него развязку: Люси разрывает с ним помолвку. Форстер не исчерпывает ситуацию банальной интерпретацией «любовного треугольника». Возвратившись из Италии с «новым видением жизни», Люси не может мириться с душевной ограниченностью Сесилия, проявляемой в оторванном от жизни эстетизме и снобизме. Хороший вкус, приличия, высокое рафинированное искусство – для нее уже не столь незыблемые истины и она уже готова услышать музыку, *«которая, заблудившись в вершинах сосен, превращается просто в шепот, где соната и комические куплеты неразличимы»* [4, с. 186]. Эта мысль эхом вторит метафоре речной музыки из «Четвертой главы» и утверждает равновеликость всего существующего в Природе. Упоминание сосны – дерева, посвященного Пану, усиливает паническую аллюзию, связанную с объединительной функцией божества.

На уровне мотивном переключки с четвертой и шестой главами обнаруживает и «Двенадцатая глава», в которой автор вновь прибегает к числовой символике, связанной с завершенностью, космическим порядком / божественным кругом. Ключевая сцена двенадцатой главы, которая буквально пронизана буйством жизни и энергией молодости, – это купание в Святом озере, расположенном в сосновой чаще. Приходской священник мистер Биб и брат Люси Фредди приводят Джорджа Эмерсона к пруду и, подпадая под очарование природы, «которая лежит за пределами человеческой воли», они вместе с одеждой на какое-то время освобождаются и от викторианских условностей: *«То ли из-за солнца, изливавшего на землю волшебный жар, то ли потому, что двое из джентльменов были молоды телом, а третий душой, но с ними вдруг произошёл резкая перемена»: они обо всем забыли и принялись играть, напоминая «трех нимф Рейна из вагнеровского «Кольца нибелунгов»* [4, с. 179]. Непостижимую, с точки зрения викторианских приличий, картину застают Люси, её мать и Сесиль, который *«всегда чувствовал, что должен вести женщин, хотя и не знал куда, а также защитить их, хотя и не знал от кого»* [4, с. 181]. Комический эффект усиливается участием в

этой веселой оргии в крошечном пруду священника, который совершенно забыл, что находится в собственном приходе. В то же время введение в сцену священника позволяет автору вновь свести воедино христианские и языческие аллюзии: *«Утром пруд вернулся в обычные берега и потерял свое великолешие. Но он успел воззвать к крови и освобожденной воле – мимолетное благословение, чье воздействие оказалось непреходящим; святость, очарование, чаша причастия, явившаяся на миг перед юными очами»* [4, с. 183]. Как и в «Четвертой главе», здесь мотивы воды, крови и музыки, реализованные уже с учетом другой коннотации, работают на создание картины, разрушающей своей всеохватностью привычные каноны.

Врасплох оказалась застигнута не только резвящаяся компания, но и Люси, которая не могла предположить, что *«встретит Джорджа в месте, где потерпела поражение сама цивилизация, среди разбросанных по залитой солнцем земле жилетов, воротничков, башмаков и подтяжек»* [4, с. 183]. Она не могла предвидеть, что *«Джордж, абсолютно счастливый, встретит ее восторженным криком»* [4, с. 183].

Люси вновь охватывает паника. Разрывая помолвку с Сесилем, она продолжает всех обманывать (названия глав с шестнадцатой по девятнадцатую начинаются со слов: *Lying to <...>*) и вновь начинает лихорадочно готовиться к бегству, на этот раз в Грецию. От рокового шага ее спасает старший Эмерсон, наделенный полномочиями героя-идеолога в романе, и, по сути, актуализирующий основные положения трансцендентализма Ральфа Уолдо Эмерсона: любовь, гармония с природой, доверие к себе. Именно отец Джорджа помогает Люси преодолеть «путаницу» в голове и жизни: *«пока он говорил, окружавшая Люси темнота рассеялась – слой за слоем, и она увидела глубины своей души <...> Эмерсон показал ей, что в жизни тела нет ничего позорного, <...> показал ей святость чистой страсти <...> Он словно помог ей увидеть жизнь как единое целое»* [4, с. 277–279]. Форстер зачастую дает персонажам своих произведений знаковые имена и фамилии. Так, потенциал сердца Люси закодирован в ее имени, связанном с метафорой света, равно как и эмоциональная бесперспективность Сесилия обозначена именем, происходящим от латинского *saecius*– «слепой / отуманенный».

Последняя глава – «Конец Средневековья» – вновь переносит Люси и Джорджа в ту же временную и пространственную плоскость, с которой начинается роман – в майскую Флоренцию. Цикл замыкается. Гармония восстанавливается. Великий бог Пан торжествует.

Таким образом, автор, прибегая к паническим аллюзиям, учитывает универсальный потенциал мифологического божества:

его сумеречную силу, открывающую истину через смерть («Четвертая глава»); его идиллическую составляющую (шестая глава); радостную энергию единения с природой («Двенадцатая глава»); его способность беспокоить дух, сбивать с толку, вызывать панику, а также сводить всё к единому целому. Включенные в поэтологическую систему романа «Комната с видом» обозначенные аллюзии способствуют реализации магистральной авторской идеи, которую можно выразить словами самого Форстера: *«Построить радужный мост, который соединил бы прозу нашей жизни со страстью. В противном случае мы оказываемся бессмысленными обрубками, полумонахами, полуживотными, разорванными арками, которым никогда не соединиться, чтобы образовать человека»* [3, с. 226–227]. Осознание героями важности преодоления своей фрагментарности, связанной с эмоциональной / сердечной незрелостью, приводит их к обретению своей точки зрения, своего «вида» на жизнь и на самих себя, «вида», освобожденного от штампов, условностей и предрассудков, вбирающего всю сложность и неоднозначность этого мира. Это и есть, по Форстеру, путь к спасению, возможность обретения целостности и гармонии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Орфические гимны. XI. Пану // Античные гимны. Сост. и общая редакция А.А. Тахо-Годи [электр. ресурс]. Режим доступа: <https://coollib.com/b/424224-gomer-antichnyie-gimnyi-sostavlenie-i-obschaya-redaktsiya-a-a-taho-godi> (дата последнего обращения: 19.12.2021.)
2. Теличко Т.Г., Замышляева Д.Н. Проблема Другого в романе Э.М. Форстера «Комната с видом»: интермедиаальный аспект / Т.Г. Теличко, Д.Н. Замышляева // Античность – Современность (вопросы филологии). Сб. научных работ. – Вып. 6. Донецк (ДонНУ), 2019. – С. 42-50.
3. Форстер Э.М. Говардс-Энд / Эдвард Морган Форстер. – Москва: АСТ, 2014. – 415 с.
4. Форстер Э.М. Комната с видом на Арно / Эдвард Морган Форстер. – Москва: АСТ, 2015. – 287 с.
5. Франс А. Святой Сатир /Анатолий Франс // Избранная историческая проза. – М.: Правда, 1988. [электр. ресурс]. Режим доступа: <https://knigago.com/books/prose-all/prose-classic/268240-anatol-frans-izbrannaya-istoricheskaya-proza> (дата последнего обращения: 19.12.2021.)
6. Forster E.M. A Room with a View. – Lnd.: Penguin books, 1990. – 256 p.
7. King F. E.M. Forster and his World. – Lnd.: Thames & Hudson; New York: Scribner's, 1978. – 128 p.

8. McDowell F.P.W. Forster's "Natural Supernaturalism": The Tales // E.M. Forster. Critical Assessments – Edited by J.H. Stape. – MPG Books Ltd, Bodmin, Cornwall. – Volume II. – P. 153–164.
9. Sullivan Z.T. Forster's Symbolism: A Room with a View, Fourth Chapter // E.M. Forster. Critical Assessments – Edited by J.H. Stape. – MPG Books Ltd, Bodmin, Cornwall. – Volume III. – P. 181–186.

АННОТАЦИЯ

Теличко Т.Г. Панические аллюзии в романе Э.М. Форстера «Комната с видом»

В статье исследуются особенности функционирования античных аллюзий, связанных с богом Паном в романе Э.М. Форстера «Комната с видом». Особое внимание уделено анализу трех ключевых сцен романа (содержание четвертой, шестой и двенадцатой глав), наиболее отчетливо выражающих метафорическое присутствие Пана с учетом его универсального потенциала (сумеречная сила, открывающая истину через смерть; радостная энергия единения с природой, актуализация естественного начала в человеке; способность беспокоить дух, вызывать панику). Включенные в поэтологическую систему романа панические аллюзии подчеркивают полемику автора с викторианской «сердечной ограниченностью» и способствуют реализации его магистральной идеи всеединства, концепции жизни как единого целого.

Ключевые слова: Э.М. Форстер, «итальянский» роман, английскость, викторианство, античные аллюзии, бог Пан.

SUMMARY

Telichko T. G. Panic allusions in E. M. Forster's «A Room with a View»

The article studies the functions of Ancient Greek allusions, related to the god Pan, in the novel «A Room with a View» by E. M. Forster. Special attention is given to the analysis of three key scenes in the text (the content of the fourth, sixth, and twelfth chapters), which most distinctly reflect the metaphorical presence of Pan (twilight force, revealing the truth through death; joyous energy of unification with nature; actualization of a person's natural self; ability to stir the spirit, cause panic). Panic allusions incorporated to the poetological system of the novel underline the author's polemics with the Victorian «undeveloped heart», and facilitates his main concept of pan-unity, of life as a unified whole.

Key words: E. M. Forster, «Italian» novel, Englishness, Victorian era, Ancient Greek allusions, Pan (god).

В.А. Филатова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82-93

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ В ЗАГОЛОВКАХ ДНЕВНИКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

В справочной литературе дневник определяется как «форма повествования, ведущаяся от первого лица в виде подневных записей» [4, стб. 707]. Такие современные описываемым событиям тексты можно подразделить на автобиографические записи реальных лиц и художественные произведения в форме дневника.

В современном научном мире сосуществует целый ряд классификаций имён собственных (классификации А. Баха, Л.А. Введенской, О.И. Фоняковой, А.В. Суперанской, Н. В. Подольской, А. Флейшер). Несмотря на разнообразие ономастической терминологии, во всех классификациях выделяют антропонимы, топонимы, зоонимы, этнонимы.

Цель нашей статьи – проанализировать наличие, значение и функции имен собственных в заголовках дневников в оригинальной и переводной детской литературе.

Первая группа дневников представляет собой автодокументальные тексты реально существующих детей. Ещё несколько лет назад дневник Анны Франк рассматривался как единственное свидетельство о фашистских злодеяниях времён Второй мировой войны, написанное подростком. Записи, которые вела еврейская девочка на нидерландском языке в течение двух лет (с 12 июня 1942 по 1 августа 1944 года) в период нацистской оккупации Нидерландов, были опубликованы под названием, которое в дословном переводе означает «В задней части дома», или – «Убежище»). Впервые на русском языке книга под названием «Дневник Анны Франк» вышла в 1960 году (автор перевода – Р. Райт-Ковалёва). Несмотря на то, что авторство Анны Франк время от времени оспаривается, её имя получило абсолютную единичность. Как известно, большинство имен и фамилий характеризуются относительной единичностью. Но в определенной ситуации могут приобретать абсолютную единичность. Единственным в своём роде делает имя собственное, например, наличие словарной дефиниции. Имя Анны Франк включено в словарные и энциклопедические статьи: «Большой Энциклопедический словарь» (2009), «Энциклопедия Третьего рейха» (1996), «Оксфордская иллюстрированная энциклопедия» (1999) и другие.

В последние годы публикуются дневники других еврейских девочек, которые долго хранились в семейных архивах: «Дневник Мэри Берг» (Польша), «Дневник Рении Шпигель», «Дневник Рутки Ласкер», «Дневник Мириам Часевацка» (Польша), «Дневник Элен Берр» (Франция), «Дневник Евы Хейман» (Венгрия), «Дневник Рут Майер», «Дневник Элизабет Кауфманн» (Австрия), «Дневник Маши Рольникайте» (Литва). В 2015 году вышла «Детская книга войны. Дневники 1941-1945», в которую вошли тридцать пять дневников, которые вели дети в годы Великой отечественной войны. Двенадцать из них были опубликованы ранее, и только один – до начала 2000-х, остальные публикуются впервые. Они хранились в личных и музейных архивах. Многие из перечисленных дневников, как это ни страшно звучит по отношению к детской литературе, опубликованы посмертно и озаглавлены издателями: Например, «Дневник Тани Савичевой», «Дневник Юры Рябинкина», «Дневник Лены Мухиной». Такие дневники имеют типичную структуру названия: жанровое определение и антропоним, который состоит из имени и фамилии автора дневника.

Среди других «военных» детских дневников известны и прижизненные публикации. Это – «Дневник Златы Филиппович» (с подзаголовком «Жизнь ребёнка в Сараево»), который ещё не переведён на русский язык и дневник Полины Жеребцовой «Муравей в стеклянной банке. Чеченские дневники 1994-2004».

Вторая группа – это художественные произведения в форме дневника. Заголовки большей части из них также включают антропоним (имя и фамилию). Например, Н. Огнев «Дневник Кости Рябцева» (1298), А. Барто «Дневник Наташи Ивановой» (1943), Н. Носов «Дневник Коли Синицына» (1950), Б. Орешкин «Дневник Толи Скворцова, путешественника и рыболова» (1985), А. Митяев «Из дневника Вовика Башмакова» (1998). Реже в название вынесены два антропонима. Например, Т. Ломбина «Дневник Пети Васина и Васи Петина» (2007 год).

Названия дневниковых повествований могут включать зоонимы: Саша Черный «Девник фокса Микки» (1927), Михаил Пляцковский «Дневник кузнечика Кузи» (1979), Николай Воронцов «Дневник кота Помпона» (2014), Андрей Усачёв «Дневник умной собачки Сони» (2018). Зоонимы, как правило, отражают физические качества животных, их внешний облик или черты характера, интеллект, навыки и умения. В детской литературе это особенно важно, так как имя (кличку, прозвище) олицетворенное животное получает благодаря присущим именно ему особенностям. Наличие зоонима в

названии произведения уже направлено на привлечение интереса юных читателей, так как свидетельствует о необычности повествования, потому что животные изначально не умеют писать и фиксировать события своей жизни в виде дневниковых записей.

В заголовок дневника может также быть включён этноним: Шерман Алекси «Абсолютно правдивый дневник индейца на полдня», топоним: Ричард Платт «Египетский дневник», «Римский дневник». С другой стороны, есть ряд дневников, в которых имя собственное не фигурирует в названии произведения: Луис Реннисон «Ангус, стринги и поцелуй взасос», цикл Нины Элизабет Грэнтведт из четырёх дневников («Привет! Это я... Не оставляй меня одну», «Привет, это я. Первый поцелуй», «Привет, это я. Супер-лето», «Привет, это я! Happy End»).

Названия этих книг даны в русскоязычном переводе, которые не всегда совпадают с оригинальным названием. В американских школах в программу включены книги серий “Dear America”, “My Name is America”, “My America”, “The Royal Diaries”, выпускаемые издательством Scholastic Corporation, которые посвящены тому или иному историческому событию или исторической личности и написаны в форме дневника. Заголовки у всех книг включают название книги (как правило, событие, которому посвящена книга), и два-три подзаголовков. В первом сообщается имя автора дневника, во втором – характеристика (национальность), географическое название и дата. Из множества изданных книг на русский язык переведена только книга Кэтрин Ласки «Золотая страна. Нью-Йорк, 1903. Дневник американской девочки Зиппоры Фельдман» – “Dreams in the Golden Country: The Diary of Zipporah Feldman, a Jewish Immigrant Girl”. В русскоязычном издании сделана попытка передать все части заглавия. Но расположение на обложке книги может дать неверное представление об авторе книги. И обращает на себя внимание неточность в переводе, которая касается этнонима. Из английской версии дневника «еврейской девочки», он стал дневником «американской девочки» Зиппоры Фельдман.

Перевод имён собственных – проблема, с которой сталкивается практически каждый переводчик детской литературы. Если использовать иноязычные имена, то они могут иметь не такой эффект, как изначально предполагал писатель. Например, имя может быть слишком трудным для чтения или может не иметь желаемых коннотаций в языке перевода. Когда переводчик изменяет имя, он уверен, что переведенное имя будет иметь такую же силу воздействия, как и исходное.

Например, русская передача имени «Пеппи» вместо транскрипции «Пиппи» (швед. Pippi) главной героини повести шведской писательницы Астрид Линдгрен была предложена первой переводчицей книги Лилианной Лунгиной во избежание неприличных коннотаций в русском языке. Само имя Pippi, придуманное дочерью писательницы, не является распространённым, популярным или просто типичным именем для шведского языка и культуры. Из информации, представленной на сайте Статистического управления Швеции, можно узнать, что в 2020 году ни одному новорожденному ребёнку не дали имя Пеппи. Среди знаменитых людей страны с именем Пеппи, согласно источнику, называется только персонаж, созданный Астрид Линдгрен [5]. В англоязычном переводе (Pippi Longstocking) использована практическая транскрипция имени (термин А.М. Сухотина, введён в 1935 году).

Переводчики, которые решили сохранить иностранные имена часто делают это для того, чтобы познакомить детей с другими культурами. Таким образом переводы дают юным читателям более широкий взгляд на мир, самих себя и свою культуру. Если же имя относится к чертам характера или профессии человека, о котором идет речь (как это часто бывает в детских книгах), образ, вызываемый в сознании читателя, будет другим, а имя может не иметь такого же воздействия. Если коннотация неявная (например, основанная на игре слов), для читателя, который не знает языка, будет потеряно интеллектуальное удовольствие от идентификации шутки.

Например, итальянский журналист и детский писатель Луиджи Бертелли (1858–1920), который писал книги для детей под псевдонимом Вамба, основал в своё время «Воскресный журнальчик», в котором с февраля 1907 по май 1908 были напечатаны 55 частей его поучительной и юмористической книги о девятилетнем проказнике. Русскоязычные читатели узнали о нём столетие спустя, когда в 2015 году книга «Дневник Джанни Урагани» вышла в переводе Ксении Тименчик. На странице, где печатаются выходные данные книги, указано, что переводчик благодарит за русский вариант названия О. Гуревич (автор предисловия к книге) и Г.Д. Муравьеву (доцент Российско-итальянского учебно-научного Центра РГГУ, кандидат филологических наук). А в аннотации к произведению даётся общее примечание о том, что заглавие взято из текста. В дословном переводе название книги – «Журнал (или Дневник) Джана Бурраски» (Джан (Gian) – сокращённый вариант имени Джанино, Бураска (Burrasca) – в переводе – Буря). Имя «Джанбурраска» (одно слово) в Италии стало нарицательным:

«Так называют непоседливых и изобретательных проказников» [1, с. 6]. В переводе слово «буря» была заменено на «ураган», а предложенное имя (Джанни Урагани), с одной стороны, звучало по-итальянски, с другой намекало читателям на непоседливый характер героя.

В оригинальное название книги современной амеиканской писательницы Рейчел Рене Рассел (“Dork Diaries») также включена оценочная характеристика автора дневника. В разговорном варианте американского английского языка словом “dork” называют чудаковатого человека, который характеризуется странным поведением или имеет неординарный набор интересов. В русскоязычном переводе книга называется «Дневник Никки», акцент сделан на манере повествования, а не на личностные характеристики автора. Чтобы компенсировать смысловую потерю, в аннотациях к книге поясняется, что дневник ведёт девочка Никки, неудачница с большой буквы.

Имена неизменно встроены в культурный контекст. Чем важнее контекст для книги, тем менее очевидным являются изменения. Если контекст не является существенным, велика вероятность, что он (и соответствующие имена) будут изменены.

Сравним, как представлено название книги (*La sfolgorante luce di due stelle rosse*) современного итальянского писателя Давиде Морозинотто в переводах на другие языки. Название исторического, приключенческого романа для детей в дословном переводе – «Сияющий свет двух красных звезд» (2017 г.). Подзаголовок, который написан мелким шрифтом на обложке книги и, как правило, опускается, можно перевести как «Дело, основанное на дневниках Виктора и Нади».

Виктор и Надя – двенадцатилетние близнецы, которые живут в Ленинграде и начинают вести дневник накануне Великой Отечественной войны (первая запись датирована 22 июня 1941 года). Поскольку близнецы неразлучны, то и дневник они заводят вместе. В предисловии сказано, что записи Нади представлены тёмно-синим шрифтом, а записи Виктора – красным. На полях размещены пометки и записи офицера, который в декабре 1946 года ведёт дело Виктора и Нади, чтобы определить совершили ли дети преступление против советской власти. Это абсолютно вымышленная история, «квазиисторический роман», как характеризует его сам писатель [3, с. 354]. Для того, чтобы написать его, Давиде Морозинотто, который не владеет русским языком, читал в переводах книгу американского журналиста Гаррисона Солсбери «900 дней. Блокада Ленинграда» (*The 900 Days*, 1969 г.), изучал исторические труды Александра Солженицына,

Варлама Шаламова. В Послесловии автор извиняется за то, что «допустил много ошибок», т.к. его «маленькая история» потребовала отойти «от большой Истории» [3, с. 354].

В англоязычном переводе Дениз Мьюир книга называется «Красные звёзды». Публикуется с разными подзаголовками – «Захватывающее приключение времён войны» или «Дело, основанное на дневниках Виктора и Нади» (*Red Stars: The Case of Viktor and Nadya's Notebooks*).

В переводе на французский книга также называется «Ослепительный свет двух красных звезд» (*L'éblouissante lumière des deux étoiles rouges*) подзаголовок также сообщает, что это дело, в основе которого дневники Виктора и Нади (*L'affaire des cahiers de Viktor et Nadia*).

Немецкое название книги даёт другие смысловые характеристики. Книга называется «Затерянный в льдах и снегах» (*Verloren in Eis und Schnee*), с подзаголовком – «Невероятная история брата и сестры Даниловых» (*Die unglaubliche Geschichte der Geschwister Danilow*) – вариант, в котором фамилия близнецов вынесена в заглавие произведения.

Русскоязычный перевод выполнен Анной Богуславской. Книга под названием «Дневники Виктора и Нади. Ленинград, 1941» опубликована в 2017 году. В название книги вынесены не только антропонимы, но и топоним, благодаря которому в совокупности с датой, каждому русскоязычному читателю становится понятно, о каких событиях пойдёт речь. Помимо переводчицы книгу к изданию готовила Милена Третьякова, историк и научный редактор. В комментариях, которые расположены в нижней части каждой страницы книги, приводятся отрывки из дневников детей (архивных, хранящихся в музеях и недавно изданных) и работников Эрмитажа, которые стали свидетелями происходящих в блокадном Ленинграде событий, отрывки из газет того времени, комментарии о культурно-исторической ситуации военного периода.

Ещё один пример заголовка. Книга «Толстая тетрадь» – первая часть трилогии швейцарской писательницы венгерского происхождения Аготы Кристоф – опубликована в Швейцарии в 1986 году, в России – в 1997 году в переводе Павла Вязникова. Текст построен в виде дневниковых записей, которые начинают вести девятилетние братья-близнецы. Записи краткие, не датированы, но подразделяются на короткие главы с отдельным заголовком, точная дата описываемых событий не указывается. Географические обозначения также отсутствуют, приводятся только названия двух населённых пунктов – Маленький Город и Большой Город. Первая запись: «Мы едем из Большого

Города. Мы провели в дороге ночь. У нашей Матери красные глаза. Она несёт большую коробку, а у нас двоих по маленькому чемодану с одеждой плюс большой словарь нашего Отца, который мы несём по очереди, пока не устанет рука» [2, с. 11]. Позже братья объясняют, почему они используют телеграфный стиль: «Слова, обозначающие чувство, очень расплывчатые; лучше избегать их употребления и придерживаться описания предметов, людей и себя, то есть точно описывать факты» [2, с. 29]. В «Толстой тетради» нет ни одного имени собственного (имена заменяются местоимениями или словами Мать, Бабушка, Ведьма, Отец, соседка, человек в военной форме, молодая женщина, иностранный офицер). Только одна героиня называется прозвищем «Заячья губа» – это её описательная характеристика. О том, что у братьев есть имена, упоминается в первой части, когда близнецы рассматривают могилу своего деда на кладбище: «Мы смотрим на крест: написанная на нём фамилия – это фамилия Бабушки, но это также и девичья фамилия нашей Матери. Имя состоит из двух имён и пишется через чёрточку, – это наши имена» [2, с. 41]. Кто из братьев оставляет записи в дневнике – не указывается, близнецы представлены, как единое целое, которое разрывается в самом конце первой части трилогии: «...один из нас уходит за границу. Другой возвращается в Бабушкин дом» [2, с. 140]. Имена героев читатель узнаёт только из второй части трилогии «Доказательство». В заключительной части «Третья ложь» становится известно, что один из братьев после расставания взял имя другого.

Критики считают, что Агота Кристоф предприняла попытку рассказать не правду об исторических событиях, а правду о человеческой душе. Исторические реалии стали фоном, на котором разворачиваются все этапы жизни человека. По нашему мнению, писательница представила психологически раненого человека, фантазии которого могут причинить настоящий вред детскому сознанию, здоровью и психике. Несмотря на то, что «Толстая тетрадь» входила в программу многих западных средних школ и считалась классикой современной литературы, открывала дискуссию о цензуре «подростковой литературы», эту книгу нельзя даже предлагать детям для прочтения.

Трилогия А. Кристоф переведена на многие языки и издавалась под названием первой части – «Толстая тетрадь» (в украинском варианте – «Грубий зошит», в английском – “The Notebook”). Редкие издания помещали на титульной обложке названия всех трёх частей. Нам удалось найти, что каталонское La Magrana и испанское El Aleph издательства опубликовали книгу под названием «Трилогия о

Клаусе и Лукасе» (*“Trilogia deClaus i Lucas”*). Употребив в названии двойной антропоним, издатели лишили переведенный вариант элемента игры, предложенный автором книги.

Итак, проанализировав названия русскоязычных и переводных произведений, мы пришли к выводу, что в заголовки дневников в детской литературе, как правило, включены антропонимы (имя и фамилия), зоонимы (если автор дневникового повествования – животное), этнонимы (название народа, нации) и реже – топонимы (географические названия). Значительно реже заглавия могут обходиться без имён собственных. В документальных дневниках у имён собственных (как правило, это – антропонимы) номинативная функция, они представляют автора дневниковых записей. В художественных произведениях с дневниковой формой повествования, все имена собственные приобретают дополнительные смыслы и выполняют специфические функции для раскрытия образа главных героев, привлечения читательского интереса. Для усиления эффекта (уточнения, пояснения) могут быть использованы подзаголовки, в которые также может быть вынесено имя собственное. Все имена собственные представляют переводческую проблему, которую переводчики в разных странах решают по-своему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вамба. Дневник Джанни Урагани / Л. Бертелли, Вамба. – «Самокат», 2015. – 352 с.
2. Кристоф А. Толстая тетрадь: Роман / А. Кристоф. – Спб. : Амфора, 2002. – 447 с.
3. Морозинотто Д. Дневники Виктора и Нади. Ленинград 1941 / Д. Морозинотто. – М. : Пешком в историю (ИП Каширская Е.В.), 2019. – 368 с.
4. Чудакова М.О. Дневник // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. [гл. ред. Сурков А.А.] / М.О. Чудакова. – М.: Сов. энцикл., 1962 – 1978. – Т. 2: Гаврилюк – Зюльфигар Ширвани., 1964. – Стб. 707 – 708.
5. Pippi [Электронный ресурс] – Режим доступа : <https://www.alltomnamn.se/namn/pippi>

АННОТАЦИЯ

Филатова В.А. Роль и значение имён собственных в заголовках дневников (на материале детской литературы)

В статье рассматриваются имена собственные в названиях дневников в детской литературе, анализируется их роль и значение. Акцент сделан на трудностях перевода имён

собственных в названиях дневниковой прозы. В качестве примера приводятся произведения Л. Бертелли (Вамба), Рейчел Рене Рассел, Давиде Морозинотто, Аготы Кристоф.

Ключевые слова: антропонимы, топонимы, зоонимы, этнонимы, название, дневник, детская литература.

SUMMARY

Filatova V. A. Proper names, their role and meaning in the titles of diaries in children's literature

The article deals with the proper names in the titles of diaries in children's literature, analyzes their role and meaning. The author draws attention to the difficulties of translating proper names in the titles of diaries and proves it by giving examples of the translation of the titles of the books by L. Bertelli (Wamba), Rachel Rene Russell, Davide Morozinotto, Agota Kristof.

Key words: anthroponyms, toponyms, zoonyms, ethnonyms, title, diary, children's literature.

*Л.В. Черниенко
(г. Луганск, ЛНР)*

УДК 82

СИМВОЛИКА ИМЕНИ В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»

Проблема влияния имени на характер человека, модель его поведения или на любой объект (название), внешнего мира существует многие столетия. Она интересна многим – как представителям гуманитарных наук, так и обычным любознательным людям и, естественно, отражена в фольклоре и художественной литературе. Среди филологических работ выделяются исследования Ю.М. Лотмана, Е.С. Отина, В.М. Калинкина, О.И. Фоняковой, В.Н. Михайлова.

Наши предки постоянно замечали загадочную, необъяснимую житейской логикой власть имени над судьбой человека. В России вплоть до XVII века родители держали в секрете имя, данное ребёнку при крещении, пытаясь так обмануть недобрых людей и злых духов. Во многих государствах Азии и Африки даже сейчас, в XXI веке (!) новорождённым дают два имени – ложное (для чужих) и подлинное (для узкого круга родных и служителей культа). Древние были уверены, что участь человека, история села, города, даже государства предначертана его именем. Изменение имени влечёт за собой изменения в судьбе.

Писатели многофункционально используют имена (фамилии, прозвища) персонажей, географические и другие названия. Такая многофункциональность активно отражена в романе Евгения Водолазкина «Лавр».

Евгений Германович Водолазкин – один из самых известных российских прозаиков рубежа тысячелетий. Каждое его произведение вызывает живой отклик читателей и критики («Лавр», «Авиатор», «Совсем другое время», «Дом и остров, или Инструмент языка», «Брисбен»). Писатель предельно внимателен к слову (он – профессиональный филолог, специалист по древней русской литературе), в том числе именам, прозвищам, «кличкам» своих персонажей.

В «неисторическом» (по определению автора) романе «Лавр» у главного героя, живущего в XV веке, четыре имени (Арсений, Устин, Амвросий, Лавр). И каждое имя – символ определённого этапа жизни, как будто одна жизнь прожита четырьмя разными людьми: Арсений – по рождению, Устин (главное значение имени – «справедливый», человек духовный) – по «отречению», Амвросий – в монашестве, Лавр – в схиме. Сам Арсений так говорит об этом: *«Жизнь моя прожита четырьмя непохожими друг на друга людьми, имеющими разные тела и разные имена»* [1, с. 401]. И в каждом имени отражается духовная эволюция человека, его путь к самому себе, своей сути. И поведенческая модель, и принципы взаимоотношений с людьми меняются с изменением имени.

Структура романа полностью соотнесена с эволюцией имени: Арсений – «Книга изгнания», Устин – «Книга отречения», Амвросий – «Книга пути», Лавр – «Книга покоя». Так определены автором четыре объёмные части произведения. В детские годы Арсений живёт с дедом Христофором (кстати, имя тоже символично, оно означает носящий в себе Христа), познаёт повседневную жизнь, окружающую природу, тайны врачевания, дружит с волком, образ которого настолько очеловечен, что можно было бы писать родовое определение зверя как имя – Волк.

Устин, потеряв любимую женщину, 14 лет живёт на кладбище, общаясь с юрдовыми и вникая в тайны жизни и смерти. Монах Амвросий (главное значение имени – «неумирающий») путешествует по Руси и за её пределами, познавая большой мир. Лавр возвращается к тому, с чего начал – врачеванию в единении с природой. И если в отрочестве его другом был Волк, то в конце жизни – Медведь. Причём в сюжете и тот, и другой – не столько звери, сколько символы природы, которая была священной для главного героя наряду с Господом. Даже тело своё после смерти

Арсений завещал отдать «на растерзание зверям и гадам» [1, с.433].

Само имя Лавр (вариант Лаврентий) определяет человека твёрдого и уверенного в своих убеждениях, спокойного и доброго, снисходительного к различным человеческим слабостям, упорного в достижении цели, обладающего прекрасными аналитическими способностями и проницательным умом. Таков главный герой романа на последнем этапе жизни.

В сюжете романа имя Лавр символизирует вершину познания всего сущего для этого человека. Причём Водолазкин не только показывает это через особенности образа жизни героя, отношение к нему окружающих, но использует комические элементы. Единение с природой для Лавра настолько глубоко и органично, что, «приходя к Лавру, медведь жаловался на морозы, отсутствие питания и свою общую неустроенность» [1, с. 411]. Человек и животное общаются на равных.

Как верно заметила С.А. Кочетова, «герой в романе является, своего рода, олицетворением Адама, который по велению Создателя должен брать на себя ответственность за мир, в котором он живёт, за свои решения и поступки и за тех, кто находится рядом с ним» [2, с. 104 – 105]. Постепенно, от имени к имени, Арсений все больше и больше «обременяет» себя этими нравственными обязанностями.

Каждый человек, с которым сталкивает Арсения жизнь, вносит свою лепту в его формирование как личности. В «Книге покоя» таким значимым человеком становится для него старец Иннокентий (смысл имени – «невинный» «честный», «справедливый», «безупречный»), который воплощает творческое начало жизни, изысканность души, умение разбираться в людях и обстоятельствах. Именно он высказывает неординарные суждения о времени, событиях истории, особенностях человеческой памяти. Утешая скорбящего Лавра (уже Лавра) Иннокентий произносит фразу, которая вызывает недоумение у многих читателей произведения: «Не скорби, Лавр, ибо недолго тебе оставаться запертым во времени» [1, с. 419].

Самая оригинальная трактовка имени в романе – имя юродиевого Фомы. По библейской традиции, это имя символизирует скепсис, неверие (Фома неверующий). Но по дополнительным значениям – «близнец», «вскрывающий», «взламывающий». В «Лавре» Фома – видящий, т.е. провидец, и очень близкий по духу (близнец) главному герою. Он открывает Арсению многие тайны будущего, в отличие от других «встречных» на пути Арсения как бы соединяет столетия, очень далеко отстоящие друг от друга: век XV и XX. Он знает

все о прошлой и будущей жизни Арсения, который в изумлении восклицает: «Кто сей, знающий тайны мои?» [1, с. 179]. Именно Фома говорит о будущем некоторых поселений средневековой Руси. Образ этот двоякий и двоящийся (как знак близнецов в астрологии), что проявляется и в речи Фомы. Наряду с обычной для XV века лексикой и «средневековым» построением фраз от него можно услышать: «Мне нужна твоя консультация» [1, с. 186], или – «Душевно рад, коллега...» [1, с. 192].

Имена женщин, с которыми встречается Арсений, также наделены символическим смыслом. Устина, его «пожизненная любовь», обладает многими положительными качествами: неконфликтная, рассудительная, обладающая сильной волей. Но она – человек домашний, в первую очередь – хозяйка, заботящаяся об уюте и достатке для семьи. Если бы Арсений связал свою судьбу с Устиной, а их ребенок остался жить, вряд ли он смог бы осуществить главные цели своей жизни. Такова же и Ксения, вызвавшая у героя нежные чувства: добрая, гостеприимная, но приверженная традициям семейной жизни (об этом говорят не только ее поступки, но и суть имени).

Глубокий смысл вкладывает автор романа во встречу Лавра в конце жизненного пути с Анастасией, значение имени которой – «воскресшая» и «воскрешающая». Это как бы Устина в новой ипостаси, которая помогла Лавру воскреснуть из уныния. Она даже разговаривает со смертью об участии любимого человека: «Я просила твою смерть...» [1, с. 435]. Эта молодая женщина символизирует собой бессмертие Лавра. Умирает его брренное тело, но его душа обязательно вернется в этот мир в другом облике.

Обыгрывает Е. Водолазкин и географические «имена» (топонимы). Например, один из персонажей (юродивый Фома) говорит о том, что на месте монастыря Иоанна Предтечи, куда путь Арсению, в будущем появится Комсомольская площадь. Или его герои размышляют о судьбе городов и поселений. Особенно выразительно замечание о будущем крохотного местечка Освенцим: «Через века это место будет наводить ужас» [1, с. 291].

В целом, следует заметить, что в психолого-философском романе «Лавр» вся проблематика так или иначе связана с именами (человеческими и географическими), которые автор наделяет символическим смыслом. Исследования символики топонимов – серьезная научная перспектива.

ЛИТЕРАТУРА

1. Водолазкин Е.Г. Лавр. Роман. – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2007. – 440 с.

2. Кочетова С.А. Имена героя в романе Е. Водолазкина «Лавр» // XIII Международные Михайловские чтения (18 сентября 2019 г.): Материалы конференции – Симферополь: ФГАОУ «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского, 2019. – С. 102–107.

АННОТАЦИЯ

Черниенко Л. В. Символика имени в романе Е. Водолазкина «Лавр»

Статья посвящена роли имени собственного в структуре образа персонажа и сюжете произведения на материале романа Е. Водолазкина «Лавр». Особое внимание уделяется символическому смыслу имён.

Ключевые слова: имя, символ, сюжет, эволюция личности.

SUMMARY

Chernienko L. V. Symbolism of the name in the novel «Laurel» by E. Vodolazkin

The article is devoted to the role of the proper name in the structure of the image of the character and the plot of the work based on the novel «Laurel» by E. Vodolazkin. Special attention is paid to the symbolic meaning of the names.

Key words: name, symbol, plot, personality evolution.

М.А. Шалина, Н.А. Андреева

(г. Евпатория, Республика Крым, РФ)

УДК 821.19-31(Петросян М. С.)

ОСОБЕННОСТИ ОНОМАПОЭТИКИ РОМАНА

М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»

В современной русской литературе роман армянской художницы-мультипликатора Мариам Петросян «Дом, в котором...» (2009) стал феноменом, который критики обозначили как «итоговый текст десятилетия», «один из главных русских романов нулевых» [4]. Под флером таинственности и мистики особого мира серого Дома – интерната для детей-инвалидов и сложных подростков на окраине города – автор не только описывает жизнь замкнутого общества, его правил и законов, путь адаптации подростка в коллективе, но художественно исследует тему сиротства и ущербности, поднимает остроактуальные социально-философские проблемы сверхчеловека и постчеловека. У книги появилась армия поклонников, что

заставило автора подготовить второе издание с дополнениями, расширяющими и углубляющими первоначальную версию текста, и иллюстрациями увлеченных читателей [7]. Поскольку произведение вписывается в парадигму «магического реализма» [8], постольку ономастическая, и в частности, антропонимическая система несет в нем особую символическую функцию, являясь, наряду с символикой пространства, важнейшим элементом поэтики романа.

Цель исследования – проанализировать принципы имянаречения в романе М. Петросян «Дом, в котором...», выявить художественные функции имен собственных.

В романе все герои вместо традиционных фамилий, имен и отчеств наделяются прозвищами. Согласно толковому словарю С. И. Ожегова, «прозвище» (кличка) – это название, даваемое человеку по какой-нибудь характерной его черте, свойству [6, с. 529]. Т. З. Матив отмечает, что прозвище, «ранее утратившее в русскоязычном общении свое главное значение “фамилия”, в современной речевой коммуникации обладает следующими функциями: 1) как и официальное имя является личным неофициальным именованием человека; 2) выступает в роли опознавателя, довольно точно и метко характеризующего в неформальной коммуникации личность по какой-то отличительной особенности» [5, с. 117].

В тексте произведения Мариам Петросян у героев нет имен в принципе*, их не узнают даже при первом знакомстве, а сразу нарекают по-иному, по-своему, символически обозначая новое рождение (инициацию) в пространстве Дома как особого мира, соответствующего феномену гетеротопии [2]. Система прозвищ удобна и с практической стороны, потому что прозвища не повторяются, в отличие от имен, гарантируя сохранение индивидуальности (самоидентичности) и выводя какую-то черту в качестве психоэмоциональной, социальной или концептуальной характеристики. Имянаречение нового подопечного происходит обычно спонтанно и сродни крещению. Например, Сфинкса «окрестили» еще ребенком, когда он только попал в Дом. Это сделала одна из девушек старшей группы, которую все звали Ведьмой. Выяснив, что у ребенка нет никакой клички, она назвала его Кузнечиком: мальчик был безруким, но с очень подвижными ногами, в которые будто вставлены пружинки. Так она стала его «крестной», тем самым утвердив перед ним свой авторитет [7, с. 64].

Поскольку повествование романа нелинейно и в нем чередуются фрагменты разных временных пластов, постепенно оказывается, что одни и те же герои с взрослением и получением

особого духовного опыта, а также статуса в Доме и за его пределами (в Наружности или Изнанке) обретают и новые имена. Так, уже упоминаемый Сфинкс смог получить вторую кличку, совершив прыжок в Изнанку (внезапный неконтролируемый переход в метафизическое пространство, соответствующее подсознательному или бессознательному, локализуемому в романе особым пространством Леса, шоссе, заброшенной деревни), с тех пор его перестали звать Кузнечиком. Однако это касается не всех обитателей Дома, большинство «неразумных» (то есть с диагнозом умственной отсталости) не получают новые имена (Слон, Толстый), потому что никак не меняются за этот период, они так и остаются детьми. Редки, но возможны случаи, когда у одного человека наблюдалось сразу три прозвища, таков Табаки, которого иногда именуют Шакалом, а в детстве называли Вонючкой. Данный герой, соответствующий архетипу трикстера, на открывшемся магическом уровне романа окажется Хранителем времени, могущественным и бессмертным.

В каждом имени домовца скрыт некий символ или аллегория. Чаще всего оно отсылает нас к природе его недуга: Слепой полностью слеп, Горбач горбат, у Русалки парализованы ноги. Как и в реальном мире, прозвище нередко дается по характерной внешней особенности. Так, Рыжая, Рыжий и Седой получили клички благодаря необычному цвету волос. У Стервятника острые черты лица, сутулость, яркий кричащий макияж. Его манера держать себя напоминает повадки хищной птицы, а собеседникам все время кажется, что он следит за ними и чего-то выжидает, это отталкивает от него большинство ребят, вызывает страх. Можно вспомнить Химеру, которая живет на чердаке, подальше от остальных обитателей Дома. У нее достаточно некрасивые черты лица и гетерохромные глаза. Её находят уродливой, как и мифическое существо, к которому привязано ее прозвище, поэтому она предпочитает ни с кем не встречаться. Нередки случаи, когда прозвище появляется у домовца спонтанно, в результате конкретной ситуации. Например, Курильщика Сфинкс застал в уборной с сигаретой, поэтому и «окрестил» его подобным образом.

Прозвища, имеющие мифологическую или историческую этимологию (Сфинкс, Македонский), вызывают у читателя ряд культурных ассоциаций, раскрывая особые функции персонажей. Например, Сфинкс выступает в романе в качестве рупора Слепого (лидера и идеолога Дома), он посредник между властью и обществом. Его главная задача – донести идеи Слепого до каждого в Доме. Сфинкс никогда не выступает публично, но всегда разговаривает наедине и прибегает к помощи

вопросов и своеобразных притч. Он заставляет человека думать самостоятельно, а не слепо перенимать чужие установки. Таким образом, имя (прозвище) напрямую связано с его действиями и ролью в Доме: персонаж связан с древнеегипетским сфинксом, символом мудрости, а также с богом солнца Ра. Прощение Сфинксом Македонского не только характеризует первого как выразителя светлого начала, но и делает его самого носителем света. М. Петросян позволяет Сфинксу прощение павшего ангела, тем самым наделяет его божественной сущностью, к которой нас уже отсылало его прозвище.

Прозвища имеют отношение и к иерархии в Доме. Из-за того, что домовцы разделены на группы и имеют свои комнаты, а иногда, кроме комнат, еще и определенную территорию, желательно, чтобы прозвище соответствовало названию группы. Например, честолюбивые Фазаны были крайне недовольны кличкой Курильщика, потому что их группа состояла из образцовых учеников-отличников.

Клички есть не только у детей и подростков в Доме, но и у воспитателей и директора, которого прозвали Акулой. Когда Курильщик был в его кабинете, он отмечал, что из неприметного дяденьки, притаившегося под огнетушителем, тот в одно мгновение превращается в Акулу. Конечно, кличка отсылала к его хищному, порой тираническому характеру [7, с. 26]. Один из воспитателей назван Ящером, что тоже характеризует его в качестве не самой любимой персоны у воспитанников.

Как видим, нередко имена взрослых имеют негативную коннотацию, потому что их дают дети, воспринимающие мир взрослых в качестве чужого, враждебного. Например, обезличенные врачи и санитары прозваны пауками, в связи с чем возникает ассоциация неприятных цепких лап, тянущихся к жертвам, это обусловлено тем, что большинство детей-инвалидов тяжело воспринимает пребывание в Могильнике (больничном крыле). Однако не все взрослые получают клички из-за детской неприязни. Так, Крестная обрела свое прозвище в связи с высоким положением: она главная среди воспитателей, возможно, даже главнее директора, но ни дети, ни подростки не испытывают к ней любви.

Самым неоднозначным персонажем романа выступает воспитатель Ральф. «Его вовсе не звали Ральфом. Он с первого часа возненавидел эту кличку-имя. Именно за то, что она была именем, он предпочел бы называться Барбосом или Мимозой, чем угодно, что звучало бы прозвищем, а не именем, которое могли счесть его собственным. И может быть, именно поэтому, благодаря ненависти к “Ральфу”, он остался им так надолго,

пережив все прочие клички. Окрестившие его Ральфом успели уйти, успели уйти те, что были малышней, когда его так называли, и подросли те, кого вообще при этом не было, а он оставался Ральфом, или просто буквой, заглавной буквой с номером. Буква – это было даже хуже. На стенах они писали только так, и между собой чаще употребляли этот вариант, уродуя ненавистную кличку еще более ненавистным сокращением» [7, с. 293]. Иногда его называют еще Чёрным Ральфом, это показывает отношение воспитанников Дома к нему. С виду может показаться, что он желает детям добра, но от этого они еще больше воспринимают его в качестве врага, что демонстрирует множество выдуманных оскорблений с первой буквой его клички.

Лишь один положительный персонаж-воспитатель явлен в романе, и это прозванный детьми нелепо – Лось. На первый взгляд, он назван так из-за своего роста и некоторой нескладности движений. Его часто называют ещё синеглазым и «ловцом детских душ», что говорит о христоподобности героя и проявляет приязнь домовцев к нему. Трагическая гибель взрослого, вмешавшегося в жестокую подростковую драку в битве группировок перед выпуском старшей группы, вскрывает и глубинную – жертвенную – природу величественного и мирного животного, выступающего завидным трофеем охоты. О едва ли не божественном авторитете Лося говорит и то, что Слепой – «хозяин Дома» – следует именно его идеям [1].

Таким образом, можно сделать вывод, что ономастическое пространство романа М. Петросян «Дом, в котором...» имеет несколько уровней и выполняет различные функции: от внешней, номинативной, через характеризующую (по внешним признакам, психоэмоциональным особенностям, окказиональным характеристикам) – к внутренней, символической, где через имя-прозвище раскрывается глубинный авторский замысел о герое и его отношении к магическому топосу Дома. Проявляя оккультную сторону жизни домовцев, прозвища героев свидетельствует о некой необходимости мифологизации мышления в условиях изолированного пространства.

ПРИМЕЧАНИЯ

*Исключение составляет имя рассказчика – Эрика Циммермана, от лица которого начинается повествование о Доме. Согласимся с К. А. Кочетовой в том, что наличие имени у героя позволяет автору, с одной стороны, наделить его функцией «пробить» «стену между Домом и Наружностью», с другой – «окончательно отнести Эрика к “миру Наружности”», подчеркнуть чужеродность его происхождения по отношению к

обитателям Дома, чья персональная идентификация берет свое начало в закрытом, обособленном и таинственном мире приюта» [3, с. 151 – 152].

ЛИТЕРАТУРА

1. Белаш А. Символика романа М. Петросян Дом, в котором... [Электронный ресурс] / А. Белаш // Проза.ру – 2015. – URL: <https://proza.ru/2015/02/02/1882>.
2. Булгакова А. А. Топос «дом» как гетеротопия в романе М. Петросян «Дом, в котором...» / А. А. Булгакова // Филологический класс. – 2021. – Т. 26, № 2. – С. 167–181. – DOI: 10.51762/1FK-2021-26-02-14.
3. Кочетова К. А. Художественные функции имён героев романа М. Петросян «Дом, в котором» / К. А. Кочетова // Восточнославянская филология. Литературоведение. – 2018. – № 7 (31). – С. 150-154. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44190208>.
4. Лебедушкина О. П. «Дом, в котором...» Мариам Петросян как «итоговый текст» десятилетия / О. П. Лебедушкина // Филологический класс. Уральский государственный университет. – 2011. – № 1. – С. 20-21.
5. Матив Т. Термин прозвище и его применение в ономастических исследованиях / Т. Матив // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2016. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/termin-prozvische-i-ego-primenenie-v-onomasticheskikh-issledovaniyah>.
6. Ожегов С. И. Словарь русского языка / под ред. чл.-кор. АН СССР Н. Ю. Шведовой. – 22-е изд., стер. – М.: Рус. язык, 1990. – 797 с.
7. Петросян М. Дом, в котором... / Мариам Петросян. – Москва: Лайвбук, 2019. – 992 с.
8. Taplin Ph. The Gray House by Mariam Petrosyan review – a cult magical realist saga / Ph. Taplin. – URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/may/13/the-gray-house-by-mariam-petrosyan-review>.

АННОТАЦИЯ

Шалина М. А., Андреева Н. А. Особенности ономапоэтики романа М. Петросян «Дом, в котором...»

В статье исследуются особенности ономапоэтики романа М. Петросян «Дом, в котором...», рассматриваются аллегорические и оккультные значения прозвищ в произведении. Ономастическое пространство произведения, соответствующего традиции «магического реализма», имеет несколько уровней и

выполняет различные функции: от внешней, номинативной, через характеризующую (по внешним признакам, психоэмоциональным особенностям, окказиональным характеристикам) – к внутренней, символической, где через имя-прозвище раскрывается глубинный авторский замысел о герое и его отношении к магическому топосу Дома. Проявляя оккультную сторону жизни домовцев, прозвища героев свидетельствует о некой необходимости мифологизации мышления в условиях изолированного пространства.

Ключевые слова: современная русская литература, М. Петросян, «Дом, в котором...», ономапэтика, прозвище, магический реализм, символизм.

SUMMARY

Shalina M. A., Andreeva N. A. Peculiarities of the onomapoetics of M. Petrosyan's novel «The House in Which...»

The article examines the features of the onomapoetics of M. Petrosyan's novel «The House in Which...», examines the allegorical and occult meanings of nicknames in the work. The onomastic space of a work corresponding to the tradition of «magic realism» has several levels and performs various functions: from external, nominative, through characterizing (by external signs, psycho-emotional features, occasional characteristics) to internal, symbolic, where through the name-nickname reveals the deep the author's idea about the hero and his attitude to the magical topos of the House. Showing the occult side of the lives of the Domovtsy, the nicknames of the heroes testify to a certain need for the mythologization of thinking in an isolated space.

Key words: modern Russian literature, M. Petrosyan, «The house in which...», onomapoetics, nickname, magic realism, symbolism.

*И.Е. Шишкина
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 821.161.1

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ СЮЖЕТА ОБ АМУРЕ И ПСИХЕЕ В ПОЭМЕ И. Ф. БОГДАНОВИЧА «ДУШЕНЬКА»

В русской литературе как классической, так и современной, античные сюжеты и образы занимают одно из важных мест. Освоение античности русской литературой началось еще в эпоху Киевской Руси. Сначала это были переводы памятников богословской греческой литературы, а затем – светской. В течение последующих веков античность все глубже проникала в русскую культуру.

Г. С. Кнабе в своей книге «Русская античность» отмечает, что в некоторые периоды русской культуры античные образы и темы проявляются крайне резко и интенсивно, по-особому направляя духовное развитие страны. Рассматривая основные этапы рецепции античности в России, Г. С. Кнабе подчеркивает, что в первой половине XVIII в. элементы античности «воспринимались в амальгаме с западноевропейской культурой нового времени», через «традиции Германии, Франции, Италии», тогда как в последующий период начинает осознаваться потребность синтеза этих же элементов «с русскими национальными традициями». Это привело к взаимодействию «антично-западного и исконно русского начал» [5, с. 108]. «Античные образы, античные элементы культуры и общий греко-римский ее колорит как нельзя более естественно входили» [5, с. 105] в русскую культуру и литературу в XVIII в.

В эпоху античности впервые оформилось большое число литературных сюжетов, которые впоследствии использовались в мировой литературе как в виде имитаций, близких к своим прототипам, так и в форме своеобразной и самобытной. При этом неисчерпаемым источником сюжетов и для самих античных авторов, и для их последователей явилась греческая мифология. Особая притягательность мифа для художников слова связана с тем, что миф, «соотносясь с миром в целом и будучи онтологичным по самой своей сути, на протяжении многих веков оставался для литературы недоступным и прельстительным идеалом» [7, с. 306]. Отсюда следует, что миф – это удобная для писателей форма, предоставляющая безграничные возможности для различных творческих опытов и экспериментов, что, в свою очередь, порождает многочисленные интерпретации и трансформации мифологических сюжетов в литературно-художественном творчестве.

Одним из таких сюжетов стал миф о любви Амура и Психеи. Первым его обработал и внес в свою книгу «Метаморфозы, или Золотой осел» в виде вставной новеллы-сказки древнеримский писатель Апулей. Вслед за Апулеем к нему обращаются П. Кальдерон, Ж. де Лафонтен, Ж.–Б. Мольер, Г. Гейне, Э. По, К. С. Льюис и многие другие.

Актуализация этого античного сюжета в русской литературе XVIII века была связана с интенсивной рецепцией античности, появлением переводов «Метаморфоз» Апулея, «Любви Психеи и Купидона» Лафонтена и ориентацией на французский литературный образец.

«Любовь Психеи и Купидона» Лафонтена произвела большое впечатление на И. Ф. Богдановича. Именно по мотивам этой

повести им в 1775 году была написана поэма «Душенька». Однако «Душенька» представляет собой не просто пересказ античного сюжета, а изящную и тонкую травестию, его шутиливую перелицовку. Художественное своеобразие поэмы предопределено эстетической установкой поэтов кружка М. Хераскова, в который входил и И. Ф. Богданович, растущей в русской литературе последних десятилетий XVIII века популярностью рококо и созданием характерной для этого периода «жизненной» античности – ««мягкой» античной стилизации, разлитый в цивилизации, эстетике и повседневности античный колорит. «Мягкая» античность выражала себя, в частности, в поэзии, которая на языке времени называлась «легкой», «анакреонтической» (или иногда «горацианской»)» [5, с. 120]. Поэма И. Ф. Богдановича «Душенька» и написана в духе «легкой» поэзии конца XVIII в.

Стоит обратить внимание на название поэмы И. Ф. Богдановича. У Апулея и Лафонтена главная героиня называется Психея, что по-русски означает душа; первый русский переводчик повести Лафонтена Ф. И. Дмитриев-Мамонов слегка русифицировал это имя, присоединив к греческому корню русский уменьшительный суффикс: «Псиша». И. Ф. Богданович же назвал свою героиню «Душенькой», буквально переводя греческое слово и придав ему ласкательную форму.

В романе Апулея Психея символизирует женскую душу, которая должна была пройти ряд испытаний, чтобы подняться к божественному жениху – Эроту (Амуру, Купидону). Лафонтен отвергает это символическое наполнение, оставляет только эротическую фабулу и выдерживает основную линию рассказа в форме салонной шутки, болтовни.

И. Ф. Богданович подхватывает это последнее свойство манеры французского писателя и делает его характерной особенностью своей поэмы, отказавшись вовсе от «возвышенного» и «героического». «Душенька» легка и игрива по содержанию, основными принципами, строящими поэму, становятся простота, «вольность», «забавный стих». Они обязывают поэта тщательно избегать всего того, что может нарушить легкое течение рассказа.

Н. М. Карамзин писал о И. Ф. Богдановиче, что тот, создавая свой образ Психеи, пошел в разработке античной темы дальше Лафонтена и его романа «Любовь Психеи и Купидона»: «Лафонтен пленился ею, украсил вымысел вымыслами и написал складную повесть, смешав трогательное с забавным и стихи с прозою»; Богданович же, «не выпуская из глаз Лафонтена, идет своим путем». Сопоставляя два произведения с одной темой, Н. Карамзин приходит к выводу, что «Лафонтеново творение

полнее и совершеннее в эстетическом смысле, а «Душенька» во многих местах приятнее и живее» [4].

Образ Душеньки восходит не только к апулеевско-лафонтеновской трактовке сюжета. Он ориентирован и на современность, в частности на полемику вокруг типа «щеголихи», которая разгорелась в сатирических журналах в 60-70-х годах XVIII века в России. Однако характер русской Психеи не сводится к тому корыстному, тщеславному и глупому персонажу, которым была «щеголиха», например, на страницах журнала «Живописец» Н. И. Новикова. И. Ф. Богданович превращает Душеньку в хорошенькую, кокетливую барышню-щеголиху, представляющую собою по сути дела великосветскую красавицу екатерининского времени. Героиня И. Ф. Богдановича тщеславна «Смотря на образ свой, она сама дивилась, и вне себя остановилась» [2, с. 74], но более простодушна и любознательна, чем ее журнальные прототипы, она вполне земная девушка, к которой автор относится с мягкой снисходительностью.

Создавая поэму, И. Ф. Богданович не ставил перед собой задачу знакомить русских читателей с «Историей Амура и Психеи», тем более подражать Апулею или Лафонтену:

Но если подражать их слогу невозможно,

Беру в свидетельство писателей я сих,

Что в вольных я стихах моих

Писал за ними вслед историю неложно [2].

Другими словами, И.Ф. Богданович обещал следовать фабуле Апулея–Лафонтена, но не их художественной форме. В таком своеобразном творческом соревновании, в желании поэта по чужой сюжетной канве выткать свой новый узор, сказалась характерная черта литературного мышления эпохи классицизма, когда соревнование с признанными образцами считалось естественным способом достижения поэтического мастерства. Но в самом решении этой задачи И.Ф. Богданович во многом явился новатором, одним из разрушителей литературной системы, с которой крепкими узами было связано его творчество начальной поры.

Произведение И.Ф. Богдановича – это оппозиция не только формам, но и идеям русского классицизма: здесь нет политической сатиры, стоической проповеди, морали. В предисловии к поэме автор подчеркивает: «Собственная забава в праздные часы была единственным моим побуждением, когда я начал писать «Душеньку»». Начиная свой рассказ, И.Ф. Богданович указывает на отличия своего творения от классицистических произведений: его поэма посвящена не высокопоставленному лицу, не описанию героических подвигов, в ней он не преследовал никаких дидактических целей:

*Ни Ахиллесов гнев и не осаду Трои,
Где в шуме вечных ссор кончали дни героев,
Но Душеньку пою.*

Его задача – развлечь читателя, доставить ему удовольствие:
Любя свободу я мою

Не для похвал себе пою;

Но чтоб в часы прохлад, веселья и покоя

Приятно рассмеялась Хлоя [2].

Этими словами И.Ф. Богданович подчеркивал не только уход от гражданской тематики, но и стремление к личной независимости. «Богданович демонстративно противопоставил свое легкое, изящное, не претендующее на нравоучение и мораль сочинение еще вполне устойчивым взглядам на литературу как «училище нравственности»» [6].

Поэма написана вольным, разностопным ямбом, со свободной и разнообразной рифмовкой. ««Душенька» – это один из первых образцов не то чтобы развлекательного чтения; это произведение, имеющее конечным результатом своего воздействия на читателя именно эстетическое наслаждение в чистом виде без всяких посторонних целей», – отмечает О. Б. Лебедева [6].

Поэме И. Ф. Богдановича не свойственна присущая классицизму чёткость жанровых признаков. Нарушая чистоту жанровой формы, Богданович разрушает и главный элемент классицизма: «Художественная структура жанра начинает расшатываться изнутри, и наиболее наглядно этот процесс проявляется именно в ирои-комической поэме, включающей в себя элементы и эпоса, и романа, причем эпос выступает уже в комической и пародийной форме». Эта художественная особенность поэмы подмечена и Н. М. Карамзиным: ««Душенька» есть легкая игра воображения, основанная на одних правилах нежного вкуса; а для них нет Аристотеля. В таком сочинении все правильно, что забавно и весело, остроумно выдуманно, хорошо сказано. Это, кажется, очень легко – и в самом деле, не трудно, – но только для людей с талантом» [4].

«Душенька» – это не только ироикокомическая поэма, но и поэма-сказка. Почувствовав фольклорную природу мифологического сюжета об Амуре и Психее, писатель использовал в своем произведении русский фольклорный жанр, наиболее приближающийся к поэтике мифа – волшебную сказку. В свое произведение И. Ф. Богданович ввел целый ряд типологических признаков особого мира русской волшебной сказки – топографию, географию, народонаселение, состав героев.

И. Ф. Богданович вносит в сказочный сюжет славянские мифологемы, фольклорную образность и стилистику, придает

повествованию легкую, ироническую окраску. «Ужасы Душенькина путешествия изображены во французской сказке как действительные ужасы, а в русской – с приятною шутливостию», – отмечает Н. М. Карамзин [3, с. 212]. Кроме традиционных для поэзии классицистов античных божеств (Венеры, Амура, Сатурна, Аполлона), наряду с нимфами, наядами и зефирами, И. Ф. Богданович изображает ряд фантастических образов народных сказок.

Как известно, в русской волшебной сказке героем и героиней являются царевна и ее суженый, у одного из которых внешность не соответствует сущности в силу злых козней каких-нибудь вредителей. Так, супругом героини может быть человек в облике зверя или птицы – муж-оборотень, которому приходится сбрасывать с себя обличье чудовища («Заклятый царевич», «Аннушка-несмеянушка», «Перышко Финиста, ясна Сокола»), а царскому сыну достается в жены лягушка или змея («Царевна-змея», «Царевна-лягушка»). Чтобы обрести счастье, стать опять человеком, героям необходимо преодолеть ряд испытаний, причем их путь друг к другу непременно пролегает через тридевять земель в тридесятое царство. И античная Психея в своем русифицированном облике Душеньки тоже является царевной, которую по пророчеству оракула должны отвезти за тридевять земель, чтобы она обрела своего суженого:

Царевну пусть везут на самую вершину

Неведомой горы за тридесять земель.

<...>

Уже чрез несколько недель

Проехали они за тридевять земель [2].

По мифу Апулея оракул прорицает Психее, что ее супругом будет страшное крылатое чудовище, которое опалит весь мир своим огнем и внушает ужас всем живущим вплоть до бессмертных богов. Этот античный метафорический образ крылатого Амура, сжигающего сердца любовной страстью, удивительно точно накладывается на фольклорные сказочные представления о многоголовом огнедышащем драконе, непременно участнике действия русской волшебной сказки. У И. Ф. Богдановича именно его и представляют себе родные Душеньки, услышав страшное пророчество:

И кои знали всяки сказки,

Представили себе чудовищ злых привязки <...>

От нянек было им давно небезызвестно

О существе таких и змеев, и духов,

Которы широко гортани разевают,

*И что при том у них выдают
И семь голов, и семь рогов,
И семь, иль более хвостов [2].*

И позже сказочный образ «Змея-Горыныча, Чуда-Юда», которого представили себе Душенькины домочадцы, появится в качестве действующего лица поэмы: это он охраняет источники живой и мертвой воды, к которым Венера послала Душеньку в наказание за ее грех. Змея Горыныча Душенька пытается перехитрить и обольстить дружелюбными словами:

*О Змей Горыныч Чудо-Юда!
Ты сят во всяки времена,
Ты ростом превзошел слона,
Красою помрачил верблюда,
Ты всяку здесь имеешь власть,
Блестяшь златыми чешуями
И смело разеваешь пасть,
И можешь всех давить когтями, –
Сделай край моим бедам,
Пусти меня, пусти к водам [2].*

Н. М. Карамзин отмечал приближение авторской манеры к фольклорному стилю: «Русская Душенька служит только трудные, опасные службы богине, совершенно в тоне русских старинных сказок, и прекрасно: идет за живою и мертвою водою, к змею Гарынычу, и так хорошо, с женскою хитростию, ублажает его» [3, с. 221]. Кстати, и сам мотив трех служб, которые героиня должна сослужить Венере, тоже является бесспорным повторяющимся сказочным мотивом.

В отличие от древнегреческого мифа, в котором сад с золотыми яблоками Гесперид, куда проникает Геракл, совершая один из двенадцати подвигов, охраняет титан Атлант, в поэме-сказке И. Ф. Богдановича стерегут Кашей Бессмертный и царевна Перекраса, о которой говорится, что «в сказках на Руси слыла, // Как всем известно, Царь-Девичей». Выполняя же последнее приказание Венеры – добыть таинственную шкатулку Прозерпины, Душенька должна попасть в подземное царство Плутона, дорога в которое пролегает через дремучий лес и избушку на курьих ножках – обитель Бабы-Яги, которая часто в русских волшебных сказках выполняет функцию дарителя волшебного предмета:

*Идти в дремучий лес, куда дороги нет;
В лесу, он ей сказал, представится избушка,
А в той избушке ей представится старушка,
Старушка ей вручит волшебный посошок [2].*

Из русских волшебных сказок взят И. Ф. Богдановичем и меч, который хранится он в «Кашеевом арсенале», «в сказках назван Самосек» и которым злые сестры уговаривают Душеньку убить своего чудовищного супруга. Да и все другие второстепенные персонажи поэмы четко делятся на вредителей и дарителей в своих отношениях к Душеньке.

Как мы уже отмечали, вся поэма И. Ф. Богдановича от начала до конца шутивая, иронична. Поэт низвергает своей усмешкой все идейные кумиры. Он смеется над людьми и над богами, над любовью и над страданием, над Венерой и даже иной раз над самой Душенькой.

Например, совсем забавно рассказано в поэме о том, как Душенька, изгнанная из дворца Амура, решила закончить жизнь самоубийством, – но неудачно, так как заботливое божество отстраняло от нее все виды смерти. Наконец, Душеньку встретил старик-рыбак:

Но кто ты – старец, спросил.

«Я Душечка... люблю Амура...»

Потом заплакала, как дура,

Потом, без дальних с нею слов,

Заплакал вместе рыболов,

И с ней взрыдала вся Натура [2].

Так же легко и шуточно изображены мифологические божества, например, Амуры, которые служат Душеньке:

Иной во кравчих был, другой носил посуду,

Иной уставливал, и всяк совался всюду;

И тот считал себе за превысоку честь,

Кому из рук своих домова их богиня

Полрюмки нектару изволила поднести.

И многие пред ней стояли рот разиня:

Хоть Амуры в том,

По правде, жадными отнюдь не почитались,

И боле нежели вином

Царевны зрением в то время услаждались [2].

Амуры с нимфами включаются в русские игры – «веселые хороводы и жмурки, и плетень», Душенька появляется в сарафане, являющемся элементом традиционного русского национального костюма. Таким образом, соединяя два родственных фольклорных жанра, принадлежащих ментальности разных народов, греческий миф и русскую волшебную сказку, И. Ф. Богданович стремится придать своей поэме «русский колорит», отличающий ее и от повести Лафонтена, и от античного мифа.

Но главное отличие поэмы И. Ф. Богдановича – в стиле изложения, в манере повествования. «Душенька» – это шутивая,

местами ироническая, изящная стихотворная повесть-сказка, в которой повествуется о легких и бесхитростных чувствах, безобидных горестях, простых и искренних человеческих радостях и забавах. Поэт делает ссылку на традиционность своего творения, однако старается подчеркнуть и собственную оригинальность, что ярко проявилось как в создании образа героини, наделенной чертами обыкновенной русской девушки, так и в ее русифицированном имени. Национальная самобытность «Душеньки» как раз и проявляется в использовании И. Ф. Богдановичем реалий своего времени и национального фольклора.

Высоко оценивая эту поэму, В. Г. Белинский писал: «Поэма Богдановича всё-таки замечательное произведение, как факт истории русской литературы: она была шагом вперед и для языка, и для литературы, и для литературного образования нашего общества. Кто занимается русскою литературою как предметом изучения, а не одного удовольствия, тому – еще более записному литератору – стыдно не прочесть «Душеньки» Богдановича» [1, с. 164].

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР, Ин-т рус. литературы (Пушкин. дом); редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 5. Статьи и рецензии. 1841-1844 / [ред. Н. Ф. Бельчиков]. – 863 с.; 6 л. ил.
2. Богданович И. Ф. Стихотворения и поэмы / И. Ф. Богданович. – Л.: Советский писатель, 1957. – 257 с.
3. Карамзин Н. М. О Богдановиче и его сочинениях. Избранные сочинения в двух томах. – Москва – Ленинград: Художественная литература, 1964. – Т. 2. – С. 198–227.
4. Карамзин Н. М. Избранные сочинения / Н. М. Карамзин. – М.- Л., 1964. – Т. II. – 591 с.
5. Кнабе Г. С. Русская античность / Г.С. Кнабе. – М.: РГГУ, 1999. – 238 с.
6. Лебедева О. Б. Ирои-комическая поэма И. Ф. Богдановича «Душенька». Эстетический смысл интерпретации «чужого» сюжета / О. Б. Лебедева // Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века. – М.: Высш. шк.: Изд. центр «Академия», 2000. – 415 с.
7. Можяева А. Б. Миф в литературе XX века: структура и смыслы // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 305–329.

АННОТАЦИЯ

Шишкина И.Е. Переосмысление сюжета об Амуре и Психее в поэме И.Ф. Богдановича «Душенька»

В статье рассматривается интерпретация античного сюжета об Амуре и Психее в сказочной поэме «Душенька» русского поэта XVIII века И.Ф. Богдановича. Автор приходит к выводу, что оригинальность и самобытность поэмы состоит в стиле изложения, в манере повествования, в использовании И.Ф. Богдановичем реалий своего времени, в создании образа героини, наделенной чертами обыкновенной русской девушки. Характерной особенностью «Душеньки» является органичное соединение двух родственных фольклорных жанров: греческого мифа и русской волшебной сказки.

Ключевые слова: античный миф, волшебная сказка, ироико-комическая поэма, классицизм, сюжет.

SUMMARY

Shishkina I. E. Rethinking of the plot about Cupid and Psyche in the narrative poem «Dushenka» by I. F. Bogdanovich

The article deals with the interpretation of the classical story of Cupid and Psyche in the fantasy narrative poem «Dushenka» by I. F. Bogdanovich, the 18th century Russian poet. The author arrives at a conclusion that the originality and distinctive character of the poem consist in the style of presentation, in the manner of narration, in the use of the realities of the poet's time, in the creation of the image of the heroine endowed with the traits of an ordinary Russian girl. A characteristic feature of «Dushenka» is the seamless combination of two related folklore genres: the Greek myth and the Russian fairy tale.

Key words: antique myth, fairy tale, iroi-comic poem, classicism, plot.

З.Н. Якушкина
(г. Чебоксары, РФ)

УДК 811.161.1'373.23:82-31Пелевин

АНТРОПОНИМЫ В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА «НЕПОБЕДИМОЕ СОЛНЦЕ»

Изучение антропонимов на базе художественных текстов является особенно актуальным и перспективным в последние десятилетия, поскольку имена собственные помогают с большой наглядностью передать авторский замысел. Их ценность в пространстве художественного текста отмечалась

в трудах многих исследователей [3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13]. Так, В. В. Виноградов в 60-е годы XX в. писал, что «вопрос о подборе имен, фамилий, прозвищ в художественной литературе, о структурных их своеобразиях в разных жанрах и стилях, об их образных характеристизующих функциях и т. п. не может быть проиллюстрирован немногими примерами. Это очень большая и сложная тема стилистики художественной литературы» [2, с. 38]. В настоящее время поэтическая ономастика считается самостоятельным научным направлением и касается не только литературоведения, но и лингвистики и других смежных областей науки.

В художественном произведении имя собственное с наибольшей полнотой раскрывает свой изобразительный потенциал. Целью нашей работы является анализ функционирования литературных антропонимов, как называли все имена собственные при номинации персонифицированных художественных образов, или поэтонимов, в романе В. Пелевина «Непобедимое солнце». «Поэтическое имя (поэтоним) – имя в художественной литературе, имеющее в языке произведения, кроме номинативной, характеризующую, стилистическую и идеологическую функции. Как правило, относится к категории вымышленных имен, но часто писателем используются реально существующие имена или комбинация тех и других» [15]. Поэтонимы – это не реальные, а существующие в творческом сознании автора и (через текст произведения) в воспринимающем сознании читателей идеальные образы вымышленных или реальных объектов, названных собственными именами [6, с. 22]. Поэтоним функционирует в тексте литературного произведения как неотъемлемый его компонент, вступающий в смысловые отношения с другими элементами текста и вызывающий различные ассоциации.

Рассмотрим имена главных героев произведения. Какие же «характеризующие, стилистические и идеологические функции» они выполняют? Несмотря на то, что в романе речь идет о простой девушке, нашей современнице, но её имя и фамилия сразу наталкивают нас на мысль, что недаром зовётся она Александрой Орловой. Как известно, Александра – женский вариант имени Александр, что означает защитник людей. Кроме «защищать», древнегреческое ἀλέξω, первая части имени, имеет значение «предотвращать». Автор романа, придающий большое значение именам своих героев, вероятно, хочет сказать, что персонаж с таким именем должен соответствовать его значению, т. е. ему уготована роль защитника или человека, способного предотвратить какие-то неблагоприятные для людей события.

Как выясняется из сюжета произведения, действительно, девушка Саша из простой блондинки превращается в спасительницу планеты, навлекшую при этом на человечество пандемию ковида-19, на что намекает Пелевин. Повествование ведется от первого лица главной героини, каждую часть рассказа о событиях заканчивающей добавлением эмодзи, символического знака, использующегося в электронных сообщениях. Вот что говорит В. Пелевин об этих значках словами корпоративных анархистов, с которыми встречается Саша: *«Эмодзи – это попытка правящей олигархии сдвинуть человечество еще ближе к стойлу. Почему клавиатура с эмодзи так назойливо вылезает на вашем мобильном? Эмодзи дают куда более убедительные, быстрые и лестные способы самопрезентации, чем слова. ...Эмодзи – это протез селфи, за которым можно временно спрятать свою мерзкую рожу. Эмодзи постепенно выводят человека из второсигнального космоса и помещают его в категорию няшных уточек, управляемых с помощью эмоционально заряженных символов. Этот способ машинизации человека – стратегическая подготовка к установлению диктатуры искусственного интеллекта. Так называемое «Просвещение» продолжается, но на новом этапе оно отбирает у человека «достоинство свободного разума», выданное ему когда-то, чтобы убить в себе бога. Этот процесс идет в современной культуре сразу по многим направлениям...»* [10, с. 108]. Сначала это эмодзи привлекательной блондинки, потом – красивой, милой, эффектной блондинки. Встречи с другими персонажами романа приводят к концовкам с двумя ослепительными блондинками, заканчивается книга эмодзи двух непобедимых солнц, олицетворяющих спасающих мир женщин. Такое назойливое употребление героиней подобных «способов самопрезентации» наводит на мысль, что автор вроде бы помещает её в категорию «няшных уточек», однако то, что эта блондинка *«позволила мрачному земному бардаку перезагрузиться»* [10, с. 699], создала прекрасный новый мир и вместе с другими женщинами спасает его, говорит о многом. Она оправдывает свое имя – защитница людей, о чем говорит напрямую: *«Мы все спасаем ваш мир. Спасаем его каждый день, просто вы не знаете. Даже тогда, когда не рождаем детей – а только уравниваем жестокую и тупую мужскую волю, мечтающую во всем наделать дыр, потом разорвать все в клочья»* [10, с. 700].

Фамилия Орлова непосредственно связана с названием романа – «Непобедимое солнце», ведь орел – «солярный символ, являющийся атрибутом солнечных богов во многих культурах, полуденное солнце, духовное начало, высота, вознесение, освобождение от уз, отвага,

победа, гордость, апофеоз, величие, царственное происхождение, власть, сила. Двуглавый орел означает возможность усиления власти» [14]. Героине так же, как орлу, символу смелости, отважно летающему среди грома и молний, предстоит преодолеть множество трудностей. Очень сжато пересказал весь сюжет романа Николай Пидосокорский. Воспользуемся для понимания смысла произведения его пересказом: «Один из главных ключей к пониманию *«Непобедимого Солнца»* скрыт в русской народной сказке *«Пойди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что»*, которая провозглашается главной героиней Сашей Орловой как «программа ее путешествия». Сказка эта задает и основные силовые линии романа: оборотничество, священный брак, магия, инициация, посещение загробного мира и общение с душами умерших, встреча с Женским божеством в его разных ипостасях, обретение тайны тайн и наконец утверждение своего царского достоинства. Стрелок из сказки также своего рода Непобедимое Солнце (вспомним, что лук и стрелы являются атрибутами бога Солнца Аполлона, равно как и богини Луны – Дианы), поэтому вовсе неслучайно, что его невидимый волшебный помощник Свят Наум безапелляционно прочитывается пелевинской блондинкой как «Свет На Ум». В оккультном романе Пелевина инициатическое путешествие Саши Орловой разворачивается вокруг аллегории древнегреческого философа Платона о пещере, римского культа бога Солнца (*Sol Invictus*) и гностических легенд о божественной Софии. Сама София является одним из персонажей романа – одновременно духом-хранителем Айя-Софии в Стамбуле и женой влиятельного олигарха Тима/Фея (бога-творца). Черный камень философов, через который эта семейная пара воздействует на мир, и оказывается сказочным «Свато́м Наумо́м», тайной тайн, *Sol Invictus*, «центральным проектором, создающим всю нашу реальность». Установить с ним контакт можно через т.н. «маски Каракаллы (одна из них символизирует Солнце, другая – Луну) и ритуальный жреческий танец» [11].

Итак, следующее интересующее нас имя – София, имеющее этимологическое значение «мудрость». Вот как она представляется Саше при знакомстве:

«– Хорошо. А я Со. Полное имя Софья, но меня так называли только в России. А это было давно.

– Софья? – переспросила я. – Вас зовут, как эту мечеть?

– В общем да, мы тезки. Поэтому я часто сюда возвращаюсь. Мне даже кажется иногда, что это мой дом.

– Если не ошибаюсь, – сказала я, – название храма в переводе значит «премудрость божия».

– Да, – кивнула Со. – И это совсем не то же самое, что человеческая мудрость. Гностики верили, что София – одно из

высших проявлений божественного начала. Есть создатель нашего мира, а она – создатель создателя» [10, с. 94]. Обратим внимание на краткое имя – Со. Здесь явно чувствуется связь с инициалами Саши Орловой, особенно если прислушаться к подсказке автора «... советскую власть называли Софья Власьевна. Ну, по первым буквам» [10, с. 9], подводящего нас к мысли о тесной связи этих персонажей. Как отмечали исследователи [1], «для В. Пелевина характерна языковая игра с ономастическими единицами. Она проявляется в текстах автора на фонетическом уровне (приемы паронимазии, анаграммы, паронимической аттракции), графическом (замена местоимения «я» в тексте на транскрипционный вариант), лексическом (приемы инверсии)». Расшифровка по первым буквам словосочетания советская власть как мудрость власти (вероятно, именно так надо понимать имя-отчество Софья Власьевна) представляется нам примером языковой игры.

Следующий персонаж, Тимофей, муж Со, представился Саше: *Timor Fau, if you spell it*. (Тим или Фэй, если ты произносишь это по буквам). Значение имени Тимофей – (греч. Τιμόθεος – почитающий Бога от др.-греч. τίμαω – почитать и θεός – бог) – мужское имя греческого происхождения [12], но то, как носящий это имя представил, говорит о многом. В частности, о том, что его можно звать Тим или Фей, а Фей – Бог! То есть, хотя он добавляет в конце: *На самом деле просто Тим* [10, с. 125], так в англоязычных странах зовут Тимофеев, но намекает, вернее, говорит открытым текстом, что не будет против, если его назовут именем Бога. Представляется, здесь имеет место еще один пример лексической языковой игры, основанной на ассоциациях.

Таким образом, необходимо отметить, что нам удалось рассмотреть лишь ограниченный круг проблем, связанных с функционированием поэтонимов в произведении В. Пелевина. Мы рассмотрели имена собственные лишь основных персонажей романа. В качестве дальнейшей перспективы можно отметить выявление других особенностей ономастических единиц в контекстах произведений других писателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алтухова О. Н. Ономастический контекст в постмодернистской литературе : На материале произведений В. Пелевина : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Волгогр. гос. пед. ун-т. – Волгоград, 2004. – 24 с.
2. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963. – 251 с.

3. Воронова И. Б. Textoобразующая функция литературных имен собственных: На материале эпических произведений XIX–XX вв. – Москва, 2000. – 227 с.
4. Калинин В. М. Поэтика онима. – Донецк, 1999. – 408 с.
5. Калинин В. М. Теоретические основы поэтической ономастики. Автореф. дис. ... доктора филол. наук. – Киев, 2000. – 37 с.
6. Калинин В. М. Знакомьтесь: поэтонимология // Вестник Тамбовского университета. Серия Филологические науки и культурология. – 2016. – С. 18–26.
7. Карпенко Ю.А. Виды литературных антропонимов. – М.: Наука, 1975. – 341 с.
8. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе. - Филологические науки. – 1986. – № 4. – С. 34–40.
9. Михайлов В. Н. Специфика собственных имен в художественном тексте // Филологические науки. – 1987. – № 6. – С. 78–82.
10. Пелевин В. О. Непобедимое солнце. – Москва : Эксмо, 2020. – С. 320 – 328.
11. Подосокорский Н. Маски бога и танец бабочки в «Непобедимом Солнце» Виктора Пелевина // LiveJournal, 1 октября 2020.
12. Суперанская А. В. Современный словарь личных имён: Сравнение. Происхождение. Написание. – М.: Айрис-пресс, 2005. – С. 211.
13. Фонякова О.И. Имя собственное в художественной литературе. – М.: Наука, 1989. – 348 с.
14. <https://www.newacropol.ru/alexandria/symbols/eagle>
15. <http://imja.name/poehtonimy/termin-poehtonim.shtml>
16. <https://names.neolove.ru/male/20/16835.html>

АННОТАЦИЯ

Якушкина З. Н. Антропонимы в романе В. Пелевина «Непобедимое солнце»

В статье рассматриваются особенности употребления имен собственных и характерные черты ономастического пространства в произведении В. Пелевина. Ономастические единицы употребляются писателем как интертекстуальные аллюзии. Автором исследуется языковая игра с ономастическими единицами, прослеживающаяся на различных уровнях.

Ключевые слова: антропонимы, ономастические единицы, интертекстуальные аллюзии.

SUMMARY

Yakushkina Z. N. Anthroponyms in V. Pelevin's novel «The Invincible Sun»

The article discusses the peculiarities of the use of proper names and the characteristic features of onomastic space in the work of V. Pelevin. Onomastic units are used by the writer as intertextual allusions. The author investigates the language game with onomastic units, which can be traced at various levels.

Key words: anthroponyms, onomastic units, intertextual allusions.

A.B. Бабий
(г. Донецк, ДНР)

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. Фоняковой, «ясно, что в сознании читателя – носителя языка имя главного героя может выступать обобщённым знаком целого большого художественного текста» [4, 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» [4, 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» [4, с. 34].

Поэтическое имя очень часто является для произведения именем знаковым, «говорящим». Британская литература XIX века представлена целым рядом значительных писателей, среди которых 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 Шлемилля» 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, p. 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, p. 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» [5, с. 8] («There is so 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 пласт имён 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 «Йоканаан» (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, Сибилла – Sibyl) включают 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 вымышленным 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: 18.12.2021).
3. Рыбакин А.И. Словарь английских личных имён: 4 000 имён. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Рус. яз., 1989. – 224 с.
4. Фoniaкова О.И. Имя собственное в художественном тексте / О.И. Фoniaкова. – Л.: ЛГУ, 1990. – 103, [1] с.
5. Уайльд О. Как важно быть серьёзным. Несерьёзная комедия для серьёзных людей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.100bestbooks.ru/files/Wilde_Kak_vazhno_byt_sereznyy.pdf (дата обращения: 18.12.2021).
6. 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»).
7. Уайльд О. Саломея / Оскар Уайльд / Пер. с англ. К.Д. Бальмонта. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 21 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: 18.12.2021).
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 and 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.

*Л.В. Волосевич
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

ЗНАЧЕНИЕ ПОЭТОНИМОВ КЛЮЧЕВЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ ЗАГРОБНОГО МИРА В РАССКАЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БОБОК»

Как известно, оним в тексте художественного произведения становится полноправным элементом, определяющим поэтику произведения: его стилистику, развитие сюжетных линий, структуру образа. В нашей работе мы опираемся на теоретическое обоснование функционирования имени собственного, или онима, в художественном тексте, данное в статье А.А. Бельской «Имятворчество А.С. Пушкина, И.С. Тургенева: к вопросу о тезоименных героях писателей». Обобщая работы литературоведов, философов и лингвистов, А.А. Бельская приходит к выводу о том, что имя персонажа играет существенную роль в поэтической структуре текста, выполняя ряд важных функций.

Говоря об именах-аллюзиях, то есть тех, которые отсылают к предшествующим образам-символам, А.А. Бельская отмечает сближение имени и носителя. В поэтическом тексте происходит кодирование информации в имени героя. При этом имя

содержит внутренний, имплицитный смысл, характеризующий образ персонажа, и в контексте формирует дополнительные смысловые пласты образа. А.А. Бельская подчеркивает мысль П.А. Флоренского о том, что «...именем выражается «тип личности, онтологическая форма ее, которая определяет далее ее духовное и душевное строение» [2] и вывод философа о том, что имя является «первоэлементом художественного текста» [2]. Ссылаясь на изучение роли имени в тексте произведения П.А. Флоренским, исследователь акцентирует сюжетообразующую функцию имени. В работах Ю.А. Тынянова, посвященных значению имени, А.А. Бельскую привлекает мысль об имени как о структурообразующем элементе.

Интересна мысль А.А. Бельской о роли имени образа персонажа в поэтическом тексте: «Имя является тем фактором, который сводит воедино все «составляющие» литературного персонажа: “Имя – формальный признак героя как единства”» [2]. Далее А.А. Бельская говорит о функциях, которые приобретает имя, будучи в поэтическом тексте. Она отмечает, что «...точным выбором имени героя определяется смысловая и эмоциональная “заданность” художественного текста», что понятийное ядро, или денотат «...в личном имени собственном... его семантика раскрывает судьбу или сюжетную линию персонажа», что имя в тексте приобретает коннотативные значения: «...значение имени и созданный образ оказываются поясняющими и проясняющими друг друга элементами текста, причем имя часто дешифруется многообразно и причудливо, отражая разные грани образа» [2]. Кроме того, отмечается стилистическая функция имени, которая реализуется на фонетическом уровне «через словообразовательную форму или с помощью разных видов несоответствий (имени и фамилии, имени и образа)» [2].

Таким образом, ученый делает вывод о том, «...что литературное имя собственное тесно связано со всей образной системой произведения, художественным замыслом» [2].

Исследователь К.А. Елистратова, рассматривая функции поэтонима, учитывает такое понятие, как поэтический дискурс, который рассматривается как сложная структура – «многомерное пространство», которое включает поэтический текст, дискурс личности, дискурс культуры. Все эти сферы, по мнению исследователя, нужно учитывать при работе над поэтическим текстом. Имя, поэтоним, как важнейший элемент текста, выступает при этом важнейшим средством передачи информации, смыслополагания [8].

Работы многих современных филологов посвящены исследованию поэтонимов в романах Ф.М. Достоевского.

Они считают, что имя в пределах поэтического текста обладает значительным содержательным потенциалом. М.В. Поник, в свою очередь, отмечает функции имен в романах Ф.М. Достоевского: «... в контексте художественного целого они выполняют особую концептуально-характеристическую, социально-психологическую, философско-идеологическую, эстетическую и иные функции, связанные с конкретным авторским заданием» [9]. Особенность употребления имен в романах писателя обусловлена, по мнению М.В. Поник, «полифонической природой его романов» и авторской концепцией человека, воплощенной в системе его персонажей [8].

Важность имен в романах Ф.М. Достоевского подчеркивает С.А. Скудрина (Поэтика имени Достоевского). Работая над текстами писателя, исследовательница обращает внимание на то, что его герои размышляют над собственными именами, задаются вопросами, почему их зовут так, а не иначе: «...я, может быть, желал бы называться Эрнестом, а между тем принужден носить грубое имя Игната, – почему это, как вы думаете? Я желал бы называться князем Монбаром, а между тем я только Лебядкин, от лебедя, – почему это?» [10, с. 207].

Присоединяясь к точкам зрения П.А. Бицилли и А.Л. Бема, С.А. Скудрина цитирует А.Л. Бема, отмечая «тщательную продуманность антропонимов Ф.М. Достоевского: “Там, где выбор имени кажется на первый взгляд совершенно случайным, при ближайшем рассмотрении проглядывает вполне сознательное отношение писателя” (Бем 1933, с. 415)» [10, с.156].

Исследователи раскрывают причины выбора Ф.М. Достоевским имен. Так, А.Л. Бем выбор имени связывает с социальной принадлежностью персонажа, его профессией. По его наблюдениям, имя определяет национальную принадлежность героя. Иностранные имена определяют происхождение персонажа, его взгляды, отражают авторское отношение к персонажу. В работе А.Л. Бема поднята проблема соотношения прототипа и персонажа. Имя персонажа в произведениях Ф.М. Достоевского намекает на прототип: «Избранное имя является знаком другого, которое писатель подразумевает для себя (отнюдь не для читателя)» [8], на желание автора вернуться к образу прототипа.

Выбор антропонимов зависит от того литературного направления, в русле которого работает писатель. С.А. Скудрина приводит наблюдение В.В. Виноградова, указавшего на связь сентиментальной канвы романа «Белые ночи» с именами действующих лиц.

Исследователь обращает внимание на систематизацию имен в романах Ф.М. Достоевского, выполненную М.С. Альтманом, Вяч. Вс. Ивановым, С.В. Беловым, которые выделили типологические группы персонажей по их именам. Так, имя Петр связано с последователями Петра I, европейцами, а юродствующие героини носят имя Елизавета. Вяч. Вс. Иванов подчеркивает композиционную функцию фамилии Смердяков в романе «Братья Карамазовы». Отмечается собирательная функция имен в романах Ф.М. Достоевского: имя объединяет несколько прототипов, обладающих общей доминирующей чертой. Например, старец Зосима в «Братьях Карамазовых» и Макар Долгоруков в «Подростке» имеют несколько прототипов. Образы романов имеют общее внутреннее значение – они наделены особой духовной миссией, как их прототипы.

Как видим, проблема бытования поэтонимов в текстах Ф.М. Достоевского представлена достаточно широко и глубоко изучена. Более чем вековое изучение мировоззрения Достоевского привело к выводу, что взглядам писателя свойственно органическое единство трех начал: социально-исторического, нравственно-психологического, религиозно-философского [9].

Опираясь на выводы исследователей поэтонимов пятикнижия Ф.М. Достоевского, в первую очередь на мысль о том, что имя отражает авторскую концепцию человека и обладает свойством полифоничности, а также на выводы о принципах имяназрения персонажа, обратимся к изучению поэтонимов в рассказе Ф.М. Достоевского «Бобок». Задача данной статьи состоит в том, чтобы раскрыть значение имен персонажей рассказа «Бобок», их связь с сюжетными компонентами, структурой образов.

Прежде всего, следует отметить, что М. Бахтин делает подробный анализ произведения, определяя жанровую принадлежность рассказа. Автор исследования поэтики творчества Ф.М. Достоевского определяет значение рассказа «Бобок», подчеркивая, что в нем «как в фокусе собраны лучи идущие и из предшествующего и из последующего творчества Достоевского» [1, с. 196 – 197]. В рассказе заострены основные темы творчества писателя, что осуществляется благодаря необычной фантастической ситуации, а также воплощению сложной смысловой структуры рассказа в предельно конкретных, натуралистичных образах. Отмечает автор и особенность хронотопа произведений Ф.М. Достоевского – когда действие сосредотачивается «в точках кризисов».

М.М. Бахтин считает, что разработка сложного комплекса тем и идей рассказа «Бобок» – «микрокосма всего его творчества» – осуществляется благодаря обращению писателя к жанру

мениппеи. М.М. Бахтин отметил следующие характерные признаки мениппеи в рассказе: фантастический сюжет, перенос действия в преисподнюю, образ рассказчика, находящегося на пороге сумасшествия, диалогизированный стиль рассказа, карнавализованность ситуации, проявляющаяся в «фамильярном и профанирующем отношении к кладбищу, к похоронам...», в описании, «построенном на оксюморонных сочетаниях и карнавальных мезальянсах», в карнавальной символике [1, с. 184 – 185]. Рассказ «Бобок» Ф.М. Достоевский считает образцом этого жанра.

М. Бахтин отмечает комплекс идей всего творчества Ф.М. Достоевского, появляющихся в рассказе «в предельно острой и обнаженной форме: идея о том, что “все позволено”, если нет бога и бессмертия души «...»; связанная с этим тема исповеди без покаяния и “бесстыдной правды”, «...» тема последних моментов сознания «...»; тема сознания, находящегося на грани безумия; тема сладострастия, проникшего в высшие сферы сознания и мысли; тема сплошной “неуместности” “неблагообразия” жизни, оторванной от народных корней и народной веры...» [1, с. 193]. Система антропонимов рассказа «Бобок» подчинена воплощению этих идей и тем писателя. Антропонимы рассказа определяют сюжетную канву, связанную с персонажами, структуру самих персонажей, входят в семантическое поле его названия.

Н.А. Бердяев раскрывает глубинную сущность духа героев Ф.М. Достоевского, дает им следующую характеристику: «В глубине человеческой природы он раскрывает Бога и Дьявола и бесконечные миры...» [3]. Размышляя над антиномичностью человеческой природы в романах писателя, Н. Бердяев классифицирует персонажей на «темных» – с «иррациональным демоническим» началом и «светлых», – с иррациональным «ангелическим». Особую группу представляют персонажи – «отбросы путей развития».

В трактовке Н. Бердяева «темные» персонажи, пройдя сложный путь раздвоения, борения со злом, преодолевают его изнутри, «достигнув зрелости, внутренней свободы по отношению ко злу» [3]. Особое внимание философ уделяет третьей категории персонажей Ф.М. Достоевского – «отбросов путей развития»: «Эти существа не имеют самостоятельного существования, они живут призрачной жизнью. Таковы Свидригайлов, Петр Верховенский, вечный муж, Смердяков. Это – солома, их не существует. Существа эти влачат вампирическое существование» [3]. То есть это персонажи, неспособные побороть в себе зло и осуществлять движение к Христу, так как они «не способны к покаянию. Беснование зашло слишком далеко «...» не имеют дальнейшей

человеческой судьбы, «...» выпадают из человеческого царства в небытие» [3].

В персонажах «вампирического существования», по логике Н. Бердяева побеждает «второе “я”», дух небытия»: «В этом втором “я” раскрывается пустая, бессодержательная свобода, свобода небытия» [3]. Персонажи рассказа Ф.М. Достоевского «Бобок» относятся к группе тех персонажей, которых захватил «дух небытия», «последний предел зла – пошлость, ничтожество и небытие». Воплощение «Идеала “Содомского”» достигается ими в абсолюте.

Благодаря фантастической сюжетной ситуации, когда персонажи просыпаются в загробном мире, находятся, по определению М. Бахтина, на пороге жизни и смерти, автором снимается мотив воздаяния за зло, за нарушение «нравственной преграды» [7]. Фантастическая ситуация пробуждения покойников и мотив сна позволяют автору представить их в раскрепощенном сознании, о котором рассказывает черт Ивану Федоровичу Карамазову: «... в снах, и особенно в кошмарах, ну, там от расстройства желудка или чего-нибудь, иногда видит человек такие художественные сны, такую сложную и реальную действительность, такие события или даже целый мир событий, связанный такою интригой, с такими неожиданными подробностями, начиная с высших ваших проявлений до последней пуговицы на манишке, что, клянусь тебе, Лев Толстой не сочинит, а между тем видят такие сны иной раз вовсе не сочинители, совсем самые заурядные люди, чиновники, фельетонисты, попы...» [7].

Кроме того, сама внутренняя ситуация рассказа «Бобок» пограничная, Души персонажей кладбища находятся на границе земного и загробного мира, в ограниченном 40 днями хронологическом промежутке. Покойники хранят память «счастливых» и «радостных» [6] моментов земной жизни. Благодаря одному из персонажей, провокатору Клиневичу, происходит саморазоблачение – демонстрация их глубокой порочности – «сладострастия мысли» [6]. Следует также отметить, что высказывая свои желания, они демонстрируют нигилистическое отношение к загробному миру и хотят «извлечь и отсюда все», «провести эти два месяца как можно приятнее», «в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!» [6].

Н. Бердяев, раскрывая антропологическое исследование Ф.М. Достоевским сущности человека, подчеркивает, что в творчестве писателя прослеживается закономерная связь между верой в Бога и бессмертием души. Путь человека, по Н. Бердяеву, – это бесконечный путь к божественному абсолюту,

который человек проходит в противоречиях и страдании. Но, по логики мысли философа, божественному абсолюту, воплощающемуся для писателя в духе Христа, существует и его противоположность – дух Антихриста, который «дорожит счастьем больше свободы» [3].

Категорию свободы Ф.М. Достоевский и Н. Бердяев связывают с Христом. Антитезой подлинной свободе в этом контексте являются покой и счастье на земле, которые «возможны лишь путем отречения от свободы, от образа Божьего в себе» [3]. Достижение неограниченного счастья на земле – раскрывает философ – это реализация «Идеала “Содомского”». Черт в романе «Братья Карамазовы», доказывая свою реальность, мечтает «воплотиться»: *«Моя мечта это – воплотиться»*. Варианты образов его воплощения многообразны: интеллектуальные галлюцинаций больного Ивана, сладострастные фантазий духовного отца, молодая девушка-грешница. Все эти образы связаны с концепцией счастья жизни на земле. Они демонстрируют представления Ф.М. Достоевского о духе зла: «Это дух – небытия, подстерегающий человека. Последний предел зла – пошлость, ничтожество и небытие» [3]. Поэтонимы кладбищенских персонажей, как и все элементы структуры рассказа «Бобок», реализуют идею абсолюта небытия.

Персонажей загробного мира можно разбить на иерархические группы. К представителям высших классов относятся тайный советник Тарасович, генерал Василий Васильевич Первоедов, барынька Авдотья Игнатьевна. Их принадлежность к высшему свету обуславливает почет и уважение, которые они требуют к себе и которые проявляют низшие чины, заискивающие перед ними даже в ином мире. Внешние признаки высокого положения включают, прежде всего, честь, долг, достоинство и другие добродетели, представление о которых утвердилось в Петровской России и зафиксировалось в литературе классицизма. Благородную семантику декларируют имена и чины этих персонажей.

Генерал-майор Василий Васильевич Первоедов – *«таких-то и таких орденов кавалер»* [6]. Данный персонаж имеет говорящую фамилию. В поэтониме присутствует антиномия. С одной стороны, фамилией Первоедов подчеркивается плотоядность, чревоугодие генерала – любит поесть. М. Бахтин соотносит образ этого персонажа с образом генерала Дроздова из «Бесов». Генералу Дроздову в романе дается характеристика, уточняющая фамилию Первоедова: «ужасно много евший и ужасно боявшийся атеизма». Второе значение антиномии связано с нравственным началом человека – первый в исполнении

благородного долга, в благочестии. Любопытно, что в романе «Братья Карамазовы» в концепции человека-бога, выдвинутой чертом, звучит следующая его характеристика: «Где стану я, там сейчас же будет первое место... “всё дозволено”, и шабаш!» [7]. Контекст этих произведений нивелирует нравственное значение фамилии Первоедов, усиливая ее негативную коннотацию и переводя значение физиологического качества в характеристику моральных качеств генерала. Исходя из контекста, Первоедов – тот, кто занимает везде первое место, везде является хозяином и кому «все дозволено».

Внешние характеристики образа генерала в тексте рассказа подтверждают значение статуса, которое включает его фамилия: у него «веский и солидный голос», он требует соблюдения иерархии, порядка [6]. Когда Лебезятников предлагает ему первым начать знакомство с тайным советником Тарасовичем, генерал Первоедов считает не по чину проявлять инициативу, сохраняет достоинство, когда его знакомством пренебрегают. Генерал единственный, кто хочет удерживать порядок. В ситуации перепалки с Клиневичем он демонстрирует качества, раскрывающие благородное значение первой части своей фамилии: он готов защищать порядок в потустороннем мире, свою честь, честь государя.

В образе генерала Первоедова присутствуют мотивы, разоблачающие благонадежность генерала, связанные со значением плотоядности: его не покидает пристрастие играть в вист, Авдотья Игнатьевна знает про него «одну историйку», как его «из-под одной супружеской кровати поутру лакей щеткой вымел» [6]. Уже в загробном мире генерал Первоедов проявляет сладострастный интерес к «девочке». В загробном мире благонадежность генерала развенчивается: Клиневич заявляет, что генерал «здесь пиик», от него «останется шесть медных пуговиц». Доминирующее значение фамилии генерала, связанное с мотивами земного счастья в загробном мире перелицовывается, переходя в противоположное значение небытия.

Тайный советник Тарасович – еще один представитель высшего сословия. В «Табели о рангах» его звание соответствует чиновнику второго класса. По чину он выше генерал-майора Первоедова. Исследователь онимов пятикнмжия Ф.М. Достоевского, С.А. Скудрина, замечает, что онимы с отсутствующими личными именами говорят о негативном отношении автора. Примечательно, что образ генерала-майора не обладает привлекательными чертами, но ему дан полный оним. Оним Тарасович представлен в сокращенной форме. Дана одна

фамилия персонажа, несмотря на его высокий статус. Очевидно, что она происходит от имени Тарас.

Известно, что имя Тарас – это русская форма греческого имени Тарасиос, означающего «мятежник», «бунтовщик», «смутьян», «беспокойный». В латинском варианте слово имеет следующую форму: «*taurus*», что в переводе означает «бык», «вол», так называется созвездие Тельца на латинском языке. Форма фамилии Тарасович – Tarasovich распространена на территориях Польши, Белоруссии, Украины. С.А. Скудрина, раскрывая значение фамилии Ставрогина в романе Ф.М. Достоевского Бесы, установила, что эта фамилия имеет в своем составе латинский корень «*taurus*», что означает «бык». В исследовании С.А. Скудриной приводится толкование значения этого слова: оно «связывается, естественно, с мощью, а одновременно с этим – состихийностью и дикостью; в метафорическом смысле *Taurus* выражает величие и силу и в языческом, и в христианском понимании» [10; с. 16]. В древнегреческой мифологии бык – символ Зевса, его образ имеет значение неограниченного сладострастного желания.

Структура образа тайного советника подтверждает это значение онима Тарасович. Голос персонажа несет скрытые мотивы сладострастия: «капризно-повелительный», «сюсюкающий», шамкающий. Эти определения сразу придают образу негативную коннотацию. Показателен сюжетный фрагмент его земной жизни – история, которую рассказывает Клиневич. После смерти Тарасовича обнаружился «*недочет*» – деньги, потраченные им на разврат с m-lle Фюри, предназначались детям и сиротам. Актуализация внутреннего значения онима персонажа происходит через характеризующие его номинации Клиневичем. Последний его называет «*grand-pere*», «*сладострастная мысль*», «*семидесятилетний старикашка, подагрик и хирагрик*». Благодаря этим характеристикам, формирующим семантическое поле онима Тарасович, усиливается и акцентируется тема самого низменного разврата, связанная с образом высшего чина, почтенного старца в загробном мире: «*уцелело еще столько сил на разврат, и – и вот теперь и разгадка! Эти вдовы и сироты – да одна уже мысль о них должна была раскалять его!...*» [6]. Значение онима Тарасовича подтверждается и в заключительной реплике персонажа: «*...надеюсь извлечь отсюда все...*» [6]. Находясь на границе ада и рая, Тарасович поддерживает предложение Клиневича заголиться и обнажиться, при этом он уже мечтает о «*блон-ди-ночке*» и «*голос старца*» «*плотоядно задрожал*» [6].

Образ Авдотьи Игнатьевны включается в центральную группу персонажей загробного мира. Имя Авдотья – вариант имени

греческого происхождения Евдокия (Εὐδοκία, от εὐδοκία). Оно означает «благоволение, любовь») – женское **имя** греческого происхождения. Евдокия, которое переводится как «благославная», «пользующаяся хорошей славой», «добрая слава», «благоволение». Стоит обратить внимание на прецедентный образ Авдотьи Самсоновны – Дуни из повести А.С. Пушкина «Метель». Образ Дуни амбивалентен. С одной стороны, он связан с мотивами доброй славы, с другой – с библейскими мотивами притчи о Блудном сыне с ее негативной каннотацией – мотивами родительского непослушания, нарушения традиций, разрушения уклада.

Начальная форма отчества Игнатъевна – от имени Игнат римского происхождения Egnatius переводится как огонь. М. Бахтин отметил об образе огня следующее: «Глубоко амбивалентен образ огня в карнавале. Это огонь, одновременно уничтожающий и обновляющий мир. На европейских карнавалах всегда почти фигурировало особое сооружение («...», называвшееся “адом”, в конце карнавала этот “ад” торжественно сжигался (иногда карнавальный “ад” амбивалентно сочетался с рогом изобилия)». Продолжая мысль, М. Бахтин описывал обряд римского карнавала, где «каждый участник карнавала нес зажженную свечу (“огарок”), причем каждый старался погасить свечу другого с криком” “Siaammazzato! (Смерть тебе!)”» [1, с. 168–169].

Как видим, внутренняя форма имени барыньки Авдотьи Игнатъевны включает оксюморонное сочетание значений «благославная» и адского огня. Образ персонажа Авдотьи Игнатъевны продолжает в контексте рассказа те мотивы Авдотьи Самсоновны – Дуни, которые связаны с негативной коннотацией. Поэтому в полном ониме барыньки преобладают inferнальные значения, связанные с понятиями ада, греха, плотского наслаждения. Это подтверждается бытованием персонажа в сюжетном повествовании, структурой ее образа. Авдотья Игнатъевна имеет *«брезгливый и высокомерный голос»*, это *«раздраженная»* дама *«как бы высшего света»*, в земном мире она не расплатилась с долгами. Генерал-майор Первоедов и автор характеризуют ее говорящей кличкой *«задорная крикса»*. О ее необратимом нравственном падении говорит интерес к усопшим молодым людям, юношам. Узнав о том, что просыпается молодой человек, Авдотья Игнатъевна *«взвизгнула»*. Когда Клиневич предложил *«ничего не стыдиться!»* барынька первая громко трижды поддержала его предложение: *«Ах, как я хочу ничего не стыдиться!» – с восторгом воскликнула Авдотья Игнатъевна. «...» я все-таки там стыдилась, а здесь я ужасно,*

ужасно хочу ничего не стыдиться! «...» – Я ужасно, ужасно хочу обнажиться! – взвизгивала Авдотья Игнатьевна» [6].

Персонажем-трикстером в группе персонажей загробного мира является граф Петр Петрович Клиневич. Обращает на себя внимание его подчеркнуто говорящее двусоставное имя. Исследователи именинника творчества Ф.М. Достоевского [4, 10] замечают, что имя Петр соотносится с «именем российского реформатора Петра I: “Причиной отрыва русской интеллигенции от своего народа и родной “почвы” Достоевский считал реформы Петра I. Еще в 1860 году, анонсируя программу своего журнала “Время”, Достоевский писал, что “народ отшатнулся от Петровской реформы еще 170 лет назад... реформа Петра Великого... разъединила нас с народом”. Еще резче выражает он ту же мысль два года спустя: “Петр, как факт, был в высшей степени антинароден”. Отрицательное отношение к Петру, сказавшееся у “почвенника” Достоевского уже в начале 60-х годов, в начале 70-х еще более обострилось». С.А. Скудрина добавляет: «с именем Петр связано отречение» [10, с. 108], имея в виду, прежде всего Христа. В русской народной культуре уменьшительная форма имени Петрушка принадлежит балаганной кукле-шуту. Поэтому имя Петр Петрович имеет коннотацию шутовства. С.А. Скудрина приводит исследование О.Г. Дилакторской, которая, рассматривая мотив лестницы и связывая его с именами Иаков и Петр, раскрывает еще одно значение имени Петр: «“лестница” Петра – это горизонталь, олицетворяющая “Табель о рангах”, путь земного, социального преуспеяния» [10, с. 45].

Необходимо отметить и значение фамилии Клиневич. Форма фамилии на -ич, отсылает к польскому или литовскому происхождению ее носителя. С.А. Бершадская, наблюдая употребление иноязычных онимов Ф.М. Достоевским заключила: «Достоевский в использовании этого вида онимов остается верен литературной традиции XIX века: в русской литературе функция таких онимов чаще всего определялась через указание чуждости их носителей русскому укладу жизни. Так, иноязычные онимы героев-чиновников у Достоевского указывают на шаблонность их жизненного пути: они пытаются утвердить чуждый русскому человеку образ жизни и деятельности, терпят неудачу и становятся предметом жалости и насмешек...» [4].

Кроме того, словоформа фамилии Клиневич построена по модели литературных прообразов персонажей романа П.Д. Боборыкина «Жертва вечерняя» Селадона Домбровича, Балдевича, черты которых он совмещает. В свою очередь, эти образы являются собирательными образами литераторов, современников П.Д. Боборыкина. Фамилии некоторых из них

(Д.В. Григоровича, Б.М. Марковича) послужили прецедентными именами поэтонимов Домбрович, Балдевич [10].

Клиневич связан со всеми персонажами первого ряда и знает о них «много сведений интимно-скандального характера» [10]. По его реплике о встречах у Волконских с генералом Первеевым, можно заключить, что при жизни он посещал маскарады, «тайные квартиры», где были завсегда «hommes d'état» [5], был поверенным в любовных делах тайного советника Тарасовича. Самого Клиневича развратила Авдотья Игнатьевна, когда он «был четырнадцатилетним пажом»

По титулу Клиневич *«не граф, а барон, всего только барон»*, его род происходит из *«шелудивых баронишек, из лакеев»*. Акцент на неполноценность титула персонажа говорит о том, что он выскочка: *«Я только негодяй псевдовысшего света и считаюсь “милым полисоном”»*. Прижизненные поступки его низки, кроме разврата и сводничества, он занимался финансовым мошенничеством.

Примечательно, что пример циничного разоблачения первым дает сам Клиневич. Вспоминая скабрзные истории своих соседей, одновременно он разоблачается сам. Одного из его литературных прообразов Домбровича в романе П.Д. Боборыкина критики называют «теоретиком и практиком разврата», «идеологом безудержного разврата» [11]. Оба образа соотносятся: Клиневич и Домбрович демонстрируют неполноценность своего происхождения, оба призывают наслаждаться жизнью, оба провокаторы, оба находят ограниченное специальное пространство для реализации своих эротических фантазий, воплощающих, с их точки зрения, свободу. Домбрович предлагает *«наслаждаться настоящей жизнью»*, *«ничего не бояться»*, *«доставить себе новое и оригинальное ощущение»* [5]. Призывы Клиневича являются перефразами скрытой философии Домбровича. Предложения Домбровича в пределах загробного мира Клиневич доводит до абсолюта: *«Господа! я предлагаю ничего не стыдиться!»*, *«Я, знаете, из плотоядных. Все это там вверху было связано гнилыми веревками. Долой веревки, и проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажмся!»* [6].

Примечательно, что образ Клиневича соотносится и с образом черта из романа «Братья Карамазовы». Клиневич называет себя *«милым полисоном»* – пакостником, черт произносит *«а мне оставлены в удел только пакости»*. Оба призывают установить новый порядок *«на новых началах»* – произносят и один и другой. Черт искушает Ивана неверием: *«надо всего только разрушить в человечестве идею о боге»*, *«все эти миры, бог и даже сам сатана – всё это для меня не доказано»* [7].

Образ Клиневича – вариант образа черта. Создавая его, автор рассказа и романа раскрывает возможность исполнения мечты черта *«воплотиться в семипудовую купчиху и богу свечи ставить»*. Предложение Клиневича является маркером, при котором «совсем самые заурядные люди, чиновники, фельетонисты, попы...» [7], получая счастье наслаждения, свободу без воздаяния, погружаются в бесовство. Тем самым – реализуют мечту черта, возрождают, по мысли Н. Бердяева *«дух Антихристов»*.

Таким образом, анализ поэтонимов рассказа Ф.М. Достоевского «Бобок» приводит к следующему заключению. Прежде всего, они включают семантику духовно-нравственного растления, чем соотносятся с названием рассказа «Бобок». Поэтонимы основных персонажей определяют сюжетную канву рассказа, в них закодированы характеры, поведение персонажей, также они отражают представления автора о зле, вере, безверии, наказании, свободе без веры и наказания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Проблемы поэтик Достоевского / М. Бахтин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 359 с.
2. Бельская А.А. Имятворчество А. С. Пушкина и И. С. Тургенева: к вопросу о тезоименных героях писателя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/imyatvorchestvo-a-s-pushkina-i-i-s-turgeneva-k-voprosu-o-tezoimennyyh-geroyah-pisateley>
3. Бердяев Н. Мирозерцание Достоевского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://librebook.me/mirosozercanie-dostoevskogo/vol1/>
4. Бершадская С.А. Ономатопэтика Ф.М. Достоевского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:uFdZtzWB6hwJ:https://cyberleninka.ru/article/n/14407216.pdf&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ua>
5. Боборыкин П.Д. Жертва вечерняя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/boborykin_p_d/text_0090.shtml
6. Достоевский Ф.М. Бобок / Ф.М. Достоевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0320.shtml
7. Достоевский Ф.М. Черт. Кошмар Ивана Федоровича (Братья Карамазовы) / Ф.М. Достоевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://imperium.lenin.ru/LUZHIN/desert/texts/Dostoevsky-k5.html>

8. Елистратова К.А. Ономастикон поэтического дискурса Веры Полозковой: лингвосемиотический аспект. Диссертация на соискание ученой степени к. ф. н. по специальности 10.02.01 / К.А. Елистратова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/onomastikon-poeticheskogo-diskursa-very-polozkovoi-lingvosemioticheskii-aspekt-polnyi-tekst>
9. Поник М.В. Поэтика имени в романистике Ф.М. Достоевского. Автореферат на соискание ученой степени к. ф. н. по специальности 10.02.01 / М.В. Поник. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cheloveknauka.com/poetika-imeni-v-romanistike-f-m-dostoevskogo>
10. Скудрина С.А. Поэтика имени у Ф.М. Достоевского (на материале романов «Подросток» и «Братья Карамазовы») [Текст]: монография / С.А. Скуридина. – Воронеж: Научная книга, 2007. – 302 с.
11. Туниманов В.А. Комментарии: Ф.М. Достоевский. Дневник писателя. 1873. VI. Бобок // Ф.М. Достоевский. Собр. соч. в 15 т. – СПб.: Наука, 1994. – Т. 12. С. 315–324 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rvb.ru/dostoevski/02comm/106.htm>

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. Значение поэтонимов ключевых персонажей загробного мира в рассказе Ф. М. Достоевского «Бобок»

В статье рассматриваются значения, особенности употребления имен собственных, их влияние на сюжетную композицию, структуру образов рассказе Ф.М. Достоевского «Бобок», соотношение значений поэтонимов с названием рассказа».

Ключевые слова: оним, семантика, сюжет, персонаж.

SUMMARY

Volosevich L. V. The meaning of the poetonyms of the key characters of the afterlife in the story «Bobok» by F. M. Dostoevsky

The article discusses the meanings, features of the use of proper names, their influence on the plot composition, the structure of images in F. M. Dostoevsky's story «Bobok», the ratio of the meanings of poetonyms with the title of the story.

Key words: onym, semantics, plot, character.

*М. Э. Курылко
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82-2(045)

РОЛЬ ОНИМОВ В ТРАГЕДИИ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО «ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ»

Эпоха русского футуризма в литературе представлена многообразием литературных экспериментов, новшеств и приемов: это и синтез искусств, рождение обилия неологизмов и окказионализмов, постоянно развивающаяся словоформа, фонетика. Одним из таких значимых явлений является первый футуристический театр, представленный двумя драматургическими произведениями: «Победа над Солнцем» Алексея Кручёных и Михаила Матюшина (музыка), Велемира Хлебникова (спектакль оформлял Казимир Малевич) и «трагедией», озаглавленной именем самого автора, – «Владимир Маяковский». Эти произведения были поставлены на сцене в декабре 1913 года и вызвали неоднозначное восприятие со стороны публики.

Трагедия В. Маяковского в спешке не получила названия от самого автора и в цензуру поступила как: «Владимир Маяковский. Трагедия». Поэтому цель данной работы – показать роль онимов в трагедии с целью выделения именуемого объекта среди других и выявить причину его употребления.

Название трагедии первоначально не имело определенной цели и было избрано не самим автором, а озаглавлено в спешке перед самой постановкой на сцене. Алексей Кручёных вспоминал: «Когда выпускалась афиша, то полицмейстер никакого нового названия уже не разрешил, а Маяковский даже обрадовался: – Ну и пусть трагедия так и называется “Владимир Маяковский”. У меня от спешки тоже получались некоторые недоразумения. В цензуру был послан только текст оперы (музыка тогда не подвергалась предварительной цензуре), и потому на афише пришлось написать: “Победа над Солнцем. Опера А. Крученых”. М. Матюшин, написавший к ней музыку, ходил и все недовольно фыркал» [1, с. 89].

Неслучайно трагедию называют монодрамой, ведь именно первые очевидцы охарактеризовали пьесу именно так. Главный герой произведения поэт – сам Владимир Маяковский. Автор намеренно принимает участие в своей же постановке, однако по ходу пьесы не воспринимается как её автор. Оним в тексте олицетворяет и выделяет понятие «поэт» через фамилию «Маяковский», такой вид онима называется антропонимом, то есть именем собственным, которое ассоциируется с известной

личностью, проводя тем самым собирательную характеристику судьбы поэта как такового. Другие персонажи условны, то есть они не олицетворяют конкретные образы, а лишь несут в себе метафорическую функцию, хотя и являясь онимами, так как выделяют персонажа, благодаря его имени: Старик с черными сухими кошками (несколько тысяч лет), Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек без головы, Человек с растянутым лицом, Человек с двумя поцелуями, Обыкновенный молодой человек, Женщина со слезинкой, Женщина со слезой, Женщина со слезищей, Газетчики, мальчики, девочки и другие. Трагедия начинается со слов самого поэта и его обращение к зрителю оформляется в пролог:

*«Вам ли понять,
почему я,
спокойный,
насмешек грозою
душу на блюде несущу
к обеду идущих лет.
С небритой щеки площадей
стекая ненужной слезою,
я,
быть может,
последний поэт» [2, с. 5].*

Собственное имя Маяковского тут играет ключевую роль, так как на примере писателя и его видения мира, зрителю предлагается рассмотреть устройство мира через призму взглядов поэтов, футуристических писателей будущего:

*«Я вам открою словами
простыми, как мычанье,
наши новые души, гудящие,
как фонарные дуги.
Я вам только головы пальцами трону,
и у вас вырастут губы
для огромных поцелуев
и язык, родной всем народам.
А я, прихрамывая душонкой,
уйду к моему трону
с дырами звезд по истертым сводам» [2, с. 7].*

Данная цитата говорит нам об основных принципах футуристической драматургии, которые мы можем понять со слов самого В. Маяковского. Задача и «миссия» поэта эпохи футуризма, по его мнению, это раскрытие новой человеческой души, нового типа человека, взгляда на окружающие события. Человек, прикоснувшись к подобным произведениям, мгновенно

получает способность, которой уже владеют футуристы «вырастут губы для огромных поцелуев» [2, с. 8], что приведёт к способности воспринимать и поглощать творчество поэтов-футуристов. Некий язык, который по мнению В. Маяковского станет родным для любого зрителя, это тот самый язык футуристического творчества. К концу пролога В. Маяковский утверждает: «А я, прихрамывая душонкой, уйду к моему трону с дырами звезд по истертым сводам» [2, с. 7]. Тут автор раскрывает некую миссию любого поэта – выполнить свою цель: раскрыть душу, создать собственный и понятный для всех родной язык, а после скромно уйти к собственному трону – услышанным и понятным.

Также В. Маяковский наделяет своего героя, которого он же и изображает, некими божественными чертами и обязанностями:

*«Вас, как детей моих,
буду учить непреклонно и строго.
Все вы, люди, лишь бубенцы
на колпаке у бога»* [2, с. 18].

Объясняется этот отрывок следующими за ним словами:

*«Я – поэт,
я разницу стер
между лицами своих и чужих.
В гное моргов искал сестер.
Целовал узорно больных»* [2, с. 20].

Упомянутые отрывки объясняют и раскрывают стремление любого поэта-футуриста. Герой произведения говорит не просто о божественных обязанностях, но и о том, что он – поэт, который не видит границ между людьми, так же, как и футуристы размывали границы между разными видами искусств и внедряли их друг в друга.

Действие на сцене практически отсутствует. Все персонажи служат лишь одной цели – показать грязь и лицемерие каждого человека. Важно отметить, что тема одиночества лирического героя не чужда Маяковскому. Герой в трагедии не активен, окружающий мир создает атмосферу отчужденности, так как для героя это мир непонимания. Гипербола «Я одинок, как последний глаз у идущего к слепым человека!» раскрывает нам максимальный смысл этой темы. Владимир Маяковский указывает на себя, как, возможно на последнего поэта и человека, способного видеть настоящий окружающий мир таким, какой он есть. Сперва у героя нет социальной активности, он лишен любых действий и лишь говорит и рассуждает:

*«Ищите жирных в домах-скорлупах
и в бубен брюха веселье бейте!*

*Схватите за ноги глухих и глупых
и дуйте в уши им, как в ноздри флейте.
Разбейте днища у бочек злости,
ведь я горящий булыжник дум ем.
Сегодня в вашем кричащем тосте
я овенчаюсь моим безумием»* [2, с. 9].

Однако уже само название трагедии с использованием в названии онима «Владимир Маяковский», приближает нас к реальности и стирает границу между эстетическим началом в любом произведении и реалистической жизнью за её пределами. Автор в какой-то мере порой отождествляется с героем, но и отходит от него. Как отмечает А. Субботин, «в первой большой вещи поэта, в сущности, два “я”, два Владимира Маяковских. Один из них – персонаж трагедии <...>. Другой Владимир Маяковский заявлен заглавием как образно-эмоциональный эквивалент всего произведения, в котором каждое лицо и каждая реплика – плод его творческого воображения, частица его сознания и души» [3, с. 52]. Таким образом, зритель приходит к выводу, что весь окружающий мир показан через призму взгляда Владимира Маяковского и, вероятно, может быть плодом его философских размышлений. Поскольку граница стерта, точного ответа на этот вопрос быть не может. Каждый зритель отметит в этом свою реальность.

Несмотря на желание поэта поделиться своим знанием и своим виденьем мира с окружающими, он понимает, что его своеобразную жертву зрители и читатели еще не способны осознать и принять:

*«Вам ли понять,
почему я,
спокойный,
насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду идущих лет»* [2, с. 5].

Главный драматический конфликт разворачивается внутри самого Владимира Маяковского: с позиции некого литературного пророка. В итоге, персонажи трагедии, действительно, разные голоса главного героя: разорванные, разрозненные части его сознания, толкающие к безумию: «Сегодня в вашем кричащем тосте / я овенчаюсь моим безумием» [2, с. 10]. Стремление показать дискретность сознания через голоса неполноценных героев и показать трагедию поэта среди искаленного общества не увенчалось успехом. Зрители увидели всё те же разукрашенные картонки, куклы, нелепые фигуры. Об этом свидетельствуют многочисленные статьи и рецензии, написанные о спектакле, с характерными заголовками: «Мущина со слезищей»;

«Футуристы, бурлюкисты и кульбинисты (Лошадь о 20 ногах и жёлтая кофта для развлечения публики)»; «Собачья комедия»; «Кпрфвхдмстфн...»; «Спектакль футуристов: Кто сумасшедшие? Футуристы или публика?» и т.д.

Слезы в заключении пьесы становятся сценическим атрибутом в пьесе В. Маяковского, и в этом он верен футуристической поэтике. Футуристы, отталкиваясь от символа, от абстрактного в искусстве, искали путь к непосредственной конкретной действительности, материализуя метафору. Сосуд со слезами, в который собирает людские страдания и боль поэт Владимир Маяковский, зрительно запоминается и становится конкретным визуальным образом:

*«Век,
дорогие дороги,
не забуду
ваши ноги худые
и седые волосы северных рек!
Вот и сегодня –
выйду сквозь город,
душу
на копьях домов
оставляя за клоком клок.
Рядом луна пойдет –
туда,
где небосвод распорот.
Поравняется,
на секунду примерит мой котелок.
Я с ношей моей
иду,
спотыкаюсь,
ползу
дальше
на север,
туда,
где в тисках бесконечной тоски
пальцами волн
вечно
грудь рвет
океан-изувер.
Я добреду –
усталый,
в последнем бреду
брошу вашу слезу
темному богу гроз
у истока звериных вер» [2, с. 41].*

Таким образом, рассмотрев реализацию онима Владимир Маяковский, как элемента, с помощью которого именуемый предмет, а в данном случае это само имя поэта, выделяется в пьесе «Владимир Маяковский», можно сказать, что этот оним в данном случае знаковое значение. С одной стороны, он олицетворяет самого автора, а с другой – является собирательным символом всех поэтов футуристов того времени. Именно через оним Владимир Маяковский нам показано отношение поэта к окружающей действительности и, наоборот, этой же действительности к поэту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крученых, А. Первые в мире спектакли футуристов / А. Крученых // Наш выход. К истории русского футуризма. Воспоминания. Материалы. – М., 1932. – 457 с.
2. Маяковский, В. Владимир Маяковский. Трагедия / В. Маяковский // Футуристы. – М., 1914. – № 1. – С. 44. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ruslit.raumlibrary.net/fx/mayakovsky-tragediya.html> (дата обращения: 25.11.2021).
3. Субботин, А. С. Маяковский: сквозь призму жанра / А. С. Субботин. – М., 1986. – 350 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://search.rsl.ru/ru/record/01001334925> (дата обращения: 25.11.2021).

АННОТАЦИЯ

Курылко М. Э. Роль онимов в трагедии Владимира Маяковского «Владимир Маяковский»

В работе изучена роль онимов в тексте трагедии «Владимир Маяковский», с целью выделения ключевого объекта среди других. Рассмотрена роль онима «поэт» и антропонима «Маяковский» как собирательного образа всех поэтов-футуристов. Раскрыт драматический конфликт внутри текста. На примере цитат из текста трагедии «Владимир Маяковский» раскрывается суть взглядов поэта, его «миссия», которая заключена в употреблении антропонима Владимир Маяковский в названии трагедии автора.

Ключевые слова: оним, антропоним, футуризм, футуристическая драматургия, трагедия, драматический конфликт, пьеса.

SUMMARY

Kurylko M. E. The role of onyms in the tragedy of Vladimir Mayakovsky «Vladimir Mayakovsky»

In the work the author examines the role of onyms in the text of the tragedy «Vladimir Mayakovsky» in order to highlight the main object

among others. The role of the onym «poet» and the anthroponym «Mayakovsky» as a collective image of all futurist poets is considered. A dramatic conflict within the text is revealed. On the example of quotations from the text of the tragedy «Vladimir Mayakovsky», the author explores the essence of the poet's views, his «mission» which lies in the use of the anthroponym Vladimir Mayakovsky in the title of the author's tragedy.

Key words: onym, anthroponym, futurism, futuristic drama, tragedy, dramatic conflict, play.

*А.Б. Молодцов
(г. Луганск, ЛНР)*

**УДК 821.161.1–31.09:929 Пастернак
СЕМАНТИКА ИМЕНИ В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА
«ДОКТОР ЖИВАГО»**

Литературоведами, как и обыкновенными читателями, роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» зачастую воспринимается как некая «тайнопись». Богатство художественных и философских концепций, так или иначе затронутых в «Докторе Живаго», до сих пор является предметом исследования современных литературоведов. Сложность их гармонического сочетания заставляет обращаться к тем или иным формам схематизации. Таким образом, текст превращается в лабиринт, символ – в знак, содержание – в шифр. В нем исследуют инварианты (А. Жолковский [7]), тайны (И. Смирнов [13]), формообразующие принципы (Б. Гаспаров [6]) и т.п.

Степень точности и адекватности подобных трактовок разнится. Тем не менее, «Доктор Живаго» действительно представляет собой внутренне закономерную художественную систему, основанную на мировоззрении Б. Пастернака. Установление ее принципов и закономерностей является актуальной целью исследования романа «Доктор Живаго». Немаловажную роль в поисках общего и наиболее полного смысла романа играет семантика имени собственного, которая и связывает характерные признаки персонажа или места с его значением в поэтике романного целого. Эта тема уже была достаточно обстоятельно раскрыта в статьях В. Борисова и В. Баевского, которые единодушны в признании мифотворческой роли слова-имени в поэтике Б. Пастернака. Однако отнесение пастернаковских творческих приемов преимущественно к мифическим образцам не дает адекватного представления о мировоззрении Б. Пастернака. Мы ставим целью проследить

особенности употребления собственных имен в произведениях Б. Пастернака в неразрывной связи с его художественными воззрениями.

Для «персональной эстетики» Б. Пастернака важнейшим противоречием является отношение между традицией и новаторством, которые неразрывно связаны. Одностороннее преобладание одной из двух частей противоречивого единства ведет к искажению образа или явления.

Б. Пастернаку принадлежит парадоксальная мысль, что эпигонство свойственно именно новаторам, а не последователям традиции, потому что традиция требует внутреннего роста посредством преодоления канона ради обретения индивидуальности.

В «Охранной грамоте» Б. Пастернак пишет: «Всем нам являлась традиция, всем обещала лицо, всем, по-разному, свое обещание сдержала. Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить. Никогда, прикрывшись кличкой среды, не довольствовалась она сочиненным о ней сводным образом, но всегда отряжала к нам какое-нибудь из решительнейших своих исключений. Отчего же большинство ушло в облик сносной и только терпимой общности? Оно лицу предпочло безличье, испугавшись жертв, которых традиция требует от детства» [11, с. 152].

Эпигонство – это безликость, отсутствие неповторимости, определенности или, как образно обозначает Б. Пастернак, «лица» (можно добавить: имени). Творчество новаторов, которые не ведают плодотворного преодоления традиции (т.е. определенной связи с ней), пусто по содержанию, и этого недостатка нельзя исправить формальной изысканностью.

«Терпимая общность» – это не только однообразие «копирующих» традицию, но и однообразие отвергающих ее. В обоих случаях невыразительность полученного опыта не заслуживает выдающегося положения и даже обретения собственного имени, которое для Б. Пастернака имеет символическое значение.

Например, говоря о «движении» футуризма (новаторов), Б. Пастернак выделяет ту же дихотомию: безликость/безымянность – лицо/имя. Он пишет в «Охранной грамоте»: «Как движение новаторство отличалось единодушьем. Но, как в движениях всех времен, это было единодушие лотерейных билетов, роем взвихренных розыгрышной мешалкой. Судьбой движенья было остаться навеки движеньем, то есть любопытным случаем механического перемещения шансов, с того часа, как какая-нибудь из бумажек выйдя из лотерейного колеса, вспыхнула

бы у выхода пожаром выигрыша, победы, лица и именного значения(курсив наш. – А.М.). Движение называлось футуризмом. Победителем и оправданием тиража был Маяковский» [11, с. 215].

Для Б. Пастернака имя значимо и в христианском миропонимании, т.е. как духовный образ человека (существа, предмета), дающий ему жизнь. Без имени (названия) ничто не существует (хотя Б. Пастернак признает возможность некоторых явлений, для которых в определенном смысле нет имени и для которых оно не нужно). В том, чтобы называть (постигать суть), и состоит задача искусства, согласно Б. Пастернаку, который так описывает творческий акт: «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство» [11, с. 186].

Таков был язык Адама – на грани «чудотворства». Но в XX в. и тем более в XXI в. безграничное число вещей названо и объяснено. О чем же говорит Б. Пастернак?

Он различает подлинно живое слово и, соответственно, действительность, с одной стороны, и пустое, бессодержательное слово и заштампованную языковую действительность – с другой. В пастернаковской «персональной эстетике» это разграничение приобретает черты отношений формы и содержания, в которых слово выполняет роль формы, а содержание подчеркнуто материально. В его раннем поэтическом творчестве образ слова связан с рефлексией и ограничением, иллюзией, едва ли не смертью («Я в мысль глухую о себе...» [8, с. 503], «Давай ронять слова...» [8, с. 167]), в то время как в природе и вообще окружающем вещном мире заключено удивительное равновесие между содержанием и формой: материальный облик предмета является его обнаженным содержанием, которое само уже выполняет функцию формы (сама форма содержательна, а содержание обладает «врожденной» формой) (ср. у Р.М. Рильке: «Мне страшно прислушиваться к словам...» [12, с. 68]).

Вследствие этого в ранней пастернаковской лирике «мир семенит в месмеризме» [8, с. 114] вещных образов, связи между которыми представляют собой философское осмысление мира без философствования как такового (использование некоторой терминологии, а также тематики переосмысливается в игровом формате с той же целью – мыслить вещно, без философской риторики).

В связи с необходимостью говорить о конкретных предметах и их максимально точно и непосредственно определенных

качествах повышается значимость названия предмета вообще и имени собственного в частности. Степень использования Б. Пастернаком имен собственных действительно поражает, что в целом вписывается в модернистскую установку на диалог с предыдущей культурой. Б. Пастернак использует:

1) ранее не упоминавшиеся в поэзии названия бытовых инструментов, мест, построек и т.д. (*трюмо, жалюзи, госпиталь, фартук, клещи, овин* и т.д.);

2) географические названия (известнейшие *Ржакса и Мучкап* и, кроме того, *Венеция, Лондон, Тауэр, Марбург, Киев, Москва, Вхутемас, Нескучный сад, Воробьевы горы, Спарта, Омск* и т.д.)

3) точные названия растений (*герань, смородина, лопухи, хвои, осока, хмель, ландыш, бальзамины, мальва* и т.д.);

4) собственные имена из области культуры и искусства (*Мартин Лютер, братья Гримм, Пушкин, Алеко, Байрон, Лермонтов, Эдгар По, Мефистофель, Маргарита, Шекспир, Платон, Мария Стюарт* и т.д.).

Использование точного как нарицательного названия предмета, так и имени собственного служит одной цели – избежать общих, стертых слов и повысить содержательность за счет ассоциативности и дополнительных коннотаций, заключенных в собственных именах. Таким образом, название/имя символизируется.

В зрелом творчестве, к периоду которого относится роман «Доктор Живаго», при том, что символичность имени сохраняет для Б. Пастернака свою значимость, меняется его отношение к именованию как таковому. Дисгармоничное несоответствие между формой и содержанием образа, которое требует особых языковых усилий для передачи сути, уступает место приятию тех форм предметов, которыми они наделены, пусть даже они общеупотребимы, но теперь не потому, что они безличны, а потому, что универсальны. В этом отношении к выбору лексики Б. Пастернак сближается с Р. Рильке, который в своем творчестве всегда использовал обыкновенные, чуть ли не стертые слова при необыкновенной содержательной насыщенности (ср.: «Слова простые, сестры-замарашки...» [12, с. 61]).

В этом контексте роман «Доктор Живаго» можно расценить как попытку определить и выразить универсальное значение мира и русской истории начала XX в. в соответствии с происходившими событиями, а не руководствуясь определенной идеологией для их трактовки. Пересоздать мир в соответствии с его исконным смыслом – такова установка всего творчества Б. Пастернака. Об этом свидетельствует и лирика из сборника «Когда разгуляется»: «Пошло слово любовь, ты права, / Я придумаю кличку иную, /

Для тебя я весь мир, все слова, / Если хочешь, переименую» [9, с. 77].

Предлагаем проследить изменение отношения Б. Пастернака к «называнию»:

1) *«Куда мне радость деть мою?*

В стихи, в графленную осьмину?

У них растрескались уста

От ядов писчего листа.

Они, с алфавитом в борьбе,

Горят румянцем на тебе» («Сестра моя – жизнь», 1922) [8, с. 139];

2) *«Торжественное затишье,*

Оправленное в резьбу,

Похоже на четверостишье

О спящей царевне в гробу» («На ранних поездах», 1943) [9, с. 28];

3) *«Недотрога, тихоня в быту,*

Ты сейчас вся огонь, вся горенье.

Дай запру я твою красоту

В темном тереме стихотворенья» («Когда разгуляется», 1956–1959) [9, с. 77].

Семантика образов, связанных с искусством (стихотворением), на протяжении всего творчества Б. Пастернака негативная (яд, гроб, тюрьма), но в лирике позднего периода ощущается необходимость сдерживающей формы и объединяющего образы поздней поэзии сказочного измерения («спящая царевна», «темный терем»). В таком восприятии искусство предстает не обманом, а сказкой.

Вышеизложенные закономерности характеризуют поэтику романа «Доктор Живаго». Их целостное восприятие сказывается и в семантике имени собственного. Для исследования имени собственного в «Докторе Живаго» плодотворно наблюдение Д. Быкова. Пародируя критику романа, он удивляется: «Отчего это всех героев так зовут, что язык сломаешь? Где он наковырял по России всех этих Анфимов Ефимовичей Самдевятовых, Ливериев Аверкиевичей Микулицыных, Агриппин Тунцовых, Евграфов Живаго, Вакхов, Маркелов, Свиридов и прочих?» [4, с. 728]. Д. Быков дает пронизательный ответ: «<...> Чем страннее имя, тем чужероднее для доктора персонаж» [4, с. 728]. «Нормальными» именами наделены персонажи, близкие к Живаго, и он сам. Однако «близкие» следует трактовать не только по социальной среде или человеческой породе, как это делает Д. Быков, но и по мировоззрению, что имеет куда больший вес для поэтики романа. Поэтому мы остановимся на собственных

именах главных героев, отношения между которыми создают основную смысловую нагрузку произведения, – Юрий Живаго, Лариса Антипова-Гишар, Павел Антипов, Виктор Комаровский.

На протяжении всего творчества Б. Пастернак разрабатывал образ героя-художника. На преемственность этого образа указывают В. Борисов [3], Г. Ветошкина [5]. В рассказе «Апеллесова черта» появляется главный герой Реликвимини (Релинквимини), чье имя представляет латинскую глагольную форму, в переводе обозначающую «Вы останетесь», что обыкновенно трактуется как стремление автора обессмертить свое искусство, победить время. Б. Пастернак даже подписывал свои первые стихотворения этим именем, которое определил как «псевдоним-эмблему». В других отрывках ранней прозы действует аналогичный персонаж под именем Пурвит, которое семантически соотносится с Реликвимини (от искаж. фр. *pourlavié* – ради жизни). В «генеральной прозе», к написанию которой Б. Пастернак приступил в 1930-е гг., главным героем является Патрикий (Патрик) Живульт (смысловая связь с фамилией Живаго очевидна). Как пишет В. Борисов, «в тройственной форме этого по существу единого имени заключена центральная интуиция всего пастернаковского творчества – интуиция бессмертия жизни. Его герои – поэт Реликвимини-Пурвит, возникший в самом начале творческого пути Пастернака, и поэт Юрий Живаго, этот путь увенчивающий, – страдают и умирают, чтобы чудо жизни обрело бессмертие в их слове» [3].

Юрий Живаго обладает художественным даром, благодаря которому осмысливается эпоха и сам он побеждает смерть и забвение. Однако его отношение к искусству наследует характерное для «персональной эстетики» Б. Пастернака неприятие формальных изысков, оторванных от «почвы и судьбы», иными словами, от нравственного содержания, имеющего непосредственное влияние на жизнь. Поэтому Живаго никогда не думает о филологии как жизненной стезе, не входит в среду художников-интеллектуалов Серебряного века и сознательно выбирает практическую профессию врача, тем самым подчеркивая приоритет жизни над искусством. Несмотря на наличие имени, Живаго в творческом плане неизменно сопутствует незаметность, безвестность, «безымянность». Его стихи можно найти в печати (например, их хвалит Шура Шлезингер), но сам Живаго не участвует в литературной жизни Москвы. Когда судьба свела Живаго и Лару в Варыкине, он испытывает чудо творчества буквально посреди безлюдной природы, без свидетелей и читателей (за исключением Лары и ее дочери, о чем, впрочем, автор не говорит). В последние дни

жизни, в Москве 1920-х гг., Живаго торопится дописать все, что понял в жизни, на своем чердаке снова-таки в полном уединении и безвестности. Более того, в печати все его труды появляются только после его смерти. И хотя Гордон и Дудоров понимают впоследствии символическое значение искусства Живаго, они едва ли осознают, что именно стоит за этой книгой стихов – «тайная струя страдания», цена творчества (не искусства). Как лирический герой книги «Сестра моя – жизнь» боится «ядов писчего листа», оставляя стихи в непорочный момент их переживания, равенства с миром, их породившим, так и Живаго, очевидно, чурается закрепощения лирического чувства в печати. Как импровизация (излюбленная форма Б. Пастернака-пианиста), творчество по-настоящему живет только в момент исполнения. Способ пережить (продлить) этот момент связан уже не с искусством как таковым, а с нравственным выбором быть верным только этому чистому моменту творчества («Сколько надо отваги, / Чтоб играть на века, / Как играют овраги, / Как играет река» [9, с. 115]). Это сложно по той причине, что впоследствии требует отказа от любых форм обустроенности в жизни («Но вещи рвут с себя личину...» [8, с. 204]), необходимой жертвы внешними атрибутами ради равенства творчества и жизни, что и заключается в сказочной закономерности, характерной для «персональной эстетики» Б. Пастернака позднего периода. Таким образом, Юрий Живаго воплощает прежде всего творческую свободу самой жизни, ее безудержную гениальность (об этом не раз писали, трактуя символическое значение самой фамилии Живаго [1, 2]). Образ Живаго – смысловой эпицентр всей поэтики романа «Доктор Живаго», та норма, по отношению к которой строится система образов и сюжет.

Говоря о Живаго, сразу же необходимо проанализировать имя его соперника – Павла Антипова. Даже в романе акцентируются их сопоставимость в рамках бинарной оппозиции с помощью шекспировской цитаты «Мы в книге рока на одной строке». Антипов – явный антипод Живаго. Символично, что его фамилия буквально сама говорит об этом (Антипо (в/д)). Он противоположен Живаго по характеру и мировоззрению. В отличие от трудно определимого, переменчивого Юрия Андреевича, нельзя представить кого-то более определенного и прямолинейного, чем Павел Антипов. Если Живаго реализуется на разных поприщах в силу своего многогранного дара, то Антипов постигает и филологию, и математику исходя из узкого и целенаправленного желания обустроить мир по-другому. Свободному Живаго противопоставляется максимально закрепощенный Антипов. Недаром и его имя – Павел – в

перевод с латинского означает «малый», «небольшой», то есть в символическом сопоставлении с Живаго Антипов является его суженной, уменьшенной версией. Его характер исчерпывается травмой порочного мира, «испортившего» Лару и сломавшего его собственную судьбу, и хотя этот характер раскрыт в диалектической противоречивости нюансов, он заведомо мешает герою развиваться. Антипов – вполне законченный человек, характер которого сделал из него Расстрельникова, привел в логический тупик – к убийству других, к самоубийству, к смерти.

Важнейшим различием между Живаго и Антиповым является их отношения с Ларой и их символическое значение. Имя Лара в переводе с греческого означает «чайка», то есть птица, любящая свободу, вольный морской простор. Справедливо и соотношение образов Лары и России в романе «Доктор Живаго» [2, 4]. С учетом такой символики можно сказать, что отношения с Живаго способствуют жизненному расцвету Лары, освобождению ее естественных склонностей и жизненных чаяний, в то время как мировоззренчески ограниченный Антипов буквально закрепощает Лару, их отношения становятся клеткой для нее, что заметно в их отчуждении друг от друга в течение юрятинского периода их брака. Эту черту характера Антипова понимала и сама Лара, но она не повлияла на ее любовь – и в этом снова-таки сходство характера Лары и Живаго, людей широкой души, свободной жизненной силы. Лара – ближайший по мировоззрению персонаж к доктору. Именно в ней Юрий Андреевич видит воплощенное чудо жизни – женщину, одинаково деятельную в жизни и свободную от материальных ценностей, одухотворенную и погруженную в быт. Он чувствует в ней то совпадение содержания и формы, которое было признаком любви и подлинной жизни в «Сестре...» и стало неотъемлемой чертой пастернаковской «персональной эстетики». Для ее более полной трактовки необходимо привлечь характеристику еще одного персонажа.

Победителем, заполучившим Лару, стал Виктор Комаровский, ее роковой совратитель и коварный адвокат отца Живаго. Семантика имени прозрачная: Виктор в переводе с латинского означает «победитель». В конце концов, несмотря ни на замужество с Антиповым, ни на счастье с Живаго, именно с Комаровским Лара уезжает на восток в завершающей части сюжета. Отношения, связывающие его с Ларой, символически заключены в фамилии. Он тоже поражен чудом женственности Лары, но как комар, сосущий из нее все соки. Роман с ним губителен для юной Лары, и Комаровский становится проклятием, нависшим надо всей ее жизнью. Снова этот образ находит аллюзию в «Сестре...» в уже

цитированном стихотворении («К малине липнут комары. / Однако ж хобот малярный, / Как раз сюда вот, изувер, / Где роскошь лета розовой?!») [8, с. 138]). Ореол тайной, порочной страсти находит воплощение в отчествах персонажей: Лариса Федоровна, Виктор Ипполитович. Связь, конечно, ассоциативна, но тематически история отношений Лары и Комаровского близка художественному миру Ф. Достоевского: в его прозе распространен тип «демонической женщины», который Б. Пастернак переосмысливает, делая из нее носительницу не мятежной души, сколько бунтующей против подлости мира и только кажущейся порочной; Ипполит – нервный персонаж его романа «Идиот».

В символическом плане отношения Лары и Комаровского близки к трактовке постоянного закрепощения «вечной женственности» в тисках такой же вечной пошлости («Но их дурманил лоботряс и развивал мерзавец» [8, с. 424]), в чем Б. Пастернак видит причину нравственного упадка в стране и даже начало собственного творчества. В то время как Комаровский владеет Ларой, Живаго пытается освободить ее красоту («Отсюда наша ревность в нас, / И наша месть и зависть» [8, с. 424]). В романе взаимоотношения этих персонажей символически воплощены в уже неоднократно анализированном стихотворении Живаго «Сказка»: Комаровский – дракон, Лара – дева, Юрий – рыцарь, причем в христианской традиции Георгий Победоносец, побеждающий змея и являющийся символом-покровителем Москвы. Сознательно или нет, Б. Пастернак реализовал в этих взаимоотношениях свое представление о красоте как заложнице грубых жизненных обстоятельств, красоте, которую призвано освободить настоящее искусство.

Таким образом, очерченный круг персонажей составляет семантическое ядро произведения, и семантика их имен напрямую связана с поэтикой романа «Доктор Живаго» и «персональной эстетикой» Б. Пастернака, для которой чрезвычайно важно значение имени собственного. В «Докторе Живаго» воплотился традиционный для пастернаковской прозы тип героя-художника, благодаря творчеству которого преображается жизнь, что символически воплощено в его имени – Юрий Живаго. В соответствии с мировоззрением Б. Пастернака, доктор воплощает в себе безымянные творческие силы жизни. Его антиподом в этом плане, персонажем, который желает, наоборот, обуздать жизнь и перестроить ее по-своему является Антипов. Имена Лары и Комаровского вносят необходимые дополнения в это основное мировоззренческое противоречие: Лара – как символ свободной птицы, России, а Комаровский – как тип паразитирующего триумфатора, которому и досталась в конце концов Лара-Россия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баевский В.С. Миф в поэтическом сознании и лирике Пастернака / В.С. Баевский // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и яз. – 1980. – Т. 39. – № 2. – С. 116–127.
2. Борисов В.М. Имя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» / В.М. Борисов // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. – М., 1992. – Вып. 1. – С. 101–109.
3. Борисов В.М. Река, распахнутая настезь: К творческой истории романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» [Электронный ресурс] / В.М. Борисов // Борис Пастернак. Доктор Живаго. – М.: Книжная палата, 1989. – Режим доступа: pasternak.niv.ru/pasternak/bio/borisov-reka.htm. – (Дата обращения: 10.12.2021).
4. Быков Д.Л. Борис Пастернак / Д.Л. Быков. – 13-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2016. – 893 с.
5. Ветошкина Г.А. Мифология имени героя в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://zar-literature.ucoz.ru/publ/vetoshkina_g_a/mifologija_imeni_geroja_v_romane_b_pasternaka_doktor_zhivago/6-1-0-30. (дата обращения: 12.12.2021).
6. Гаспаров Б.М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» / Б.М. Гаспаров // Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука, 1993. – С. 241–273.
7. Жолковский А.К. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты / А.К. Жолковский. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 608 с.
8. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1912–1931 / Редкол.: А. Вознесенский, Д. Лихачев, Д. Мамлеев и др.; сост., подгот. и коммент. В.М. Борисова и Е.Б. Пастернака. – М.: Худож. лит., 1989. – 751 с.
9. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. Стихотворения 1931–1959; Переводы / Редкол.: А. Вознесенский, Д. Лихачев, Д. Мамлеев и др.; сост. и коммент. Е. Пастернака и К. Поливанова. – М.: Худож. лит., 1989. – 703 с.
10. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Доктор Живаго: Роман / Редкол.: А. Вознесенский, Д. Лихачев, Д. Мамлеев и др.; подгот. Текста и коммент. В. Борисова и Е. Пастернака. – М.: Худож. лит., 1990. – 734 с.
11. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5-ти т. Т. 4. Повести; Статьи; Очерки / редкол.: А. Вознесенский, Д. Лихачев, Д. Мамлеев и др.; сост., подгот. и коммент. В.М. Борисова и Е.Б. Пастернака. – М.: Худож. лит., 1991. – 910 с.

12. Рильке Р.М. Лирика / Р.М. Рильке // Пер. с нем. Т. Сильман, вступ. статья и примеч. В. Адмони. – М.: Художественная литература, 1965. – 256 с.
13. Смирнов И.П. Роман тайн «Доктор Живаго» [Электронный ресурс] / И.П. Смирнов. – М.: «Новое литературное обозрение», 1996. – Режим доступа: <https://unotices.com/book.php?id=127489&page=30>. – Загл. с экрана. – (Дата обращения: 10.02.2017).

АННОТАЦИЯ

Молодцов А.Б. Семантика имени в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»

В статье прослеживается связь ономастики главных персонажей с основополагающей концепцией романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». В частности, устанавливается степень зависимости имени героя от его характера и символической роли в структуре романа.

Ключевые слова: роман, имя, литературный герой, символ.

SUMMARY

Molodtsov A. B. The semantics of the name in the novel «Doctor Zhivago» by B. Pasternak

The article traces the connection between the onomastics of the main characters and the fundamental concept of B. Pasternak's novel «Doctor Zhivago». In particular, the degree of dependence of the name of the hero on his character and symbolic role in the structure of the novel is established.

Key words: novel, name, literary hero, symbol.

*А.В. Мущинский
(г. Луганск, ЛНР)*

**УДК 821.161.1-3.09: 821.133.1-3.09:929 Набоков +
Пруст+929**

ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ОНИМОВ В ПРОЗЕ В. НАБОКОВА И М. ПРУСТА

Ономастическая сторона художественных текстов всегда волновала исследователей. Имя собственное (имена людей, географические названия, названия магазинов и многое другое) даёт представление о внутреннем мире героя произведения и/или характеризует внешний мир. К проблеме полифункциональности имени собственного в текстах М. Пруста и В. Набокова обращались

многие филологи-литературоведы, как разделяясь во мнениях, так и имея единый взгляд, касающийся значимости и символики онимов. Мы считаем, что анализ названий определённых предметов в прозе французского и русского авторов поможет исследователям и читателям понять, каким образом имя соотносится с образом-характеристикой его не/одушевлённого носителя.

В искусстве проблема назначения имени собственного всегда вызывала дискуссии, и сегодня нет единого мнения, касающегося его основной функции, – именно этим и определяется **актуальность** нашего исследования.

М. Пруст и В. Набоков относятся к ряду самых значимых для литературы писателей-интеллектуалов эпохи модернизма. Функционирование ономастической лексики имеет особое значение в творческом пространстве писателей. В цикле романов М. Пруста «В поисках утраченного времени», содержащем около 3500 страниц, упоминается около 2500 вымышленных персонажей и реальных людей, имена которых иногда косвенно «рифмуются» морфемными признаками и ассоциациями как между собой, так и с персонажами В. Набокова.

Целью нашей статьи является сопоставление имён собственных в творчестве М. Пруста и В. Набокова. Достижению цели способствует решение следующих **задач**:

- проанализировать фонетический аспект имени собственного в текстах М. Пруста и В. Набокова;
- найти примеры полифункциональности имени собственного.

Объектом исследования являются имена собственные в художественном нарративе прозы В. Набокова и М. Пруста.

Предмет исследования – полифункциональность имён собственных в цикле романов М. Пруста «В поисках утраченного времени» и прозе В. Набокова.

Все детали, встречающиеся в прозе В. Набокова и М. Пруста, неслучайны и трактуются исследователями по-разному; знаки, открывающие значение и функции для читателя, найти непросто: «ключ» доступен только опытному читателю – перечитывателю. Поэтому многое искусно скрыто от рядового читателя, для которого тексты исследуемых авторов – синтаксическая и – в данном случае – ономастическая головоломка.

Анализируя имена собственные в прозе русского и французского писателей, мы пришли к выводу, что их функциональность можно классифицировать следующим образом: 1) имена-характеристики (где имя отражает основные черты внутреннего мира персонажа или же характеризует отношение к герою со стороны); 2) имена, указывающие на принадлежность к той или иной национальности; 3) имена-

отражения (где в именах отражаются исторические деятели, события и многое другое).

7 из 17 романов В. Набокова уже в названиях предлагают читателю впервые познакомиться с их главными героями/героинями: «Машенька», «Защита Лужина», «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Лолита», «Пнин», «Ада, или Эрогиада: семейная хроника», а также «Лаура и её оригинал».

Суффикс -еньк- в названии первого романа В. Набокова – это не только словообразовательная единица, но и его функция – отражение нежных и светлых чувств протагониста Ганина не только к своей первой любви, но и к России его детства в целом (одна из главных тем практически всех произведений В. Набокова). Машенька, несмотря на своё телесное отсутствие в произведении, является главным *теневым* героем (к слову, её имя упоминается в романе около 90 раз). Она – предмет наблюдений/чувств главного героя, как и Лолита в одноимённом романе. Таким образом, мы видим, что в данном произведении имя собственное действительно выполняет характеризующую функцию, связанную с историей, о которой рассказывает нам автор: оно не только характеризует отношение к героине, но и иллюстрирует мир потерянного прошлого.

Как и в «Машеньке», в «Лолите» главная героиня произведения появляется лишь в прошлом (достаточно вспомнить, что мы читаем дневник Гумберта Гумберта). Но имя, выбранное для девочки, имеет глубокий смысл. В 1964 году, давая интервью Олвину Тоффлеру, В. Набоков ответил на вопрос, касающийся подбора имён для «пчёлки и шмеля», так: «Для моей нимфетки нужно было уменьшительное имя с лирическим мелодичным звучанием. «Л» – одна из самых ясных и ярких букв. Суффикс -ита- содержит в себе много латинской мягкости, и это мне тоже понадобилось. Отсюда – Лолита. Но неправильно произносить это имя, как вы и большинство американцев произносят: Лоу-лиита – с тяжёлым, вязким «л» и длинным «о». Нет, первый звук должен быть как в слове «лоллипоп»: «л» текучее и нежное, «ли» не слишком резкое» [3, с. 38]. Как мы видим, сам автор подчёркивает функцию суффикса: передать нежность. «Ита» – содержит мягкость, «л» – нежное, «ли» не слишком резкое – такие характеристики выносит на рассмотрение читателя В. Набоков. «Лолита» не просто имя, созвучное lollipop (леденцу), это отношение Гумберта Гумберта, повисшего «над краем этой сладострастной бездны», к героине, притягивающей его так, как Еву – запретный плод [4, с. 299]. На основании этого можно сделать вывод, что созвучие имени главной героини с «lollipop» указывает на повышенное стремление к удовлетворению

чувственных наслаждений – сладострастие. А, следовательно, имя, в данном контексте, выполняет характеризующую функцию.

«Лаура и её оригинал» – последний незаконченный роман В. Набокова, переведённый на русский язык в необычной манере Г. Барабтарло. К слову, П. Балдицын считает: «Оригинал Лауры» даже нельзя назвать незаконченным, роман едва начат, о чем честно говорит подзаголовок на титульном листе книги, пусть и мелким шрифтом: «Фрагменты романа» [6] Опираясь на сравнительно-исторический метод анализа произведения, мы можем утверждать, что имя автором выбрано значимое: имя «Лаура» очень известно в истории не только литературы, но и культуры в целом. В европейской культуре оно очень тесно было связано с возлюбленной Петрарки, цикл стихотворений которого был полностью посвящён ей, своей музе. Также имя непосредственно связано и с ботаникой (лавр – lauro), и с темой времени – так волнующей как В. Набокова, так и М. Пруста (l'ora – час) [6].

В семитомной «внутренней» эпопее М. Пруста «В поисках утраченного времени» автор неоднократно с помощью знаков обращает внимание на функции имени собственного. Анализируя изначально существовавшее морфологическое строение слова, мы приходим к выводу, что этимологические «пазлы» всё-таки сходятся воедино и формируют целостную картину образа носителя онима.

К примеру, анализ имён Шарля и Жильберты Сван (Charles, Gilberte Swann) закономерно даёт читателю повод провести ассоциативный ряд между английской и французской фонетикой, а также – констатировать: имена собственные даны автором персонажам целесообразно. Имя Charles (от немецкого «Карл») означает «человек», «мужчина», тогда как Gilberte можно условно разделить на две части: «gil» и «berte», где оба слова (немного видоизмененные в созвучные «girl» и «birth») – с английского – означают «девушка» и «рождение», т.е. – рождение девушки. Фамилия же отца и дочери – Swann – переводится как «лебедь», из чего тоже можно построить целый ряд ассоциаций. В сказке-притче Г. Андерсена «Гадкий утёнок» утёнок со временем превращается в красивого лебедя, будучи изначально – исходя из характеристики окружающих – «гадким». Подобно тому, как Г. Андерсен делает из утёнка лебедя, Шарль Сван пытается сделать всё, чтобы его дочь «переродилась» из домашней девушки в светскую львицу. Принимая во внимание смысловую «коммуникативность» онимов и характеристики персонажа, мы считаем, что имена, подобранные автором, глубоко содержательны. Для Шарля Свана его дочь сродни

художественному произведению, которое он пишет на протяжении всей своей, пускай и короткой, жизни. Персонаж В. Набокова Ван в романе «Ада, или радости страсти» так же, как и Сван, пишет книгу своей жизни – «Ткань времени» и не только фонетически, но и идейно, как видим, восходит к прустовскому герою.

Автобиографичен ли роман М. Пруста? Случайно ли главного героя зовут так же, как и автора произведения? В. Набоков считает, что рассказчик не является М. Прустом [5, с. 314]. Противоположного мнения придерживается А. Михайлов, который в своей книге «Поэтика Пруста», исследуя автобиографические черты писателя в его творчестве, утверждает, что впечатлительность ребёнка героя первой части «В поисках утраченного времени» – это впечатлительность М. Пруста-ребёнка. Он пишет: «В этой части своей книги писатель был, пожалуй, наиболее автобиографичен, хотя он немало домысливал и придумывал. Это было благополучное детство, и в жизни, и в книге, в окружении любящих взрослых, в нехитрых детских удовольствиях, в раннем чтении, прогулках, играх со сверстниками» [2, с. 16]. Специалист в области французской литературы, написавший биографию М. Пруста, Л. Андреев выдвигает тезис: прустовский цикл романов «В поисках утраченного времени» – автобиография, дневник. Все персонажи книги – реально существовавшие люди, но не «сфотографированные», а переосмысленные и художественно дополненные. Так, к примеру, образ Бергота, как указывает Л. Андреев, вбирает в себя образ и А. Франса, и Д. Рёскина, и А. Бергсона [1, с. 60]. Достаточно заметить, что в фамилиях Бергот-Бергсон совпадают первые четыре буквы, что намекает на их возможную близость. Возможно, подобно тому, как Бергот вдохновлял Марселя, А. Бергсон вдохновлял своей философией М. Пруста.

Смыслообразующим звеном являются и фамилии одного из ключевых персонажей романа и его любовника – барона де Шарлю и Жюльена. Созвучная имени Шарль, значение которого мы раскрыли выше («человек», «мужчина»), фамилия барона в контексте романа противопоставляется Жюльену, имя которого восходит к «юре», что значит «юбка». Мы видим, что мужское начало, «живущее» в фамилии героя, и женское – в имени другого указывают не только на их ролевые взаимоотношения, но и самоидентификацию, которой они пытаются соответствовать. И если барон де Шарлю до последнего скрывает своё любовное мировоззрение, то Жюльен абсолютно не стесняется своего. Как мы

видим, функция имени собственного в данном случае не ограничивается исключительно одной характеристикой. Проза В. Набокова и М. Пруста включает в себя самые различные имена собственные, большинство которых «живёт» *по своим законам* и которые благодаря ассоциациям, вызываемым у читателя, образуют диалог такого типа, как автор-читатель.

Таким образом, мы приходим к выводу, что характеристика имён персонажей может создавать как идентификационную оппозицию (Шарлю-Жюльен), как олицетворение внутреннего мира героев (Лолита, Лаура, Сван), так и отношение одного героя к носителю имени (Машенька). Интертекстуальные связи набоковских персонажей с прустовскими многообразны и не ограничиваются ономастикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Марсель Пруст. – М.: Высшая школа, 1968. – 96 с.
2. Михайлов А. Поэтика Пруста / А. Михайлов. – М.: ЯСК, 2012. – 503 с.
3. Набоков В. Строгие суждения. / В. Набоков. – М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.
4. Набоков В. Машенька. Камера обскура. Лолита. / В. Набоков. – Ростов-на-Дону: Ростовское книжное издательство, 1990. – 576 с.
5. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. / В. Набоков. – СПб.: Азбука-классика, 2015. – 539 с.
6. Балдицын П. «Лаура» Набокова в оригинале и в переводе [Электронный ресурс] / П. Балдицын. – [Режим доступа]: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/baldicyn-laura-nabokova.htm> (Дата обращения: 10.12.21).

АННОТАЦИЯ

Мушинский А. В. Полифункциональность онимов в прозе В. Набокова и М. Пруста

В данной статье была предпринята попытка проанализировать «говорящие» имена собственные в прозе В. Набокова и М. Пруста. Автор делает акцент на отсылках и характеристиках внутреннего мира персонажей, возникаемых при этимологическом разборе онимов, что позволяет утверждать: имена собственные никогда не случайны, а тщательно проработаны анализируемыми в данной статье авторами. Также автором статьи принимается во внимание не только этимологический, но и морфемный разбор имён собственных.

Ключевые слова: ОНИМЫ, ЭТИМОЛОГИЯ, полифункциональность, ассоциативность, характеристика.

SUMMARY

Muschinsky A. V. Polyfunctionality of onyms in the prose of V. Nabokov and M. Proust

In this article, an attempt was made to analyze the «speaking» proper names in the prose of V. Nabokov and M. Proust. The author focuses on the references and characteristics of the inner world of characters that arise during the etymological analysis of onyms, which allows us to assert that proper names are never accidental, but are carefully worked out by the authors analyzed in this article. Also, the author of the article takes into account not only the etymological, but also the morphemic analysis of proper names.

Key words: onyms, etymology, polyfunctionality, associativity, characteristic.

*A.M. Sarsenbekova
(Nur-Sultan, Kazakhstan)*

УДК 82

TURKIC MYTHOLOGY – A SET OF MYTHOLOGICAL IDEAS AMONG VARIOUS PEOPLE

Starting from the ancient epic and up to the heroic dastans of the Turks, their plots and motives are, to varying degrees, involved in the mythological chronotope. Scientists who have devoted scientific works to the study of epics note the presence of a mythological layer in them. The mythological motive is most clearly traced in the older epics, from which the development of the ancient genres of Turkic 2 folklore begins. Investigating the activities of a scholarly Turkologist, we came to the conclusion that «the first fixation of samples of oral folk art of the Turkic peoples, including epic dastans, is associated with the activities of the famous scientist, academician, founder of the Russian Turkic science V.V. Radlov» [1]. Since the second half of the nineteenth century, the scientist recorded many folklore works of the Turkic peoples from the mouths of their bearers during long scientific expeditions in Altai, Tuva, Khakassia, Shoria, South Siberia, East Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, Northern Mongolia and other territories inhabited by Turkic peoples.

On the activities of Academician R.R. Radlov in the field of folklore of the Turkic peoples of Russia, we also presented voluminous material in the article «European studies of barabin tatar folklore: the

role of investigations of the german scientist VVRadlov» [2] How notes the Tatar scientist M. Akhmetzyanov, «Most of the dastans survived among the Siberian Tatars, and were written from the lips of Siberian storytellers. Dastans «Ideguy» («Idegei»), «Atakly kyz Tukbikk» («Glorious girl Tukbik»), «Timer batyr», «Ildan and Guldan» reproduce the life of the Tatar tribes of Siberia. [2] Russian scientists, such as Zhirmunsky V.M., Meletinsky E.M., Propp V.Ya., Putilov B.N., Kazakh – A. Konyratbaev, R. Berdibay, Sh. Ibraev, scientists from the Tatars – F.V. Akhmetova-Urmanche, M.I. Akhmetzyanov, M.Kh. Bakirov, who studied genre peculiarities, poetics, thematic richness of the virgin Turkic epic, define this genre as «heroic tale», «mythological epic», «pre-state epic», «fairytale-mythical epic» or «archaic epic». In our opinion, the name «mythological epic» is the most accurate concept that expresses the nature and mythological character of ancient epics. Meletinsky E.M. notes that the most important source of the formation of the heroic epic is myths, especially mythological legends about the ancestors – cultural heroes. In the early epic, which took shape in the era of the disintegration of the clan-tribal system, heroism appears even in a mythological shell; the language and concepts of primitive myths are used. Defining the ancient epic as «mythological», the scientist pointed out the distinctive features of archaisms in olonkho – the epics of the Sakha people. [2]. Tengri – the great god of the worlds. The supreme deity of the Türks who governs the entire universe is the Great Tengri. Recognizing his greatness, people often refer to him as Khan.

He distributes the terms of life of people and states, grants power to the kagans, punishes the rulers who have sinned. The kagans, before making an important decision, must turn to Tengri and receive his blessing.

Tengri is a giant of enormous size. Therefore, tall trees are dedicated to him and horses are sacrificed. Tengri is an all-knowing, beneficent and just ruler of the world. He lives in the Upper Heavenly World. The words Tengri and Sky were synonymous for the ancient Turks and Mongols. Everything unusual, admiring the people, having supernatural abilities, the Turks called «kok»– «heavenly», divine, belonging to Tengri.

Zher-Su – Earth-Water and Tengri – Spirit of Heaven were perceived by the Turks as two sides of the same principle, not fighting each other, but complementing each other. Man is born and lives on earth. After death, the earth swallows him up. But the earth gives a person only a bodily shell. Reason and will, predestination and freedom, luck and unhappiness, together were called kut, the possession of which distinguishes a person from others living on earth. Kut Tengri gives to each person at birth, and after death he takes it. The Turkic peoples

call life, happiness with the word kut; they say to someone: let your horse or your clothes serve for your happiness, for your life –«kutty bolsyn».

What measure of merits Tengri has measured for you, so you will be. Therefore, the wish of «Kutta Bolsyn» is very important for the Turkic peoples and means not only success, but also hope for the support of Tengri and the spirits of their ancestors.

Kut is sent by Heaven in the form of an asterisk. The loss of a kuta is a loss of life. A kut can separate from a person and wander in different places in the form of a small fire. It happens in a dream. Therefore, it is impossible to wake up a sleeping person abruptly and unexpectedly. Kut simply does not have time to return and then a person can become seriously ill or die.

The gods distribute the fate of people. If the kut is unhappy, then you need to come to terms with it. Nothing can be changed. This is destiny. The unhappy fate was perceived as Erlik's stamp. Therefore, those who were marked for her also brought misfortune. They tried to avoid such people. And they said about themselves «I am a loser. Cursed by spirits, marked by Erlik! I can only bring you grief! «The ancient Turks knew that the duration of a person's life is measured by Tengri himself. Bilge-kagan on the death of Kul-tegin said: «Human sons are all born to die at the time set by Tengri». And therefore the Turks turned to him for help, and if the appeal was to Zher-Su – Earth-Water, then Tengri was also mentioned. Tengri was considered a father, Earth was a mother. Tengri was fair, he rewarded and punished. The well-being of people and nations depended on his will. That is why the Turks said «Tengri yarikasyn»– may Tengri reward you, «kok sokkan»– cursed by the sky and «kok sogar»– the sky will curse. This is what they say today. If Tengri wanted to punish the culprit, he struck him with an arrow, which people perceived as lightning. The god of this lightning arrow was Nazigai – the persecutor of evil spirits. When pronouncing the oath, the Turks licked the arrowhead as a sign that they called Tengri to be a witness of this oath. If lightning hit a person, it was believed that he was punished for his overt or secret crimes by Tengri himself. If lightning struck a house and it burned out, it was also considered a very bad sign. Such a house or yurt was left until time destroyed it. «The anger of Tengri lies on this house»– said the Turks. If lightning struck an animal and it died, then the Turks did not eat this meat, but avoided the corpse or ran away from it. The common Turkic prayers of Tengri – Tygyr Taih – were held in early June, at the time indicated by the kagan. The horde gathered tribal leaders, beks, noble generals and noyons, etc. Together with the kagan, they went to the sacred mountain to sacrifice a horse to the Great Tengri. The same rituals took place throughout the country. Thousands of people

from nearby villages and cities came to the sacred mountains, valleys, rivers, lakes and springs. Tens of thousands of bonfires burned near the trees on sacred lands, where horses, sheep, and lambs were sacrificed. The killing of the sacrificial animals was carried out so as not to shed blood on the ground and desecrate it. The carefully collected blood was watered around the sacred trees. The head of the sacrificial animal and its skin were hung on branches. All these actions were accompanied by beating of drums and chants. In special cases, when threatening events were imminent or it was necessary to avert a natural disaster, ritual fights with swords were arranged. The strongest and most agile warriors were selected for sacred battle. Having entered into mortal combat with each other, they had to save their people and by their determination to drive away troubles from their native ale. Those who died in these fights were considered victims of Tengri and had to convey to him the request of the Turkic ale for help. The ceremony was conducted by priests, dressed in long robes, holding staffs in their hands. They knew the sacred words of prayer addresses to Tengri. At the end, a ritual meal was performed, the remains of which were burned at the stake. Trees growing at holy sites, regardless of their species, are considered sacred. They cannot be chopped, burned, or branches broken. People who commit such acts face severe punishment. Women and kama-shamans were not allowed to these prayers. If a kam fell on such a prayer, then he fell in writhing.

Tengri helped those who worshiped him. But reverence was not enough. Only those who were brave, enterprising, just and generous, helped those near and far, were faithful to the word and the Motherland, could receive Tengri's patronage. The world, in the view of the Turks, was large and diverse. The Turks knew that there are other inhabited worlds that are inhabited by various creatures. These worlds were ruled by the junior Tengri. Among them are 9 great tengri, 5 tengri of lightning, 7 tengri of thunder, 5 tengri of entrance, tengri of the four corners of the world, tengri of the eight borders of the world, 9 tengri of anger. Other tengri rule the stars and constellations, cardinal points, human feelings and passions.

The symbol of Tengri was a circle – the Sun. The eagle meant the power of the great god and his omniscience and omniscience. Tengri's color is blue.

Progenitor Umai.

«Our progenitor, Mrs. Umai»– the Turks called their main goddess, whose name means «swan». In the form of a bird, she could fly in the sky, walk on land and swim on water. The Turks believed that Umai took part in the creation of the world. In ancient times, when there was nothing but the Great Ocean, the Umai-swan swam on its surface. Once she dived deeply and deeply and pulled out the earth

from the bottom, from which mountains, rivers, plants and animals grew. They say that it was the swan that laid the egg from which this world hatched.

Umai is a magic bird, whose shadow swept over the chosen ones of fate and brought them good luck and glory. Therefore, the Turks never killed swans. And if this happened out of stupidity or misunderstanding, then a terrible punishment awaited the culprit. And the most terrible punishment for the Turks was the early death of children.

Beneficent Umai was Tengri's wife. Together they patronized the Turkic ale. Tengri personified infinity, and Umai – finite earthly existence, consisting of birth, marriage and death.

LITERATURE

1. Akhmetova F. Once again about dastans in Tatar folklore // *Idel*, 1999, №2. S.58-59.
2. Әкһмәтҗанов, М. Илдан белән Гөлдән дәстәннәр хакында / М.Әкһмәтҗанов // *Әдәбиятыбыз (Кенәҗе китабы)*. – Казан: Татар. тат. нәшр., 1985. – Б.44.
3. Berdibaev R. Kazakh epos. – Almaty: «Gylym», 1982. 232 p. (in Kazakh language).
4. Ibraev Sh. Poetics and typology of Turkic epics. – Astana: Publishing house «Saryarka», 2012. – 336 p. (in Kazakh)
5. Meletinsky E.M. The origin of the heroic epic: Early forms and archaic monuments. – 2nd ed., Rev. – M.: Vost. lit., 2004. – 462s.
6. Sayfulina F.S. Formation and development of the Tatar literature of the Tyumen region. – Tyumen: Vector Buk, 2007. 296s. – S. 14–45.
7. Sayfulina F.S., Karabulatova I.S. European studies of barabın tatar folklore: the role of investigations of the german scientist V.V. Radlov // *Life Science Journal* 2014; 11 (9s): 116–119] (ISSN: 1097-8135).
8. Yusupov F.Yu., Saifulina F.S., Khisamov O.R., Gumerov I.G. Baraba Tatars. Pages of Spiritual Culture. – Kazan: Kazan University, 2013. – 668 p.

АННОТАЦИЯ

Сарсенбекова А. М. Тюркская мифология – совокупность мифологических представлений среди различных народов

Статья посвящена исследованию тюркского мифологического эпоса. Автор анализирует образную систему мифов, их символику, функции, которые выполняет в героическом эпосе великан Тенгри.

Ключевые слова: мифология, тюркский эпос, дастаны татарского и казахского народов, мифологическое представление о мире, мифологическое пространство, мифологический герой.

SUMMARY

Sarsenbekova A. M. Turkic mythology – a set of mythological ideas among various people

This article deals with the research on dastans, the oral lore of the epic genre of Turkic peoples, featuring daunting stories and rich ethnographic details. Interestingly, the voluminous epic monuments belong to the common cultural heritage of different groups of kindred Turkic peoples: Tatars, Kazakhs, Bashkirs, Nogai, Uzbeks, Azerbaijanis, Turkmens, and others. We analyzed the epic-dastans, widespread and preserved until now in many Turkic nations, including the Tatars and Kazakhs, to identify their mythological attributes and behavioral formulas in the image of their heroes.

Key words: mythology, Turkic epic, dastans of Tatar and Kazakh nations, the mythological concept of the world, mythological space, mythological hero.

Ж.М. Турсынова

(г. Караганда, Казахстан)

УДК 8.1751

АЛПАМЫШ – ГЕРОЙ ТЮРКСКОГО НАРОДА

«Алпамыс-батыр» широко известен среди тюркоязычных народов как по эпическому, так и по сказочному убранству. На сегодняшний день наиболее архаичной формой из известных национальных вариантов является алтайский «Алып Манаш», созданный в атмосфере тюркских народов VI-VII веков [1]. Это было время расцвета Тюркского ханства. Во всех национальных вариантах, кроме алтайских, а это в свою очередь общая линия исторического лейтмотива башкирского эпоса «Алпамыша и Барсын-хылу», сказки «Алпамыш», одноименных каракалпаков и казахских «Алпамыс», главных противников узбекские «алпамышские» калмыки. Следовательно, чем ближе они друг к другу, тем позже происходило национально-географическое размежевание.

Разница между ними отражается в мастерстве садовода, поэта, в развитии определенного сюжета, мотива. Таким образом, Баршин в узбекском «Великане» имеет более детальную проработку, чем другие, как гигантская девушка. А башкирку Барсын-хылы называли девушкой-великаном, изменился только образ ее образа:

она спускала камни с Алпамыша с горы до размеров мельницы или дома [2]. Образ девушки-гиганта в казахских текстах преувеличен, и Гульбаршину нужна помощь эпической героини в роли женщины. Но то, что Алпамыс и Гульбаршин родились одновременно, – показатель архаичности. Следует отметить, что в «Книге Коркыт Ата», датированной 14 веком, есть девушка-исполин в образе Бану Шешек. Не говоря о том, что Бамса с пеленок невестка, Барык пробует свои силы в садоводстве. Наконец, после трех боев на различных соревнованиях, Бану Шешек был объявлен побежденным, трижды поцеловал его в лицо и позволил отобрать у него кольцо [3].

В знаменитом тексте «Алып Манап» в исполнении Н. Улагашева отсутствуют архаичные мотивы, характерные для первой части эпоса: бесплодие родителей, чудесное рождение, чудодейственная сила ребенка, испытание на замужество. герой. Это потому, что у нас нет более архаичной версии [4]. Но эти мотивы в полной мере присутствуют и в других версиях тюркских народов. Не все известные варианты эпического образа имеют такую связь между героем и его оружием. Но богатство фольклора казахского народа имеет тот же мотив, что и в других сказках. Примеры тому – «Три богатыря», «Богач и дитя», «Дитя Ушар-хана». Он мучает жену, чтобы узнать, где хранится душа ее мужа, а затем выполняет свой план. Оружие – меч, нож брошен в воду. В древности железные инструменты считались магией, а вода – загробной жизнью. Таким образом старуха забрала душу героя [5].

Мотив чудесного рождения и рождения героя очень хорошо раскрывается в казахских текстах, его сюжет создается с помощью мотивов родителей посетить дух святых предков, пожелать ребенка, пожелать. Вещий сон, в котором появляется Баба Тукти Шаш Азиз и предсказывает имена своих долгожданных сына и дочери ... Некоторые ученые считают, что имя Баба Тукти Шаш Азиз архаично, потому что Шаш, Тукты – магический атрибут архаической природы. Более того, в белом тюбани с расписной палкой в руке палка – атрибут шамана. Академик С.А. Каскабасов считает это племенным культом, мы с ним согласны [6]. Связь Алпамыса с «Одиссеей» отражает типологию, основанную на мотивах жены ее мужа, как по сюжету, так и по композиции.

1. После долгого путешествия герой узнает, что есть ребенок. Одиссей устанавливает время, чтобы дожидаться Пенелопы – пока телемах не созреет. Алпамыс сообщает, что его жена беременна, и приказывает называть его Жадигером, когда у него рождается сын.

2. Вернувшись на родину, Алпамыс принимает форму дивана и превращает Одиссея в старика в Афинах.

3. Герои раскрываются только после убийства нападающих.

4. Измененная внешность не позволяет никому узнать героя. Но видя особые отметины на его теле, этот Великан – знак рождения, у Одиссея на ноге шрам, узнают Култай Бабу и Эврику. Эврика – медсестра, которая знает Одиссея с детства. Хотя Култай Баба изображен как старший из пастухов, его признание Алпамыса, его внешность изменилась и отражает статус бывшего предка. В то же время мы не возражаем против мнения В.М. Жирмунского о том, что образ старого пастуха в эпосах как монгольских, так и тюркских народов формируется в очень древнем патриархальном родовом обществе: он поднял свой престиж, присвоив ему почетное звание. прозвище «старший родственник, иногда хранитель молодого героя (возможно, реликвия Авункула), а также его помощник приобретали нечеловеческие знания и силу в героических сказках».

5. Пенелопа настояла на том, чтобы Одиссей сказал что-то известное только ему самому. Этот мотив преувеличен во всех последних версиях. Но в книге Коркыт Ата Бану Шешек просит Бамси рассказать нам о кольце Барыка.

6. В отсутствие героя его отец оказался в сложной ситуации. Байбури – отец Алпамыса разводил верблюдов, то есть рабов. Одиссей встретил Лаэрта, который также работал в полях и садах. В книге Коркыт Ата отец Бамса, Барик, слеп и лечится кровью сына. Бамса дает Барика рубашку и истекает кровью. И кровь, как фетиш, сделает свое дело, старики увидят. Исследователи доказали, что существует «второе издание» поэмы Гомера «Одиссея», благодаря которому мы можем понять Гомера Лаэрта, которого не представляют слепым.

Честно говоря, увидеть групповой брак в узбекском «Алпамыш» пока сомнительно. «Девяносто ханских богатырей (или» моих ») живут в пещере Токайстан. Они думают: каждый должен искать каждого по отдельности или ее нужно сделать общей женщиной? – Это отголосок эпохи группового брака [7], – пишет Т. Мирзаев. Нам кажется уместным увидеть ссору племянников сурхайльского шамана из-за Баршина. В этом заслуга Ф. Юлдашева, имеющего богатый фольклор. Секрет такого гротескного сюжета раскрывается в каракалпакской версии, в которой бахши Жиемурат Бекмуратов говорит о споре хана и Кокемана из-за девушки.

Во всех национальных вариантах ее называют медной ведьмой. Тем не менее она играет роль архаичного тирана.

Шаман более ограничен в своей повседневной деятельности, чем злая старуха. Но тот факт, что героиня – злая старуха, которая помогает ей заточить, и тот факт, что она изменилась с

того места, где она уехала, показывает достоинства злой старухи. При этом надо учитывать, что мы имеем дело с записями, сделанными в XX веке, здесь сказывается роль рассказчиков в обработке материала, а роль злодея потеряла свою актуальность.

Таким образом, типологическая связь с древностью дает основание утверждать, что казахский эпос «Алпамыс-батыр» в основном архаичен. И отсутствие мотивов девушки-великана в эпосе и эпизоде с верблюдом, свидетельствующее о прекрасном волшебстве, не умаляет такой оценки произведения. И во всех вариантах «Алпамыс-батыра» сохраняется мифическая природа героя – он не смертный и не рядовой воин, все его тело покрыто железным сплавом. Что касается ветвления мотивов в сказках – букв на крыльях гуся, то выход главного героя через хвостик способствует наличию сюжетов перед полным циклом. По условиям Пенелопы, кандидаты прошли двенадцать колец, из которых должны были пустить стрелу. Именно здесь Грейвс видит преобразование короля. Этнических признаков этого Аккана нет ни в алтайском эпосе, ни в др. он не отображается как враг. Обратите внимание на строчки:

Небо и земля встречаются
Бад Аккан жив, – можно сделать вывод, что этот персонаж тоже имеет архаичное значение. Это либо смена короля, либо сопротивление силам природы. В таком случае «Гигантский Манаш» мог быть сделан намного раньше. Содержание песни «Алып Манаш» в сочетании с историей Тюркского каганата в точности соответствует сути песни «Алпамыс батыр». Нетрудно заметить, что главный герой киргизской народной песни «Манас» и содержание мероприятий связаны с Алпамысом. Это можно объяснить тем, что племена, которые спели эти произведения в эпоху синих тюрков и обогатили их в соответствии со своими знаниями и пониманием, были частью Каганата и героизма Алпамыса, а также великих моральных качеств. Оказывается, Алпамыс пели практически во всех странах Голубого Тюркского каганата. На основании этих данных можно с уверенностью сделать вывод, что «Алпамыс батыр – великая историческая личность в реальной жизни».

ЛИТЕРАТУРА

1. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. – Л., 1974. – С. 218.
2. Башкирское народное творчество. Эпос. – Уфа, 1987. – Т.1. – С. 227.
3. Коркыт Ата китабы. – Алматы, 1999. – С. 146.
4. Жирмунский В.М. Указанная работа. – С. 216.

5. Улагашев Н. Алтай-Бучай. – Новосибирск, 1941. – С. 80.
6. Улагашев Н. Алтай-Бучай. – Новосибирск, 1941. – С. 87.
7. Ертегилер. – Алматы, 1988. – Т. 2. – С. 63, 93, 112.
8. Каскабасов С. А. Казахская волшебная сказка. – А-Ата, 1972. – С. 194.
9. Алпамыс-батыр. – Алма-Ата, 1961. – С. 213.
10. Мифы народов мира. Энциклопедия. – Т.1. – М., 1987. – С. 137.
11. Алпамыс-батыр. – Алма-Ата. 1961. – С. 211.
12. Каскабасов С.А. Казахская волшебная сказка. – А-Ата, 1972. – С. 173.
13. Ертегилер. – Алматы, 1988. – Т.4. – С. 272.
14. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. – М., 1987.

АННОТАЦИЯ

Турсынова Ж. М. Алпамыш – герой тюркского народа

«Алпамыс» – эпическое наследие многих тюркоязычных народов. Имеются казахские, узбекские, каракалпакские, татарские, башкирские, алтайские и др. версии. Однако настоящее исследование ограничивается изучением этнических сведений лишь в казахском героическом эпосе «Алпамыс». В процессе исследования научной обработке подвергались многочисленные топонимы (Байсин, Жидели Байсын), этнонимы (конырат, калмак) и антропонимы (Алпамыс, Баршын, Гоклан), которые формировались на территории всего центральноазиатского региона. Эпос «Алпамыс» изобилует ономастической номенклатурой, которая проливает свет на этническую историю среднеазиатских народов.

Ключевые слова: героический эпос. конырат, калмак, методология, ономастика, родословная, семантика, типология, эпическая традиция, этнический характер.

SUMMARY

Tursynova Zh. M. Alpamys as an epic character of Turkic-speaking peoples

«Alpamys» is an epic heritage of many Turkic-speaking peoples. There are Kazakh, Uzbek, Karakalpak, Tatar, Bashkir, Altai, etc. versions. However, the present study is limited to the study of ethnic information only in the Kazakh heroic epic «Alpamys». In the course of the research, numerous toponyms (Baisin, Zhideli Baisyn), ethnonyms (konyrat, kalmak) and anthroponyms (Alpamys, Barshyn, Goklan) were subjected to scientific processing, which were formed on the territory of the entire Central Asian region. The epic «Alpamys» is replete with onomastic nomenclature, which sheds light on the ethnic history of the Central Asian peoples.

Key words: heroic epic, konyrat, kalmak, methodology, onomastics, genealogy, semantics, typology, epic tradition, ethnic character.

А.Ю. Лагода
(г. Луганск, ЛНР)

УДК 821.161.1 – 2 Леонов

**ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В ПЬЕСАХ
ЛЕОНИДА МАКСИМОВИЧА ЛЕОНОВА**

Творчество Л. Леонова привлекает литературоведов без малого 100 лет. С первых его рассказов: «Бурыга», «Уход Хама», «Халиль» (1922 – 1923) – критики заговорили о самобытном методе, национальных, «народных» особенностях стиля писателя. Все произведения пера Л. Леонова, а последний роман «Пирамида» вышел в 1994 году, – образуют как бы целостное полотно развития единой темы – бытия человека, его места в природе и ответственности перед будущим человечества.

Среди исследований творчества классика основное внимание уделялось его прозе. Работы Н. Грозновой, Л. Ершова, В. Ковалёва, О. Михайлова, Д. Суркова, которые отражают настроения в литературоведении 1-й половины и середины XX века, говорят об особом реализме Леонова. Его романы пронизаны темой рождения нового человека в новых условиях развития страны. Позже основные научные изыскания (А. Дырдин, В. Матушкина, Н. Сорокина, Л. Якимов) касаются эволюции творческого метода писателя. Драматургические произведения Л. Леонова долгое время незаслуженно оставались в стороне от серьёзных научных исследований.

Пьеса как жанр литературы сохраняет язык времени, содержит отражение действительности, стереотипов мышления народа. Драматургия Л. Леонова сложна, многогранна, кинематографична. Своеобразие его театра выявляло все возможности «магии» леоновского таланта, где главное выражено не только в словах, о чём точно сказал сам писатель в беседе о постановке пьесы «Золотая карета» (1946 г.): «Трудность работы над моими пьесами заключается в том, что у меня зачастую слова означают только поверхностное начертание, молекулярное натяжение сверху, а всё главное – там, под текстом» [7, с. 24]. Такие метатекстовые особенности произведений Л. Леонова как раз и вызывают интерес литературоведов. В каждом слове его пьес сосредоточен смысл и значение, которые понимаются

читателем вне зависимости от возраста, национально-культурной принадлежности. Во многих его произведениях названия, имена, фамилии имеют особое значение, что является предметом исследования науки об имени собственном.

Изучение литературной ономастики является одним из актуальных направлений в области современных междисциплинарных филологических исследований. Поскольку сама отрасль изысканий появилась сравнительно недавно и находится на стыке языкознания и литературоведения, определённой системы ономастики в драматургии нет. Вопросы функционально-эстетических особенностей имён собственных в пространстве художественного текста разрабатывались в трудах таких исследователей, как Г. Колшанский, Р. Намитокова, Н. Подольская, В. Супрун, В. Топоров, Л. Щетинина, и многих других учёных.

Образ героя в литературном произведении начинается с имени, т.е. восприятие имени персонажа способствует пониманию его идейной функции в произведении и отношения автора к нему, следовательно, изучение художественного произведения невозможно без исследования имен собственных, содержащихся в том или ином тексте.

Семантико-стилистические особенности имён собственных в пьесах Л. Леонова являются предметом исследования в данной статье.

Именованье в творческом процессе создания литературного произведения проходит много этапов построения архетипа героя. Ассоциативное восприятие читателем определённого индивида должно совпадать с мировоззрением писателя. Взаимовлияние имени собственного и литературного текста имеет двойственную направленность. С одной стороны, имена собственные называют единый денотат, тем самым играя роль текстовой связующей, наделённой текстообразующей функцией. С другой стороны, по мере развития в тексте имя собственное наполняется собственной семантической структурой. В отличие от общеязыковой ономастики, онимы в литературе неизбежно содержат коннотативное значение, которое зачастую становится первоочередным, обуславливающим отдельный аспект функционирования собственных имён в литературных произведениях. Имя становится знаком, сигналом, что вызывает в памяти индивида или «коллективном бессознательном» определённые образы, которые соотносятся с вещами, явлениями, объединёнными определённой сущностью и исторической эпохой. Так, основной функцией имени собственного становится обобщение и типизация.

С точки зрения языкознания, имя собственное – отражение исконных доисторических, национальных, культурно-исторических принципов закрепления понятийной сущности явлений. Имена собственные, или онимы, входящие в художественный текст, образуют его ономастическое пространство, которое делится на несколько полей в зависимости от соответствия онимов национальному «именнику» языка, особенностей их значений, способов преобразования именных форм и других признаков. Исходя из вышеизложенного, рассматриваем имя собственное как полифункциональный языковой феномен, исследуя который, можно постичь языковую личность писателя.

В данной работе рассматривается совокупность всех имён собственных, функционирующих в драматургических текстах Л.М. Леонова: «Унтиловск» (1928), «Половчанские сады» (1938), «Золотая карета» (1946).

Первыми попытки анализа языка пьес Л. Леонова предпринимали Н. Зайцева в статье «Образ и мысль» (1965 г.); Г. Михайловская «Язык персонажей в пьесах Леонова» (1969 г.); Г. Щеглова «Речевые характеристики в пьесе Л. М. Леонова» [3; 6; 9]. Авторы указанных статей сходятся во мнении, что полотно текста складывается из особых сюжетных линий, которые разрушают временные и пространственные рамки классической пьесы. Речь персонажей чрезвычайно богата и многообразна. Элементы просторечия и художественные тропы, специфические особенности разговорного языка и литературного находятся в динамическом взаимодействии. Антропонимы рассматриваются в роли говорящих фамилий, кличек персонажей. Отдельно исследуются многочисленные ремарки, которые дают некоторые характеристики персонажей.

Исходя из понятия «антропонимы» – разряд онимов, т.е. «любое собственное имя, которое может иметь человек (или группа людей), в т.ч. личное имя, отчество, фамилия, прозвище, псевдоним, криптоним, кличка, андроним, патроним» [8, с. 31], – мы исследовали антропонимикон произведений Л. Леонова, который отличается богатством и многообразием, а также особым символическим смыслом.

Для более глубокого осмысления значений имён собственных, необходимо кратко определить идеи анализируемых пьес и представить их главные конфликты.

Сами названия произведений часто имеют особое смысловое понимание. «Унтиловск» – производное от «унты» – высокие меховые сапоги, предназначенные для холодной, снежной

погоды, но сам Леонов объяснял, что в основе слова заложено английское – *until* – «до тех пор, пока» – значение временности, что подчеркивает символичность несуществующего города. Это глухое всепоглощающее болото, в котором живут свои редкие «растения, и рыбы, и всякая диковинная тварь» [5, с. 672].

В основе сюжета пьесы лежит история пребывания главного героя Буслова, ссыльного интеллигента, в забытом Богом городке, куда приехала его бывшая супруга с любовником. Она называет его мужем, однако вскоре продаёт обручальное кольцо. Суть конфликта пьесы – в столкновении человека, стремящегося к активному переустройству мира в лучшую сторону (Буслов), и его антагониста – Червакова, который относится к типу «мелкого человека». Он – частица типологической группы «маленьких», даже «мелких» людей, изображённых в ранних рассказах Л. Леонова. Черваков довольствуется малым, «никаких Вавилонских башен» ему не нужно, масштабность суждений Буслова его раздражает. Главная героиня – Раиса, вернувшись в городок становится предметом вожделения большинства мужчин в окружении главного героя. Даже священнослужитель Иона, оставшись наедине в полумраке с героиней, допускает греховные мысли. Осознавая губительную силу своей увядающей красоты и неспособность своего душевного отклика к этим людям, Раиса уезжает: «Пустоту повезла барынька!». Виктор Григорьевич Буслов, соглашаясь с таким её решением, чувствует облегчение и ощущает освобождение и перспективы в будущем.

В «Унтиловске», где речь о тоске жизни, густой и беспросветной, о людях, обреченных жить в снегах и бездорожье ссыльных мест, о невостребованности сил, о хмельном, тайном брожении этих сил, о страстях, снедающих всех тут, слышалась какая-то темная и тяжелая реплика тоски чеховских героев «Дяди Вани» и «Трех сестер». Сам автор говорил о неудачности пьесы, однако в постановке на сцене произведение имело огромный успех и не один год: под руководством К.С. Станиславского постановка собирала аншлаг на сцене МХАТа.

«Половчанские сады» – пьеса о подвиге, героизме, созданная накануне Великой Отечественной войны. В основе сюжета произведения лежит история одной большой семьи Маккавеевых, чьё спокойствие однажды нарушает появление нехорошего человека из прошлого.

Сохранив метафоричность, автор взамен образа города, навсегда занесенного снегами, откуда никто не может вырваться, предлагает образ многоверстных садов, навсегда цветущих и плодоносящих, – место, куда слетаются в нужный или праздничный час и откуда свободно разлетаются могучие

сыновья богатырской семьи Маккавеева. Автор настаивал на библейской эпичности фигур, на оттенке священнодействия, например, в сцене, когда здесь вкушают от плода общих трудов – делают огромное солнечное яблоко.

Маккавеев – глава семьи, директор совхоза, хозяин большого яблоневого сада, отец семерых взрослых детей. Он могуч, огромен ростом – «и в саду-то идёт, яблони от ветра клонятся». Его созидательная сила проявляется в плодах его жизненного пути «... Сыновей у меня множество, сад». «В четырнадцать рук на жизнь вышел. Ты оглянись: сыновей то – целое человечество. И сыновья какие» [Там же, с. 149]. Действительно, говорить есть о чём: все дети – гордость Отечества. У старших героические профессии: танкист, моряк-подводник, врач, боксёр. Один только Исайка по состоянию здоровья не может ходить – парализованы ноги, но починить руками по дому мастер. К тому же, как выясняется, он сын другого человека.

Отрицательный персонаж – Пыляев – трусливый солдат, который во время оккупации страны в отсутствие хозяина просидел на чердаке дома Макковеева. Там и соблазнил молодую, беззащитную тогда Александру Ивановну, которая позже выйдет замуж за Макковеева и родит ему дочь Машу, приняв пятерых сыновей от предыдущего брака.

Если в образе Макковеева можно увидеть нечто от библейского пророка, то Пыляев – это Иов. К сожалению, его возвращение совпадает с приездом детей в гости, что влечёт за собой неприятности. Сама природа предвещает его появление небывалой засухой. Себя он характеризует с худшей стороны « Я... как Иов стал!.. Меня вороны боятся... я люблю, когда моль» [Там же, с. 163]. Каждое его появление сопровождается неприятным ощущением стеснённости и полного неприятия для окружающих. Его шутки саркастичны и полны зависти к благополучию этой семьи. Казалось, его появление объясняется желанием увидеть сына, но у него другие планы. Пыляев – предатель, в этом доме у него с кем-то встреча.

В третьем действии погода меняется с губительной жары на благодатный дождь. Пыляева арестовывают, а сыновья, разобравшись во всех неприятностях, собираются в дорогу. Даже у больного Исайки появляется шанс на благоприятный исход лечения в Москве.

Автор не сталкивает Маккавеева с Пыляевым в открытом противостоянии. Они живут как бы отдельно. Пыляев даже побаивается главного героя и старается избегать встречи с ним. А вот Александру Ивановну он, наоборот, преследует, даже вымогает у неё денег за свой уход. Пытается разжалобить некогда

любившую его женщину, хотя у него это не выходит. Роль освободителя от «призрака прошлого» достаётся жениху Маши – Отшельникову. Молодой человек, сослуживец героически погибшего в северном море сына Маккавеева – Василия. Именно он организывает арест. Таким образом, Пыляев растворяется, словно пыль, погода налаживается.

«Золотая карета» – отсылает нас к сказке «Золушка». Героине Марье предлагается сделать выбор между обеспеченным будущим, которое может воплотиться в союзе с «принцем» Юлием, перспективным молодым учёным, и тяжёлым испытанием: создать семью с парнем, потерявшим зрение на войне, и остаться в разрушенном городе.

Главная героиня пьесы – Марья Сергеевна переживает повторение драматической ситуации, случившейся с ней в молодости. Председательница горсовета – «сама хозяйка городская», вся в заботах по восстановлению города после войны – супруга дезертира Щелканова. Она мужественно защищает юную дочь от правды об её отце. В город прибывает любовь её молодости академик Кареев с сыном Юлием. Как это часто бывает, последний влюбляется в дочь городничихи – Марьку точно так же, как некогда Кареев влюбился в её мать. Она должна сделать выбор между «золотой каретой» обеспеченного благополучия и трудной любовью, не гарантирующей никакого жизненного комфорта. Марья Сергеевна вынуждена лицом к лицу встретиться со своим давним знакомым.

Марька, влюбившись в молодого, перспективного сына академика Кареева, испытывает сомнения перед выбором своего будущего. Пьеса имеет несколько редакций. В первой – девушка уезжает, а Тимоша остаётся с боевым другом. Однако после нескольких спектаклей Л. Леонову стали приходить письма от фронтовиков с упреком, что автор отбирает последнюю радость у инвалидов. Во втором варианте Марька остаётся в родном городе во исполнение мнимого обязательства перед Тимошей. Мнимого, так как сам герой говорит, что их кроме слова ничего не связывает, и он не принимает чрезвычайной жертвы девочки. Писатель даёт возможность зрителю сделать выбор по своему опыту, по своей совести.

В драмах Л. Леонова личные собственные имена употребляются в различных вариантных формах. В перечне действующих лиц пьес некоторым персонажам автор сразу даёт характеристику. «Унтиловск»: Аполлос – земноводная личность, всегда жуёт; Илья Петрович Редкозубов – из мечтателей; Сергей Аммоныч Мвнюкин – бывшая личность.

В пьесе «Половчанские сады» указываются только должность или профессия: Маккавеев Адриан Тимофеевич – директор совхоза; Ручкина Софья Николаевна – учительница; Отшельников Алексей Дмитриевич – военнослужащий. Примечательно, что в этом перечне Леонов указывает возраст: Маккавеев – 57 лет; Александра Ивановна – его жена, 39 лет; дети от первого брака – Юрий, 34; Виктор, 32...; от второго брака – Маша, 19 лет; Исайка, 18 лет.

«Золотая карета» – автор указывает на статус и должность: Щелканов Сергей Захарович (без какого-либо комментария); Марья Сергеевна – его жена, председательница горсовета; Марька – их дочь; Раечка – секретарша и т. д.

Основная часть персонажей пьес Л. Леонова означена именами полными (официальными).

Семён («Унтиловск» служащий Ионе во храме) происходит от древнееврейского «sama – слушать» Это имя когда-то было народной, разговорной формой христианского имени [1; 2].

Василий («Половчанские сады») – происходит от греческого «basileus – царь» – один из сыновей Маккавеева.

Юлий («Золотая карета») – Юл «Julius» древнегреческое – кучерявый, красивый. Тот самый «принц», который прибыл в послевоенный городок с отцом, Кареевым Николаем.

Характерной особенностью антропонимов в пьесах Леонова является использование «квалитативных имён» – «имён со значением любой субъективной оценки» [8, с. 71].

Деминутив – «имя с уменьшительно- ласкательным оттенком» [9, с. 71].

Исайка – уменьшительно-ласкательная форма от Исая, происходит от библейского – пророк «Спасение, посланное Богом», пророчество о Миссии. В пьесе «Половчанские сады» указан как самый младший сын (18 лет). Символизирует ошибку, грех – из развития сюжета мы понимаем, что он сын человека с тёмным прошлым Пыляева, – не может ходить, парализованы ноги. В первой ремарке указано, что над лестницей, где стоит кровать Исайки, висят «сельскохозяйственные плакаты: большие разрезанные яблоки и в них хищные червяки». Если все дети Маккавеева достойные граждане страны – лётчик, подводник, инженер, то он, дитя порока, – инвалид. Однако в конце пьесы после раскрытия всей правды и у него есть надежда на выздоровление после лечения в Москве.

Дуся – уменьшительная форма женских имён Евдокия, Ида. Означает предрасположенность к жизни подвижника. Человек способен на жертву даже не ради какой-то высокой цели, а просто потому, что может себе это позволить. Дуся (23 года), жена Стрекопытова Платона Платоновича – заведующего

хозяйством, 52 года. Персонаж «светлый» – весёлая девушка с открытой душой. Свою «жертву принесла», выйдя замуж за взрослого от неразделённой любви. «Уйду я от Стрекопытова. Я замуж вышла – хотела отомстить одному человеку, который... Словом, я его ещё больше, чем вас, ненавижу...» – обращаясь к одному из сыновей – Виктору, говорит она. И всё же престарелый супруг отпустит свою жену на свободу.

Марька («Золотая карета») – уменьшительно-ласкательная форма библейского имени Мария – «Богородица (Матерь Божия)». Она символизирует второй шанс на счастье, не реализованный в молодости её матерью – Марьей Сергеевной.

Тимоша – уменьшительное от Тимофей, по происхождению древнегреческое. В значении имени заложены самоотверженность, героизм, любознательность. Тимоша до войны хотел быть звездочётом и любил вглядываться в звездное небо. Однако в бою потерял зрение.

Раечка – секретарша Марьи Сергеевны Щелкановой – уменьшительное от Раиса – имя имеет греческое происхождение. Обозначает «начальница», очень трудоспособный, организованный человек. Всегда в помощь «градоуправительнице» – Марье Сергеевне.

Пейоратив – «имя с пренебрежительно-уничижительным оттенком значения в данном контексте» [8, с. 74]. Имена с пренебрежительно-уничижительным оттенком значения.

Васка – солдатка («Унтиловск») – полное имя Василиса по происхождению древнегреческое. В переводе означает «царица», «властительница». Женщина, достойная любви Буслова, Именно Васка поспособствует отъезду бывшей (Раисы), дав ей деньги на дорогу. Она сильна физически, духом, видит мир без прикрас и способна достойно жить в таком городке, как Унтиловск.

Займствованное имя (экзогенное имя) – «имя, появившееся в данном языке в результате заимствования из другого языка. Может быть освоенным и неосвоенным, а также вновь заимствованным своим именем» [8, с. 57]. В пьесах писателя данные имена не просто заимствованы, но и изменены.

Рахума («Золотая карета» – факир) в оригинале – Рахим, по происхождению арабское, татарское – милосердный, добродетельный. Персонаж, который призван добавить в действие пьесы сарказма и сказочности происходящего.

Особого изучения требуют фамилии героев пьес Л. Леонова. Фамилия – вид антропонима, «наследуемое официальное именование, указывающее на принадлежность человека к определённой семье» [8, с. 140].

Нестандартная фамилия – «фамилия, не имеющая в русской среде обычных для фамилий окончаний -ов, -ин, -ский, -их, сохранившая форму имени или прозвища» [8, с. 142].

Буслов Виктор Григорьевич («Унтиловск») – от древнерусского Богуслав, заставляет вспомнить о персонаже русских былин – народном герое Василии Буславе, ему присущи богатырская статья и сила духа. В сочетании с именем Виктор – победитель. Образ- символ непобедимого народа.

Черваков Павел Сергеевич («Унтиловск») – в основе происхождения имени лежит украинское слово «червак», что значит «червяк». Это слово могло использоваться в качестве прозвища и указывать на худощавое телосложение предка или его изворотливость. Конечно, говорящая фамилия. Персонаж отрицательный, неоднозначный, малопрятный.

Маккавеев Адриан Тимофеевич («Половчанские сады») – фамилия связана с названием религиозного праздника Спас-Маккавей (в начале августа). День памяти семи ветхозаветных мучеников **Маккавеев**. Усматривается особая символика – детей у Адриана семеро. События пьесы происходят жаркими августовскими днями, когда нужно собирать урожай.

Пыляев Матвей Фомич («Половчанские сады») – фамилия относится к типу достаточно редкой в регионах России и ближнего зарубежья. В значении прозвища – пыль, мелкое, незначительное, то, что может раствориться. Персонаж отрицательный, имя отражает значение пыли с чердака, где и отсиживался Матвей после своего предательства.

Щелканов Сергей Захарович («Золотая карета») – в первой редакции Черканов – директор спичечного завода. «Спички у вас, нужно подметить, плохие, не горят». Щелканов / Щелкан восходит к глаголу «щелкать» – «производить хлопающий звук». Так в старину нередко называли человека, любившего орехи. Однако у этого прозвища было и другое значение – бойкий говорун, пустобайка. В прошлом, удачно дезертировав, сбежал от войны. Внешне человек вполне достойный, но стоит щёлкнуть – вскрывается дезертирство, финансовые махинации с заводом, подлая измена супруге.

Берёзкин – происходит от названия дерева. Имена, образованные от названий растений, например Береза, были распространены в Древней Руси. Особый персонаж пьесы «Золотая карета». Герой, прибывший с войны, призван раскрыть правду о предателе и дезертире Щелканове. Семья его погибла как раз в этом городке во время бомбёжки. «Человек этот – воплощённая суровая совесть народа, сознающего свою ответственность перед павшими бойцами.<...> Фигура

Берёзкина – великолепное создание Леонова, олицетворяющее собой, несущее в себе высокую мысль о силе человека, преодолевшего все испытания жизни и познавшего вкус «чёрного хлеба счастья»» [5, с. 89].

Обратим внимание на топоним – «собственное имя природного объекта на Земле, а также объекта, созданного человеком на Земле, который чётко зафиксирован в данном регионе (город, деревня, обработанный участок земли, территория как часть государства». В пьесе Л. Леонова «Золотая карета» постоянно упоминаемые Памирские горы приобретают символическое значение. Это не просто род деятельности Кареева: когда-то ему не удалось жениться на своей возлюбленной, дочери богатого чиновника, и он отправился «искать счастья». Этот путь для него начался с Памирских гор: долгое время считали, что он погиб в горах, но он выжил и стал академиком. Памирские горы – это символ новой, счастливой жизни, навстречу которой и (может быть) отправится Марька, выбрав в спутники жизни не слепого Тимофея, а сына академика Кареева Юлия. Но символ Памирских гор имеет и обратное значение: став известным и обеспеченным человеком, Кареев не стал счастливым, он так и не смог добиться любви Марьи Сергеевны.

Проанализировав антропонимы в пьесах Л.М. Леонова, можно говорить об особом значении имени собственного в творчестве писателя. Почти каждое имя у него включает дополнительные смыслы в решение проблем произведений.

Подтекстовые значения антропонимов имеют фольклорные русские корни. Ассоциации имён возникают у читателя на подсознательном, культурологическом уровне.

Антропонимы в пьесах Л. Леонова участвуют в формировании художественного времени и пространства, передают не только содержательно-фактическую, но и подтекстовую информацию, способствуют раскрытию идейно-эстетического содержания текста, часто выявляя его скрытые смыслы.

В нашем исследовании раскрыты не все особенности имени собственного в произведениях Л. Леонова, что говорит о перспективах более глубоких изысканий по данной теме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондалетов В.Д. Русская ономастика / В.Д. Бондалетов. – М.: Просвещение, 1983. – 224 с.
2. Горбаневский М.В. В мире имён и названий / М.В. Горбаневский. – М.: Знание, 1983. – 192 с.
3. Зайцев Н. Образ и мысль (О языке и стиле драматургии Леонида Леонова) / Н. Зайцев // Литературная критика. – 1965. – №4. – С. 180–190.

4. Рудницкий К. Драмы Леонида Леонова. / К. Рудницкий // Театр. – 1958. – №7. – С. 73–90.
5. Леонов Л.М. Собр. соч. В 10-ти т. – Т. 7. Пьесы / Примеч. О. Михайлова. – М.: Худож. лит-ра, 1983. – 686 с.
6. Михайловская Г. Язык персонажей в пьесах Леонова / Г.Михайловская // Русская речь. – Март-апрель, 1969. – №2. – С. 10–14.
7. О пьесе «Золотая карета» (Беседа с Л. М. Леоновым). – «Золотая карета». Материалы к постановке пьесы Л. Леонова». – М.: ВТО, 1946. – 73 с.
8. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. 2-е изд., перераб. и доп. / Н.В. Подольская. – М.: Наука, 1998. – 378 с.
9. Щеглова Г. Речевые характеристики в пьесе Л. М. Леонова «Унтиловск» / Г. Щеглова // Русская речь. – №3, май-июнь, 1974. – С. 65 – 70.

АННОТАЦИЯ

Лагода А. Ю. Собственное имя в пьесах Леонида Максимовича Леонова

Изучая проблемы ономастики, автор исследует драматургические произведения Леонида Леонова. Описаны основные характеристики имени собственного в драматургическом произведении и его стилиобразующие функции. Было определено особое место антропонимов в пьесах Л. Леонова. Автор исследует имена и фамилии героев пьес. Доказано, что антропонимы персонажей пьес писателя – символичны и имеют фольклорные, русские корни. Антропонимы в пьесах Л. Леонова участвуют в формировании художественного времени и пространства, передают не только содержательно-фактическую, но и подтекстовую информацию, способствуют раскрытию идейно-эстетического содержания текста, часто выявляет его скрытые смыслы.

Ключевые слова: имя собственное, антропоним, драматургия, Л. Леонов.

SUMMARY

Lagoda A.Y. Own name in the plays of Leonid Maksimovich Leonov

Studying the problems of onomastics, the author explores the dramatic works of Leonid Leonov. There are described the main characteristics of a proper name in a dramatic work and its style-forming functions. A special place of anthroponyms in the plays of L. Leonov was determined. The author explores the names and surnames of the heroes of the plays. It is proved that the anthroponyms

of the characters in the writer's plays are symbolic and have folklore, Russian roots. Anthroponyms in L. Leonov's plays participate in the formation of artistic time and space, convey not only substantive – factual but also subtext information, contribute to the disclosure of the ideological and aesthetic content of the text, and often reveal its hidden meanings.

Key words: proper name, anthroponym, dramaturgy, L. Leonov.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андреева Наталья Андреевна – студентка 3 курса направления подготовки 45.03.01 «Филология» Евпаторийского института социальных наук (филиала) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского» (Республика Крым, РФ);

Бабий Алина Васильевна – аспирант, лаборант кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» (г. Донецк, ДНР);

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, ДНР);

Боровская Анна Александровна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы Астраханского государственного университета (г. Астрахань, РФ);

Бурцев Владимир Анатольевич – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка, методики его преподавания и документоведения Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина (г. Елец, РФ);

Вишневецкая Виктория Викторовна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры инженерных дисциплин и управления, Новороссийский политехнический институт (филиал) ФГБОУ ВО «Кубанский государственный технологический университет» (г. Новороссийск, РФ);

Власова Людмила Аркадьевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского

языка ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева» (г. Орёл, РФ);

Волосевич Людмила Васильевна – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Гузь Мария Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры немецкой филологии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ);

Гуриненко Наталья Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка Московского педагогического государственного университета (г. Москва, РФ);

Жарикова Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Иванова Елена Радифовна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры зарубежной филологии ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет» (г. Москва, РФ);

Коршунова Светлана Ивановна – кандидат филологических наук, доцент, литературовед (г. Нижний Новгород, РФ);

Кочетова Светлана Александровна – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры мировой литературы сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Курылко Милена Эдуардовна – ассистент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Лагода Анна Юрьевна – старший преподаватель кафедры русской филологии и медиакоммуникаций ФГБОУ ВО «Луганский государственный университет имени Владимира Даля» (г. Луганск, ЛНР);

Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Матвеева Любовь Дмитриевна – учитель немецкого языка, ГБОУ «Общеобразовательная школа № 605 с углубленным изучением немецкого языка Выборгского района» (г. Санкт-Петербург, РФ);

Машукова Дарья Александровна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры филологии СОФ НИУ «БелГУ» (г. Старый Оскол, РФ);

Молодцов Алексей Борисович – ассистент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, ЛНР);

Мушинский Александр Владимирович – аспирант кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО «Луганский государственный педагогический университет» (г. Луганск, ЛНР);

Новосельцева Анна Викторовна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы факультета

гуманитаристики и языковых коммуникаций Витебского государственного университета имени П. М. Машерова (г. Витебск, Республика Беларусь);

Петрачкова Инна Михайловна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой русского языка как иностранного учреждения образования «Гомельский государственный медицинский университет» (г. Гомель, Республика Беларусь), докторант кафедры русского языка филологического факультета Белорусского государственного университета (г. Минск, Республика Беларусь);

Попова Ирина Вадимовна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка Института филологии ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет им. И.С. Тургенева» (г. Орел, РФ);

Сапегина Лилия Вячеславовна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» (г. Донецк, ДНР);

Сарсенбекова Айкерим Муратовна – учитель английского КГУ «Средняя школа №45» (г. Нур-Султан, Казахстан);

Седачёва Анастасия Дмитриевна – студентка Института филологии ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет имени И.С. Тургенева» (г. Орел, РФ);

Сироткина Татьяна Александровна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета (г. Сургут, РФ);

Теличко Татьяна Георгиевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» (г. Донецк, ДНР);

Турсынова Жансая Мухамедгалиевна – учитель казахского языка и литературы Коммунального государственного учреждения «Общеобразовательная школа №30» (г. Караганда, Казахстан);

Филатова Виктория Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ГОУ ВПО «Горловский институт иностранных языков» (г. Горловка, ДНР);

Флоря Александр Владимирович – доктор филологических наук, профессор языка и литературы, Орский гуманитарно-технологический институт (филиал) федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Оренбургский государственный университет» (г. Орск, РФ);

Черниенко Лариса Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и мировой литературы Луганского государственного педагогического университета (г. Луганск, ЛНР);

Шалина Марина Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры филологических дисциплин и методик их преподавания Евпаторийского института социальных наук (филиал) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского» (Республика Крым, РФ);

Шишкина Илона Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры

мировой литературы и сравнительного
литературоведения ГОУ ВПО
«Горловский институт иностранных
языков» (г. Горловка, ДНР);

Якушкина Зинаида Никитична – доцент, кандидат
педагогических наук, доцент
кафедры русского и чувашского
языков Чувашского государственного
педагогического университета
им. И. Я. Яковлева (г. Чебоксары, РФ).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Andreeva Natalya Andreevna – 3rd year student of the direction of preparation 45.03.01 «Philology» of the Yevpatoriya Institute of Social Sciences (branch) of the Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education «V.I. Vernadsky Crimean Federal University» (Republic of Crimea, RF);

Borovskaya Anna Alexandrovna – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Literature of Astrakhan State University (Astrakhan, RF);

Babiy Alina Vasilievna – post-graduate student, laboratory assistant of the Department of Foreign Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University» (Donetsk, DPR);

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, DPR);

Burtsev Vladimir Anatolyevich – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of the Russian Language, Methods of its Teaching and Records Management, Yelets State Ivan Bunin University (Yelets, RF);

Chernienko Larisa Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Russian and World Literature of the Lugansk State Pedagogical University (Lugansk, LPR);

Filatova Victoria Alekseevna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Foreign Philology,

- Theory and Practice of Translation of State Educational Institution of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages» (Gorlovka, DPR);
- Florya Alexander Vladimirovich** – Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of Russian Language and Literature of Orsk Humanitarian and Technological Institute (branch) of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Orenburg State University» (Orsk, 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);
- Guz Maria Nikolaevna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of German Philology, The Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, RF);
- Gurinenko Natalia Anatolevna** – Candidate of Philology, Assistant Professor of the Department of Russian Language, Moscow Pedagogical State University (Moscow, RF);
- Korshunova Svetlana Ivanovna** – Candidate of Philology, Associate Professor, literary critic (Nizhny Novgorod, RF);
- Kochetova Svetlana Alexandrovna** – 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, DPR);
- 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, DPR);
- Lagoda Anna Yurievna** – Senior Lecturer of the Department of Russian Philology and Media Communication of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Lugansk State University named after Vladimir Dahl» (Lugansk, LPR);
- 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, DPR);
- Matveeva Liubov Dmitrievna** – German teacher at Public Budget Education School No. 605 with a special profile German language, Vyborg district of St. Petersburg (St. Petersburg, RF);
- Mashukova Darya Alexandrovna** – Candidate of Philology, senior lecturer of Starooskolsky Branch of Belgorod State National Research University (Stary Oskol, RF);
- Molodtsov Aleksey Borisovich** – Assistant of the Department of Russian and World Literature of State Educational Institution of Higher Education «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, LPR);
- Muschinskiy Alexandr Vladimirovich** – Postgraduate student of the Department of Russian and World Literature of State Educational Institution of Higher Education «Lugansk State Pedagogical University» (Lugansk, LPR);
- Novoseltseva Anna Viktorovna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Literature, Faculty of Humanities and Language Communications, Vitebsk State

University named after P. M. Masherov (Vitebsk, Belarus);

Petrachkova Inna Mikhailovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Head of the Department of Russian as a Foreign Language, Educational Establishment «Gomel State Medical University» (Gomel, Republic of Belarus);

Popova Irina Vadimovna – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of the Russian Language of the Institute of Philology of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Oryol State University named after I.S. Turgenev» (Oryol, RF);

Sapegina Liliya Vyacheslavovna – Candidate of Philology, senior lecturer at the Department of Foreign Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University» (Donetsk, DPR);

Sarsenbekova Aikerim Muratovna – English teacher at KSU «Secondary School No. 45» (Nur-Sultan, Kazakhstan);

Sedacheva Anastasia Dmitrievna – student of the Institute of Philology of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Oryol State University named after I.S. Turgenev» (Oryol, RF);

Shalina Marina Alexandrovna – Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Philological Disciplines and Methods of Their Teaching, Evpatoria Institute of Social Sciences (branch) of Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education «V.I. Vernadsky Crimean Federal University» (Republic of Crimea, 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, DPR);
- Sirotkina Tatyana Alexandrovna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Philological Education and Journalism, Surgut State Pedagogical University (Surgut, RF);
- Telichko Tatiana Georgievna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of Foreign Literature Department of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University» (Donetsk, DPR);
- Tursynova Zhansaya Mukhamedgalievna** – teacher of the Kazakh language and literature of the Municipal State Institution «Secondary school No. 30» (Karaganda, Kazakhstan);
- Vishnevetskaya Victoria Viktorovna** – Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Engineering Disciplines and Management, Novorossiysk Polytechnic Institute (branch) of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Kuban State Technological University» (Novorossiysk, RF);
- Vlasova Lyudmila Arkadyevna** – Candidate of Philology, Associate Professor of the Russian Language Department of the Institute of Philology of Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Oryol State University named after I.S. Turgenev» (Oryol, 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, DPR);

Yakushkina Zinaida Nikitichna – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Russian and Chuvash Languages, Chuvash State Pedagogical University named after I. Ya. Yakovlev (Cheboksary, RF);

Zharikova Olga Vladimirovna – 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, DPR).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Боровская А.А.</i> ПСЕВДОНИМ КАК ФОРМА МИФОТВОРЧЕСТВА В КНИГЕ СТИХОВ И. АННЕНСКОГО «ТИХИЕ ПЕСНИ»	3
<i>Бурцев В.А.</i> СЕМАНТИКА АНТРОПОНИМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ПРОБЛЕМЫ ОПИСАНИЯ	10
<i>Иванова Е.Р.</i> ПОЭТИКА ИМЕНИ СОБСТВЕННОГО В РОМАНЕ Г. ЯХИНОЙ «ЭШЕЛОН НА САМАРКАНД»	20
<i>Кочетова С.А.</i> СТИХОТВОРЕНИЕ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА «ЗВЕРИНЕЦ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ С. БРОЙДА И ПРОБЛЕМА ПСИХОПОЭТИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ПОНИМАНИЮ ПОЭЗИИ	28
<i>Любимцева-Наталуха Л.Н.</i> ИМЯ АВТОРА КАК МИФ	40
<i>Сироткина Т.А.</i> ЭТНОНИМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ УРАЛЬСКИХ И СИБИРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ	49
<i>Флоря А.В.</i> НЕКОРРЕКТНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИМЕН В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ РОМАНА А.М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»	53
<i>Белоконь-Пожарицкая Н.А.</i> ПРАВОСЛАВНЫЙ КОНТЕКСТ «ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ» В. КРУПИНА	62
<i>Вишинецкая В.В.</i> ИМЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Т. М. РИДА)	69
<i>Власова Л.А., Седачева А.Д.</i> ОНИМИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПОВЕСТЯХ И.С. ТУРГЕНЕВА 70-Х ГОДОВ	76
<i>Гузь М.Н., Матвеева Л.Д.</i> ОСОБЕННОСТИ НОМИНАЦИИ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ В ДРАМЕ Ф.ШИЛЛЕРА «КАВАЛЕ UND LIEBE»	86

Гуриненко Н.А. ФУНКЦИИ СОБСТВЕННЫХ ИМЕН ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»	91
Жарикова О.В. АНТИЧНЫЕ ГЕРОИ В ДРАМАТУРГИИ Н. ГУМИЛЁВА (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ «АКТЕОН»)	97
Кориунова С.И. АНТРОПОНИМЫ КАК ЧАСТЬ БОЛЬШОГО ДИАЛОГА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»	102
Машукова Д.А. АНТРОПОМОРФНЫЕ ОБРАЗЫ СЛАВЯНСКИХ КАЛЕНДАРНЫХ ПРАЗДНИКОВ И ОБРЯДОВ И ИХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В КАЧЕСТВЕ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В ЦИКЛЕ СКАЗОК-МИНИАТЮР «ПОСОЛОНЬ» А.М. РЕМИЗОВА	109
Навасельцава Г.В. МАСТАЦКАЯ РЭЦЭПЦЫЯ МІФАЛАГІЧНАГА ГЕРОЯ Ў СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ РАМАНЕ	114
Петрачкова И.М. ОСОБЕННОСТИ ВЫБОРА ПРОПРИАЛЬНЫХ ЕДИНИЦ В «НОСТАЛЬГИЧЕСКОЙ» ДРАМЕ ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНЫ ГРЕМИНОЙ «ДЕЛО КОРНЕТА О-ВА»	124
Попова И.В. СОБСТВЕННЫЕ ИМЕНА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОРЛОВСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ	133
Сапегина Л.В. ПОЭТИКА ИМЕНИ В РОМАНЕ Б. БЕЙНБРИДЖ «МАСТЕР ДЖОРДЖИ»	138
Теличко Т.Г. ПАНИЧЕСКИЕ АЛЛЮЗИИ В РОМАНЕ Э.М. ФОРСТЕРА «A ROOM WITH A VIEW»	150
Филатова В.А. РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ В ЗАГОЛОВКАХ ДНЕВНИКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)	162
Черниенко Л.В. СИМВОЛИКА ИМЕНИ В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»	170

<i>Шалина М.А., Андреева Н.А.</i>	
ОСОБЕННОСТИ ОНОМАПОЭТИКИ РОМАНА	
М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»	174
<i>Шишкина И.Е.</i>	
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ СЮЖЕТА ОБ АМУРЕ	
И ПСИХЕЕ В ПОЭМЕ И. Ф. БОГДАНОВИЧА	
«ДУШЕНЬКА»	180
<i>Якушкина З.Н.</i>	
АНТРОПОНИМЫ В РОМАНЕ	
В. ПЕЛЕВИНА «НЕПОБЕДИМОЕ СОЛНЦЕ».....	189
<i>Бабий А.В.</i>	
ПОЭТИКА ИМЁН СОБСТВЕННЫХ	
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О. УАЙЛЬДА	195
<i>Волосевич Л.В.</i>	
ЗНАЧЕНИЕ ПОЭТОНИМОВ КЛЮЧЕВЫХ	
ПЕРСОНАЖЕЙ ЗАГРОБНОГО МИРА	
В РАССКАЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БОБОК».....	201
<i>Курылко М.Э.</i>	
РОЛЬ ОНИМОВ В ТРАГЕДИИ	
ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО	
«ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ»	215
<i>Молодцов А.Б.</i>	
СЕМАНТИКА ИМЕНИ В РОМАНЕ	
Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»	221
<i>Мушинский А.В.</i>	
ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ	
ОНИМОВ В ПРОЗЕ	
В. НАБОКОВА И М. ПРУСТА.....	231
<i>Sarsenbekova A.M.</i>	
TURKIC MYTHOLOGY – A SET	
OF MYTHOLOGICAL IDEAS AMONG	
VARIOUS PEOPLE.....	237
<i>Турсынова Ж.М.</i>	
АЛПАМЫШ – ГЕРОЙ ТЮРКСКОГО НАРОДА.....	242
<i>Лагода А.Ю.</i>	
ИМЯ СОБСТВЕННОЕ В ПЬЕСАХ	
ЛЕОНИДА МАКСИМОВИЧА ЛЕОНОВА	247
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	259
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	265

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск тринадцатый (тридцать седьмой)
Литературоведение

Главный редактор С. А. Кочетова
Технический редактор А. М. Калашников
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 29.12.2021.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 15,47. Уч.-изд. л. – 17,25.
Усл.-изд. л. – 16,04.
Тираж 300 экз. Зак. № 56.

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