

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ»

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Литературоведение
Выпуск 7(31)*



Горловка
2018

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
В76

Редакционная коллегия:

д. филол. н., проф. С. А. Кочетова (гл. редактор), д. филол. н., доц. И. В. Александрова, д. филол. н., проф. Л. М. Борисова, к. филол. н., доц. С. В. Бревнова, д. филол. н., проф. А. А. Ворожбитова, д. филол. н., проф. И. А. Герасименко, д. филол. н., проф. Л. В. Дербенёва, д. филол. н., проф. И. И. Дяговец, д. филол. н., доц. Н. П. Иванова, д. филол. н., проф. В. М. Калинин, д. филол. н., проф. А. А. Кораблёв, д. филол. н., доц. С. О. Курьянов, д. филол. н., проф. Л. Н. Синельникова, д. филол. н., проф. В. И. Теркулов, д. филол. н., проф. В. В. Фёдоров, к. филол. н., доц. С. П. Волосевич, к. филол. н., доц. Н. А. Жихарева, к. филол. н., доц. В. В. Фёфелова, к. филол. н., доц. Н. В. Волкова

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»
(протокол № 5 от 26.12.2018)*

Учредитель: Образовательная организация 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. / ОО ВПО В76 «Горловский ин-т иностр. языков» ; Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Вып. 7(31). Литературоведение. – Горловка : Изд-во ОО ВПО «ГИИЯ», 2018. – 188 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 ОО ВПО «ГИИЯ», 2018

УДК 811.161.1

ИМЯ И ОБРАЗ В ОНОМАСТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Этот термин, авторство которого нередко приписывается В. Н. Топорову, был введен вслед за ним А. В. Суперанской и представляет собой модификацию его термина «топономастическое пространство». По формулировке Суперанской, *«ономастическое пространство – это сумма имен собственных, употребляющихся в языке данного народа для именованья реальных, гипотетических и фантастических объектов»* [6, с. 9]. Позднее исследовательница несколько меняет это определение, включая в *ономастическое пространство «имена реальных, фольклорных, легендарных или мифологических объектов»*, а также объектов *«гипотетических»*¹ и подчеркивая крайнюю условность и автономность ономастического пространства, поскольку для него *«в целом безразлично, существует именуемый объект в действительности или только в фантазии людей»* [5, с. 143]. Такой перевод именного модуса в пространство вольного воображения делает исследование ономастики особенно перспективным для областей наук, связанных не с точным отражением реальности, но с гипотетическим построением возможных миров и свободной игрой фантазии.

С точки зрения исследования языка художественной литературы, более всего перспективно соотношение: *«ономастическое пространство» – «резонантное пространство литературы/культуры»*. Казалось бы, поле первого весьма ограничено – оно включает лишь имена собственные. Тем не менее нельзя не учитывать по крайней мере два фактора: прозрачность границ между именами собственными и нарицательными, а также влияние имен собственных в художественной литературе/культуре. Один из наиболее наглядных примеров, демонстрирующих оба эти фактора, – «говорящие имена» в художественной литературе, когда основой для образования имени собственного нередко служит имя нарицательное, означающее социально-психологическую сущность персонажа: к примеру, судья Ляпкин-Тяпкин у Гоголя, последний градоначальник города Глухова Угрюм-Бурчеев у Салтыкова-Щедрина и пр.

¹ Таких, как Атлантида, Земля Санникова, подпоручик Киж и пр.

Еще в 1962 г., введя термин «топономастическое пространство», Топоров выявил константные свойства имени собственного, делающие его важнейшим элементом резонантного пространства как системы, по отношению к которой ономастическое пространство выступает на правах составляющей². Среди них – тот факт, что имена собственные не нуждаются в переводе: отсюда их коммуникативная межтекстовая роль как универсалий, обеспечивающих подвижную целостность резонантного пространства литературы.

«Эта особенность собственных имен, иллюстрируемая многочисленными и хорошо известными примерами, когда одни и те же собственные имена выступают без изменений в текстах разных естественных языков или естественного искусственного... делают собственные имена наиболее существенным интерлингвистическим слоем языка, который – в известной мере – может быть сопоставлен с музыкой или изобразительным искусством. Следовательно, собственные имена в принципе могут быть поняты как некий, хотя и очень узкий, но единый канал коммуникации в человеческом обществе, причем как в пространстве, так и во времени» [8, с. 5].

Ономастическое пространство русской культуры/литературы формируется с глубокой древности и, в своем экстралингвистическом модусе, отражает процессы формирования национальной ментальности и культурной идентичности. Как отмечается исследователями, «ономастические единицы, зафиксированные в памятниках письменности русского Средневековья, являются средством репрезентации концептуального содержания ономастического пространства, отражением миропонимания народа и его этнического самосознания». Неся в себе идейно-эстетическое содержание, первичный ономастикон средневековой Руси становится тем пространством, где рождаются архетипы русской культуры: прежде всего, в соответствии с принципом иерархии, – нуминозные, являющиеся в сознании народа символами Бога и Веры.

«Так, в системе географических имен исследуемых источников находят отражение христианские религиозные представления (Богородица Пирогощая, Богородицы святая церковь, Богородицы монастырь, Богородицы соборная церковь, Христа

² Как отмечается и другими современными исследователями, именно системность есть «мостик» между этими категориями. К примеру, В. Михайлов в статье «Роль ономастической лексики в структурно-семантической организации художественного текста» говорит, что «организующая роль ономастического пространства в структуре художественного текста обуславливается системностью этого пространства» [2, с. 106].

церковь, Честнаго Креста монастырь, Боголюбиво). Широко представлены в топонимическом пространстве древнейшей эпохи имена святых (агионимы) (Димитрия святого монастырь, Марии святая богородищи церковь, Михаила архангела церковь, Николы святого монастырь, Феодосия монастырь). Религиозная идея святости являлась в древнейшую эпоху своеобразным национально-культурным идеалом, воплощенным в образе Святой Руси» [3, с. 10].

Ономастическое пространство и «вечные образы»

Обращаясь к глубокой древности, Топоров в работах «Миф о Тантале (об одной поздней версии – трагедия Вяч. Иванова)» (1989) и «Эней – человек судьбы: К “средиземноморской” персонологии» (1993) очерчивает перспективы исследования «сквозных» или «вечных образов», вариативно повторяемых в мировой культуре, через имя-символ. В названных работах ученого мифологический герой представлен как «вечный образ»; в состав его повторяющихся характеристик входят: определенная модель поведения, пространственная модель, а также имя, обретающее со временем символическое значение. Например, Тантал – «имя-смысл», заключающее в себе идею страданий («танталовы муки») и указывающее на некую «парадигму человеческого поведения в ключевой ситуации, несущую какой-либо очень существенный урок» [8, с. 61-62].

Важны и характеристики имени собственного, связанные с топономастическим пространством. На примере античного героя, наделенного впоследствии нарицательным статусом, ученый обнаруживал глубинную генетическую связь «говорящего имени» и соответствующего топонима: имя Тантал первоначально было связано с цепью Танталовых гор, сопоставимых с генеалогической сутью Танталова рода. То есть «исходным статусом было не личное имя, но топографический термин, точнее – пространственно-персональный комплекс» [8, с. 73-74].

Именная константа и развитие художественного образа

Однако наиболее развернуто возможности исследования «длинной линии» повторяемого художественного образа – на основе имени собственного – представлены Топоровым в книге о «Бедной Лизе». Можно оспаривать значение избранного предмета по сравнению, скажем, с такими «вечными образами», как Гамлет или Дон-Кихот, всемерно усилившими архетипический модус мировой литературы в целом. Тем не менее исследование, посвященное диалектической связи имени и образа в художественной литературе, задает некую общую модель исследования «вечных образов» и других архетипических

протообразцов, в формировании которых ведущую роль играет *именная константа*, – в их историческом развитии, в связях с культурной доминантой и стилем эпохи, и т. п.

Имя Лизы здесь – и *свернутый сюжет* (любовные перипетии), идейно-эстетический диапазон которого колеблется от водеvilности до трагедийности. Выстраиваемая Топоровым линия развития «Лизинго текста» берет свое начало в библейских текстах (так звали жену первосвященника Аарона – Исход VI, 23, мать Иоанна Крестителя – Лука I, 5 и др.). Далее в именной ареал входят Святая Елизавета (в России XVII–XVIII вв. – монахиня Кашинского Сретенского монастыря Елисавета), а также представительницы власти в Европе (королева английская Елизавета, к примеру) и России (Елизавета Петровна и др.). Таким образом, с самого начала это имя несет в себе идею святости и высшей власти.

Идея любви и связанных с нею утонченных переживаний входит через третью ипостась этого имени, принадлежащего Элоизе, которую обессмертил в своих письмах Абельяр. В русский ономастикон это имя – в отличие от нередких европейских Элоизы и Луизы³, хотя и усвоенное из западной традиции, – входит как «*Лиза*» и становится с конца XVIII в. одним из популярных в русской литературе, в особенности начиная с «Бедной Лизы» Карамзина. Это произведение отчетливо выступает в роли претекста, с которым связаны и которым обусловлены все прочие модификации именной ареала «Лизы» в нашей литературе и культуре в целом⁴. Топоров даже считает возможным говорить об «*ономастической эстетике*», параметры которой задавались в литературе именно такими знаковыми, повторяемыми именами и связанными с ними образами, утверждаемыми ими идеями и идеалами и которая формировала, в конечном счете, *стиль эпохи*:

«Имя Лиза, и до того входившее постепенно в круг привлекавших к себе внимание имен, после выхода в свет “бедной Лизы” попало в сферу внимания наиболее чуткого к “ономастической” эстетике слоя русского общества, оказалось в центре моды, более того, стало своего рода знаком, шиболетом эпохи сентиментализма. Уже с 1793 года можно определенно говорить о некоем взрыве, следствием которого было вторжение этого имени в русскую поэзию и – с некоторым отставанием – в прозу. В это время оно стало

³ Топоров упоминает здесь Луизу из переписки Стерна, героиню драмы Шиллера «Коварство и любовь» и др.

⁴ Несмотря на то, что «Лизин текст», по справедливому замечанию Топорова, начался вовсе не с повести Карамзина, которая, однако, оформила ранее разрозненный материал в единое идейно-эстетическое целое: «своего рода “пред-текст”» [6, с. 478].

определяющим, ведущим, профилирующим и в эстетических оценках и общественном мнении обрело особый “культурный” статус» [6, с. 473-474].

Выстраивая ряды, формирующие историко-культурное расширение «Лизинго текста» в русской литературе, ученый очерчивает роль карамзинского произведения в его формировании. И тем самым, по сути, задает модель для исследования той или иной «длинной линии» развития архетипического протообразца (с явно выраженной ономастической составляющей) в художественной литературе. Так, «Гамлетовский текст», очевидно, начался с шекспировского «Гамлета», и до сих пор его развитие определяется именно этим высоким канонем. То же можно сказать о «Дон-Кихоте» Сервантеса, «Фаусте» Гете и многих других произведениях, которым должно присвоить высокий статус претекста, заданный тем или иным именем-символом, оказавшим огромное влияние на стиль той или иной эпохи, общественный менталитет и т. д.

Можно, конечно, оспаривать избранный Топоровым ономастический сюжет – и даже отрицать значительность выстраиваемой им линии по сравнению с другими литературными универсалиями. Тем не менее его исследование представляет несомненную ценность, поскольку выявляет некую модель, продуктивную в изучении подобных образцов, рождающихся на скрещении знакового имени и вариативно повторяемого художественного образа.

Отмечая роль женского имени в формировании линии русской литературы, устойчиво развивающейся с конца XVIII в. до начала XX в., и связанного с ним спектра возможностей, раскрывающихся через различные, но внутренне сопряженные меж собою литературных образы, ученый проводит важную мысль:

«...Не столько сходные образы (и, следовательно, смыслы, за ними стоящие) кодируются одним общим именем, даваемым разными авторами, независимо друг от друга разным персонажам, сколько одно общее имя имплицитно целую серию сближающихся друг и другом образов, преформирующих один (в принципе) образ, к кому бы конкретно это имя ни относилось» [6, с. 473-474].

Налицо – активное действие принципа суммирования в исследовании повторяющегося имени и стоящего за ним художественного образа, складывающегося из множественности внешне разрозненных образов (героинь русской и мировой литератур, библейских текстов, эпистолярного наследия и пр.). В целом, перед нами – убедительный пример тех возможностей,

которые открывает исследование ономастического пространства как резонантного и его составляющих.

Имя=Образ

Как уже, надеюсь, удалось показать, имена в ономастическом пространстве литературы как резонантное нередко выступают в качестве констант, за которыми стоит множественность внешне разноликих образов, и выполняют роль коммуникативных моделей, связующих разрозненные тексты в единое сущностное целое. Подобную функцию в формировании литературных архетипов выполняют как имена нарицательные, означающие тот или иной протообразец (к примеру, Мир, Земля), так и собственные («вечные образы» – Гамлет, Фауст, Дон-Жуан). Исследователи ономастического пространства в литературе отмечают, что *«имена собственные в тексте могут давать читателю “ключи” для отсылки к персонажам в других текстах... в одном и том же литературном тексте имена персонажей могут перекликаться и создавать дополнительную смысловую ауру героям»* [1, с. 10-11].

Вариативно отражаясь в образах разных произведений у разных авторов, *имя* потому и константно, что не только звучит везде одинаково или почти одинаково, но и является выражением единой – во всех своих многоликих ипостасях – сущности/идеи. Этот момент крайне важен для понимания литературного архетипа как метаконцепта словесного творчества и ономастического пространства русской литературы в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Имя: Семантическая аура / Институт славяноведения РАН: Отв. ред. Т. М. Николаева. – М.: Языки славянских культур, 2007. (Именослов/имя. Филология имени собственного). – 360 с.
2. Русская ономастика: сб. науч. тр. – Одесса: Издательство Одесского университета им. И. И. Мечникова, 1984. – 264 с.
3. Соколова Е. Н. Ономастическое пространство древнерусских памятников письменности Киевской Руси: автореф. дис. ... д. филол. н. – Тюмень: Тюменский государственный университет, 2010. – 20 с.
4. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного. – Изд. 3-е, испр. – М.: Книжный дом «Либроком», 2009. – 368 с.
5. Теория и методика ономастических исследований. – М.: Наука, 1986. – 256 с.
6. Топоров В. Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. – М.: Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета, 1995. – 512 с.

7. Топоров В. Н. Из области теоретической ономастики // Вопросы языкознания. – 1962. – № 6. – С. 3-12.
8. Топоров В. Н. Миф о Тантале (об одной поздней версии – трагедия Вяч. Иванова) // Палеобалканистика и античность: сб. науч. тр. / Под ред. В. Н. Нерознака. – М.: Наука, 1989. – С. 61-110.

АННОТАЦИЯ

Большакова А. Ю. Имя и образ в ономастическом пространстве русской литературы

В статье рассматривается ономастическое пространство – категория, предполагающая свод имен собственных в языке данного народа. Исследуя этот свод в литературном измерении, автор сосредотачивается на соотношении имени собственного и художественного образа: от первичного ономастикона средневековой Руси до Нового времени. Особое внимание уделено вечным образам, которым соответствует та или иная именная константа, а также участию имен собственных в формировании литературных архетипов.

Ключевые слова: ономастическое пространство, имя, образ, вечные образы, русская литература, архетип.

SUMMARY

Bolshakova A. Yu. Name and image in the onomastic space of Russian literature

The article focuses on the onomastic space – a category involving a set of proper names in the language of the people. Exploring this set in the literary dimension, the author focuses on the correlation of the proper name and artistic image: from the primary onomasticon of medieval Russia to Modern times. Particular attention is paid to the eternal images, which correspond to a certain nominal constant, as well as to the participation of proper names in the formation of literary archetypes.

Key words: onomastic space, name, artistic image, eternal images, Russian literature, archetype.

С. А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

ВАСИЛИЙ ШИШКОВ: ОТ ИМЕНИ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ ДО ПСЕВДОНИМА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА В. НАБОВОКА)

Творчество В. Набокова характеризуется особенным отношением писателя к вопросу о функционировании собственного имени в литературном произведении. Как известно, писатель особенно придирчиво выбирал имена для своих героев, вкладывал особенный смысл и в значение имени, и в его звучание, и в общий контекст, обрамляющий имя героя, и, наконец, в те порождающие смыслы, которые возникают, выстраиваются и разрастаются, благодаря межтекстовым наслоениям в произведении.

О поэтике имени в произведениях В. Набокова существует немало работ. В принципе, можно назвать целый ряд исследователей, которые в той или иной степени рассматривали собственное имя и его роль в создании художественного мира набоковских произведений в целом, или художественного образа, в частности. Можно назвать имена хорошо известных набоковедов, в чьих работах мы встретим подобные наблюдения: А. Аппель, К. Проффер, Ж. Бло, Дж. Т. Локранц, Г. Левингтон, Д.Б. Джонсон, Дж.В. Наринс, Н. Букс, Г. Барабтарло, А. Люксембург, Г. Рахимкулова, В. Александров, Б. Аверин, Н. Анастасьев, М. Липовецкий, А. Мулярчик, А. Долинин, И. Паперно, Ю. Апресян, Ю. Левин, В. Ерофеев, О. Сконечная, В. Старк, М.Д. Шраер, А. Леденёв и многие другие.

Наряду с частными наблюдениями особого внимания заслуживают крупные исследования, такие, например, как книга К. Ридел «Кто есть кто у Набокова» [7], в которой добросовестно зафиксированы в более чем 30 тысячах статей антропонимы, географические названия, названия магазинов, ресторанов, отелей, наименования произведений различных видов искусств (живопись, музыка), упоминаются заглавия литературных произведений, встречающихся в прозе и поэзии писателя. Примечательно и то, что К. Ридел учитывает и реальные, и вымышленные имена и названия, а при интерпретации того или иного имени исследователь обращается к реально существующим или существовавшим историческим лицам. Считается, что К. Ридел впервые обратила внимание на то, что одними и теми же именами В. Набоков называет разных героев

из разных произведений, они словно «блуждающие сны» кочуют не только в синхронии, но и диахронически: из русского периода его творчества в американский.

Среди диссертационных исследований, посвящённых исключительно поэтике имени в набоковских произведениях, можно назвать исследование Т. А. Неваленной «Поэтика имени в творчестве В. В. Набокова» [5], в которой автор изучает собственное имя в романах «Машенька», «Защита Лужина», «Соглядатай», «Дар». Автор приходит к выводу о том, что «система имен в художественных произведениях отражает «индекс тем» и общность познавательных установок, характерных для менталитета эпохи. Можно говорить о том, что искусство имени, занимающее одно из ведущих положений в художественной проблематике прозы В. Набокова, постигает не только классическую литературу и художественно-словесную реальность рубежа 1920-1930 гг., но и границы собственных возможностей искусства, именующего мир и в духе этой творческой личности, и в духе художественного сознания эпохи, с которой связано творчество крупнейших русских и европейских прозаиков» [5].

Очевидно, что исследовательская тема – изучение имён у В. Набокова – вызывает несомненный и неизменный интерес у литературоведов. Она является вполне разработанной, но справедливости ради надо сказать, что она при этом неисчерпаемая. Определённые наблюдения могут рассматриваться в качестве уточняющих для уже представленных исследователями творчества В. Набокова фактов и гипотез, а также служить дополнительным материалом при изучении проблематики и поэтики его наследия.

Так, в творчестве писателя известен факт, когда В. Набоков придумал образ несуществующего лица, а затем в своих произведениях тщательно подготовил и воплотил в жизнь эту мистификацию.

В автобиографически окрашенном рассказе «Лебеда» мы встречаем героя – мальчика с фамилией Шишков. Рассказ был создан в декабре 1931 – январе 1932 годов, а опубликован 31 января 1932 года в парижской эмигрантской газете «Последние новости». Как отмечает Ю. Левинг в примечаниях к рассказу, В. Набоков сам «в 1976 г. <...> снабдил перевод рассказа для сборника „Details of a Sunset and Other Stories” примечанием: „Сквозь сдвинутые узоры рассказа читатель моей «Память, говори» узнает многие детали последней части 9-й главы книги. Между мозаикой вымысла попадают и некоторые подлинные воспоминания, не вошедшие в «Память, говори» ... включая

драку со школьным задирой. Место действия – Санкт-Петербург, время – 1910”» [2, т. 3, с. 795].

Начнём с того, что фамилия Шишков неслучайна в жизни самого В. Набокова. Данная фамилия принадлежит одному из его родственников. Среди родственников писателя был Николай Александрович Шишков (1856-1910), русский общественный деятель и публицист, член Государственного Совета, человек, который большое внимание уделял просвещению крестьян в Самарской губернии, открывал библиотеки, радел за распространение народных университетов и был истинным патриотом своей Родины. Кроме того, прапрадед В. Набокова по отцовской линии Александр Фёдорович Шишков (1787 или 1788–1838), будучи отставным корнетом, принадлежал старинному дворянскому роду и избирался предводителем дворянства Бузулукского уезда (сейчас – Оренбургская обл.). О предках В. Набокова с фамилией Шишков пишет В. Старк, возводя псевдоним В. Набокова к его первопредку Василию Шишке [6].

Поэтому, вероятно, герои рассказа с автобиографическими мотивами «Лебеда» не случайно наделяются автором «родовой» фамилией Шишковы. Интересным, на наш взгляд, является и то, что в произведении представлена тема детства, впрочем, как известно, вообще характерная для всего творчества В. Набокова. Разработка автобиографических мотивов в набоковской прозе позволяла воссоздать эпизоды дореволюционного прошлого, а также далекого, невозвратимого детства, «потерянного рая». Детство для автора – не только источник незабываемых впечатлений. Оно одновременно выступает в роли богатого ресурса для творчества, концентрирующего образы персонажей «из прошлого», многозначные детали, цепь ассоциаций. В романах В. Набокова, как правило, всегда упоминается персонаж-ребенок или период детства героя. Так, например, в «Подвиге» представлен рассказ о детстве, который, в свою очередь, воспринимается как центральное звено в цепи всех событий сюжета, а в романе «Приглашение на казнь» читатель знакомится с фрагментарным упоминанием о детских годах героя. Автобиографические книги «Другие берега» и «Память, говори!» воспроизводят детские воспоминания писателя.

В рассказе «Лебеда» автор с присущей ему деликатностью передаёт чувства и переживания мальчика Пути Шишкова. Наивность его восприятия мира сквозит в мыслях ребёнка о месте службы отца: «Отец был занят в учреждении, называемом Думой, где однажды обвалился потолок. Были ещё *фракции*, то есть собрания, на которых, вероятно, *все во фраках* (Выделено

нами. – С.К.)» [2, т. 3, с. 581]. В эпизоде, в котором описывается Путя, записывающий под диктовку слова на доске, автор с трогательностью передаёт растерянность и смущение ребёнка: «Потом был вызван Путя. Алексей Мартынович диктовал, а Путя писал на доске: „...поросший кашкою и цепкой ли бедой...” Окрик, – такой окрик, что Путя выронил мел. „Какая там «беда»... Откуда ты взял беду? Лебеда, а не беда... Где твои мысли витают? Садись... Садись...”» [2, т. 3, с. 581]. Рой мыслей не позволяет мальчику концентрироваться на уроке. Психологически оправданной выглядит ситуация, при которой ребёнок, не понимая, как себя вести при расспросах одноклассника Димы Корфа (кстати, данный персонаж тоже наделён неслучайной для В. Набокова фамилией, т.к. Корфы, как известно, являлись одними из предков писателя), делает вид, что он ничего не слышит: «Путя притворился, что не слышит. Его пронизывала дрожь, которую он не мог остановить; в ушах повторялась строка о револьвере, шпаге и кинжале; в глазах стояло карикатурное изображение отца, угловатое, бледно-зеленое, причем, зелень в одном месте переступала через контур, а в другом не дошла, – небрежность цветного отпечатка» [2, т. 3, с. 581-582]. Автор в рассказе разворачивает панораму чувств ребёнка «от неосознанного напряжения до всепоглощающей тревоги». Путя сдерживает себя настолько, насколько хватает детской выдержки («Он подумал, не уйти ли домой до срока, – но эту мысль отогнал. Выдержка, главное – выдержка. В классе буря стихла. <...> Еще два урока и, наконец, – последний звонок, длинный и хриплый» [2, т. 3, с. 582]), однако, он попадает в вихрь переживаний, с которыми не в состоянии совладать: «Дверь захлопнулась. Путя, чувствуя, как его обволакивает душная, страшная, ватная тоска, посидел в детской, потом спустился в бельэтаж, заглянул в отцовский кабинет. Все было невозможно тихо. В тишине с сухим звуком упал загнутый лепесток хризантемы. На тяжелом, сдержанно блестящем письменном столе стройно и неподвижно, в космическом порядке, стояли, как планеты, знакомые вещи – фотографии, мраморное яйцо, торжественная чернильница. Путя перешел в будуар матери, и оттуда в фонарь, и долго стоял там, глядя в продолговатое окно. <...> Он сошел вниз. Молчание и пустыня» [2, т. 3, с. 583]. Писатель через мысли, чувства и поведение своего персонажа Пути транслирует читателю страх ребёнка за своего любимого отца, ожидание катастрофы, в рассказе, в сущности, благополучно завершившейся. Личная история жизни писателя, вне сомнений, накладывает отпечаток на рассказанную в «Лебеде» историю и, в связи с этим, несомненным оказывается наречение героя знаковой для В. Набокова «родовой»

фамилией. Вымышленный герой рассказа – слепок с личностных переживаний автора.

Появившаяся в рассказе фамилия героя повторяется в творческой судьбе В. Набокова в другом ракурсе.

Известно, что наряду с псевдонимом Сирин (мифическая райская птица) писатель использовал фамилию Шишков в качестве псевдонима. В июле 1939 года в 69 номере литературного журнала русской эмиграции «Современные записки», который издавался в Париже с 1920 по 1940 гг. (всего вышло 70 номеров), В. Набоков под псевдонимом «В. Шишков» напечатал стихотворение «Поэты». Почти через год, в апреле 1940 года, в последнем 70 номере «Современных записок» публикуется ещё одно стихотворение «Обращение» (в дальнейшем оно публиковалось под названием «К России»), подписанное тем же псевдонимом.

Между появлением этих стихотворений в газете «Последние новости» 12 сентября 1939 года был опубликован рассказ В. Набокова «Василий Шишков», который позже в 1956 году писатель включил в сборник «Весна в Фиальте и другие рассказы» (New York, 1956). Кроме этого рассказа имя героя Пути Шишкова из рассказа «Лебеда» появляется ещё в одном рассказе «Обида», опубликованном гораздо раньше в уже упомянутой парижской эмигрантской газете «Последние новости» за 12 июля 1931 года и посвящённом Ивану Бунину. Кстати, в английском переводе этот рассказ имеет название «A Bad Day» («Скверный день») [2, т. 3, с. 781]. Как отмечает Ю. Левинг, сам В. Набоков «в автокомментарии осторожно предупредил: несмотря на то, что маленький Пути живёт в окружении, во многом напоминающем его собственное, он „кое в чём отличается от меня, каким я себя помню, расщеплённого тут на троих мальчиков – Петра, Владимира и Василия”» [2, т. 3, с. 781].

Интересно, что образ Пути Шишкова пересекается с образом Василия Шишкова из одноимённого рассказа. Образы рассказов, при всей их «непохожести», несомненно, вытраиваются в одну автобиографически окрашенную линию. Упомянем и наблюдение О. Сконечной, которая, вслед за другими литературоведами, отмечает, что «именем Василий наделяются у Набокова персонажи, пользующиеся особым покровительством автора (Васенька из „Весны в Фиальте”, Василий Иванович из „Озеро, облако, башня”, Василий Иванович из „Набора”» [2, т. 5, с. 740].

Кроме того, В. Набоков известен как автор, вовлекающий своего читателя в постоянную игру с пересекающимися и накладывающимися, наплывающими сюжетными линиями (автобиографическими, интертекстуальными, приводящими

из других литературных произведений других авторов и т.д.). И в случае с именем Василий Шишков, использованным В. Набоковым, не только в одноимённом рассказе, но и в качестве своего псевдонима к стихотворению «Поэты». В. Набоков остаётся верен себе и создаёт мистификацию, посвятив стихотворение памяти Владислава Ходасевича, который, в свою очередь, мистифицировал образ Василия Травникова, якобы существовавшего поэта-современника А.С. Пушкина, и написал «Жизнь Василия Травникова» (1936). О. Сконечная утверждает, что «главной жертвой обоих розыгрышей оказался общий недруг Ходасевича и Набокова Г. Адамович, поверивший в реальность Василия Травникова, как впоследствии поверил в реальность Василия Шишкова» [2, т. 5, с. 740]. Исследовательница ссылается на статью Натальи Толстой и Михаила Мейлаха и книгу Максима Шрайера [2, т. 5, с. 740].

Известно, что ещё одно стихотворение В. Набокова было подписано автором псевдонимом Василий Шишков «Мы с тобою так верили в связь бытия...». Стихотворение датируется 1938 годом и посвящено И. В. Гессену. Как указывает В. Старк, «среди посвященных в литературную интригу оказался и Иосиф Владимирович Гессен, давний друг отца Набокова, ставший и старшим другом сына. <...> Появление настоящего автографа подтверждает воспоминание З. Шаховской, что и это стихотворение было заготовлено как «шишковское», хотя как таковое никогда не было опубликовано» [6]. Стихотворение представляет собой философское рассуждение, в том числе и о том, что литературный герой, рождённый фантазией художника, в конце концов, начинает жить своей самостоятельной жизнью, обладает полной автономностью, опосредованно напоминает о воле и личностной истории своего создателя: «Ты давно уж не я, ты набросок, герой / всякой первой главы, а как долго нам верилось / в непрерывность пути от ложбины сырой / до нагорного вереска» [2, т. 5, с. 432].

Интересно, что фамилия родственников-предков, использованная В. Набоковым и в качестве псевдонима, и в качестве имён героев его художественных произведений, всплывает у писателя и в иных случаях. Так, в Комментарий к «Евгению Онегину» В. Набоков уточняет имя адмирала Александра Шишкова и подчёркивает: «Лидер группы писателей-архаистов адмирал Александр Шишков (1754–1841), публицист, государственный деятель, президент Российской академии и кузен моей прабабушки» [4, с. 719]. Естественным является упоминание предков в книгах «Другие берега» и «Память, говори».

Итак, мы убедились в том, что выбор собственного имени для героев произведений и для псевдонима у В. Набокова в случае с фамилией Шишков обусловлен этико-эстетическими установками всего творчества писателя. С одной стороны, В. Набоков учитывает историю своей семьи, своего рода в целом, а с другой стороны, он инициирует игру с читателем, создаёт мистификацию, вовлекает его в процесс выявления автобиографических мотивов и сюжетов в собственно художественных произведениях. Представленный в статье материал можно использовать при изучении метатекста всего творчества В. Набокова, поэтонимосферы как составляющей набоковского метатекста, объединяющего в единый сплав реальные и нереальные факты и события, имена, не просто связанные с личной жизнью писателя, но и специально им придуманные, в которые вложен особенный смысл, побуждающий читателя принимать художественный мир писателя и погружаться в него, вслед за автором.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов А. С. «...Молчанье зарницы, молчанье зерна» (К интерпретации рассказа В. Набокова «Василий Шишков») / А. С. Власов // Духовно-нравственные основы русской литературы: сб. науч. статей. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2014. – С. 159-164.
2. Набоков В. Русский период. Собрание сочинений: В 5 т. / В. Набоков. – М.: СПб.: Симпозиум, 1999-2000.
3. Набоков В. Американский период. Собрание сочинений: В 5 т. / В. Набоков. – М.: СПб.: Симпозиум, 1999-2000.
4. Набоков В. В. Комментарии к «Евгению Онегину» А. Пушкина: пер. с англ. / В. В. Набоков ; под ред. А. Н. Николюкина ; Ин-т науч. информ. по обществен. наукам РАН. – М. : Интелвак, 1999. – 1008 с. : ил.
5. Неваленная Т. А. Поэтика имени в творчестве В. В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 – русская литература, 10.01.03 – Литература стран зарубежья / Т. А. Неваленная. – Благовещенск, 2006. – 157 с.
6. Старк В. Неизвестный автограф Набокова, или История одной мистификации // Звезда. – 1999. – № 4. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/starkna.html> (дата обращения: 17.12.2018).
7. Rydel Ch. A Nabokov Who's Who. – London, 1986.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С. А. Василий Шишков: от имени литературного героя до псевдонима (на материале творчества В. Набокова)

Статья посвящена рассмотрению истории использования собственного имени Шишков в творчестве В. Набокова в качестве имени литературных героев в рассказах «Лебеда» и «Василий Шишков», а также в качестве псевдонима к поэтическим произведениям «Поэты», «Обращение» («К России»), «Мы с тобою так верили в связь бытия...». Автор приходит к выводу о том, что собственное имя Шишков несёт в себе отпечаток общих для эстетики писателя установок, связанных с личностным отношением к истории своего рода и к природе литературного творчества. Изучение поэтики имени в отдельных произведениях писателя способствует рассмотрению поэтонимосферы творчества как составляющей метатекста всего творчества В. Набокова.

Ключевые слова: В. Набоков, собственное имя, псевдоним, имя персонажа, поэтика имени.

SUMMARY

Kochetova S. A. Vasiliy Shishkov: from the character's name to the pseudonym (on the basis of V. Nabokov's literary works)

The present paper is focused on the history of using the proper name Shishkov in V. Nabokov's literary works as the character's name in the stories Orach» and «Vasiliy Shishkov», as well as a pseudonym in the poetic works «Poets», «Appeal» («To Russia»), «You and I believed so much in the tie of being...». The author arrives at a conclusion that the proper name Shishkov reflects principles universal for the writer's aesthetics, connected with his personal attitude to the history of his family and to the nature of creating literary works. The study of the poetics of the name in the writer's specific works promotes the consideration of the creative poetonymosphere as a part of the metatext of all works by V. Nabokov.

Key words: V. Nabokov, proper name, pseudonym, character's name, poetics of the name.

С. А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР),
В. А. Добреля
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82:93:161.114.1(045)

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ИМЕН ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО И Б. ВАСИЛЬЕВА)

Как известно, имена, фамилии людей, оставивших определенный след в мировой истории, довольно часто используются в текстах художественной литературы, в частности в таких исторических жанрах, как: повесть, рассказ, роман, в которых повествуется об исторических событиях, о жизни и деятельности выдающихся людей, а действующими лицами выступают исторические личности.

Литературные антропониимы занимают особое место среди речевых средств, формирующих образную систему произведения, и заслуживают специального внимания. Это обусловлено, прежде всего, тем, что имя представляет собой «ядро» образа и, в таком случае, немаловажной задачей исследователя является изучение его смысловой нагрузки. Еще В. В. Виноградов отмечал, что имена героев играют важную роль в понимании произведения и поэтому должны быть тщательно проанализированы.

В исторических произведениях литературные антропониимы выполняют функцию непосредственного именования конкретной личности, персонажа в жанрах исторической прозы, т.е. номинации, индивидуализации, а также воссоздают колорит эпохи. Точность воспроизведения в художественной литературе имен исторических лиц, с одной стороны, создает эффект достоверности изображения событий, а с другой – учитывает весь комплекс смыслов и контекстов, связанных с данным историческим лицом, и способствует отражению идейно-смыслового наполнения произведения. «В художественном произведении нет неговорящих имен... Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только способно», – подчёркивал Ю. Тынянов [7, с. 27].

Цель данной статьи мы видим в фиксации наблюдений над особенностями функционирования в художественном пространстве литературных антропониимов. Материалом для исследования послужили произведения П. Загребельного и Б. Васильева, а именно исторические романы о Древней

(Киевской) Руси, в которых личные имена исторических персонажей играют особенную роль в формировании идейно-содержательного контекста повествования.

Как известно, перу П. Загребельного принадлежит много повестей, рассказов, пьес, киносценариев, написанных на современную тематику. Но особое место в его творчестве, безусловно, отводится историческому роману. Исторические романы составили пятитомное собрание сочинений писателя, среди них «Диво» (1968), дилогия «Первомост» (1972) и «Смерть в Киеве» (1973), «Евпраксия» (1975), «Я, Богдан» (1983), «Роксолана» (1980).

Второй автор, чье творчество находится в поле нашего исследовательского интереса, – Б. Васильев, автор цикла «Романов о Древней Руси», созданного в 1996 – 2010 годах, т. е. на рубеже двух тысячелетий. В цикл вошло 7 произведений («Вещий Олег» (1996), «Александр Невский» (1997; переизданный под другим названием роман «Князь Ярослав и его сыновья»), «Ольга, королева руссов» (2001), «Князь Святослав» (2006), «Владимир Красное Солнышко» (2007), «Государева тайна» (2009) и «Владимир Мономах» (2010).

Представителей разных национальных литератур (украинской и русской) объединяет интерес к общим историческим корням. Оба писателя крайне деликатно представляют исторические личности, повлиявшие на формирование культурной идентичности нашего народа на протяжении многих веков. У этих писателей нет категоричной положительной или отрицательной оценки, нет отторжения героев, они дают возможность читателю найти «золотую середину» в художественном образе исторического лица. Авторы стремятся показать, насколько эти личности многогранны, что каждый из них занимает свое историческое место, связанное с особенностями их деятельности. Таким образом, мы считаем, что для всестороннего изучения значения имени личности, ставшей персонажем исторического романа, необходимо рассматривать различные аспекты создания образов.

Имя – это один из ракурсов представления героя. К тому же, в нашей работе особое внимание мы уделим даже не самому имени персонажа, а его прозвищу. Так, мы выводим на рассмотрение такие княжеские прозвища, как: «Вещий», «Красное Солнышко», родовое имя «Мономах» и «Мудрый».

Известно, что еще с древних времен правителям давались всевозможные прозвища. В отличие от Византии, к примеру, где народ желал просто выделить императора из числа остальных, на Руси люди всегда оценивали деятельность правителя. Эта традиция отражается в русской пословице: «Что человек творит,

про то народ и говорит, а чем от других отличается, по тому и прозывается» [2, с. 741-742].

Владимир Святославович – великий киевский князь, при котором произошло крещение Руси. Он также известен нам как Владимир I Великий, Святой, Креститель, Красно Солнышко, «ласковый князь». Последние прозвища появились благодаря уважению, которое он приобрел среди народа. Неудивительно, что князя прозвали именно Красным Солнышком, потому что солнце для русского народа всегда символизировало величие, плодородность и силу. Из здесь невозможно не провести ассоциацию с восточнославянским языческим Богом весны, солнечного света и плодородия, почитаемого на Руси – Ярилом. Одна из версий трактует прозвище Красно Солнышко следующим образом: во время правления князя появилась засечная черта, укрепления от набегов печенегов. За это народ, у которого улучшились условия земледелия, а оно, как известно, сильно зависит от солнца, прозвали князя Владимира – Красно Солнышко.

Существует мнение, что Владимира из современников никто не называл Красно Солнышко. Так называли былинного персонажа, князя Владимира Всеславовича, во время княжества которого «три богатыря» совершали свои подвиги. Образ князя Красно Солнышко собирательный, в нем отразились черты двух русских князей – Владимира Святославовича и Владимира Мономаха. В былинах это выражение имеет больше художественный смысл, нежели исторический. Отсюда следует, что закрепилось в сознании народа это прозвище, по преимуществу, из былин.

В своей книге «Богатырская Русь. Языческие Титаны и полубоги» Л. Прозоров пишет: «Первые попытки решить задачу взаимосвязи былин и истории начались задолго до появления исторической и филологической наук. Еще в шестнадцатом веке автор Никоновской летописи на свой лад решал эти задачи, вводя в текст былинных героев... Именно он первым «превратил» былинного Владимира Красно Солнышко во Владимира I Святославича, крестителя Руси» [4, с. 20-21]. И затем автор продолжает свою мысль о том, что новые поколения просто шли следом за автором Никоновской летописи. Л. Прозоров упоминает писателя В. Левшина, который написал «Русские сказки» по мотивам былин: «В них Левшин также отождествляет «Владимира Святославовича Киевского и всея России» с былинным князем. Показательно, что «Святославовичем» он называет князя лишь в авторском предисловии, тогда как в самих «Сказках» он «Славный князь Владимир Киевский солнышко Всеславьевич» [4, с. 20-21]. Это говорит нам о том, что традиция давать образные, поэтические имена на Руси была, возможно,

тесно связана с развитием древнерусских народных эпических песен о героических событиях – былинами.

Эта же традиция, на наш взгляд, прослеживается и в имени новгородского князя Вещего. Однако тут существуют еще и другие версии, объясняющие, почему Олега называли Вещим. По одной из них имя Олег, ранее заимствованное из скандинавского языка (ср. др.-сканд. *Helgi*; др.-русс. *Ольгъ*), означало «священный», «святой», в некоторых источниках «вещий». Другой вариант интерпретации прозвища князя связан с народными эпическими песнями. В них князь Олег послужил прообразом создания образа былинного князя-охотника Вольги. Об этом в книге «Русский фольклор (устное народное творчество)» [6] упоминает известный педагог и ученый Ю. Соколов. Автор пишет: «... Многие исследователи склонны видеть в имени и в образе былинного князя-охотника Вольги – измененные имена Олега вещего и княгини Ольги, занимавшихся «ловами» (охотой) и ездивших в «полудье» (за сбором дани)» [6, с. 33].

Кроме этого, в истории известна еще одна трактовка прозвища князя. Вещим Олега могли называть еще и потому, что существует знаменитое изречение, которое стало предсказанием самого князя. Всем знаком перифраз из древнерусской литературы, наиболее известный по фрагменту статьи 882 года из «Повести временных лет» – **Мать городов русских**: «И сел Олег, княжа, в Киеве, и сказал Олег: «Да будет это мать городам русским» [3, с. 150]. Оригинальный текст (ст.-слав.): «В лѣто 6390 ... [и] сѣде Олегъ княжа въ Киевѣ, и реч Олегъ се буди мати городом русскими» [3, с. 36]. Можно предположить, что фраза, оказавшаяся пророческой, также определенным образом повлияла на то, что новгородского князя стали звать Вещим.

Следующей исторической личностью, имя и прозвище которой мы рассматриваем, является Владимир (Василий) Всеволодович II Мономах – князь Черниговский и Переяславский, сын Всеволода Ярославовича и дочери византийского императора Марии. По линии отца он был внуком Ярослава Мудрого, а по линии матери – Константина IX Мономаха, фамильное имя которого, как мы видим, он унаследовал при рождении. Мономах (Μονομαχος) с греческого языка переводится как «единоборец» [8, с. 650]. Известно, что Мономахи являлись знатным византийским родом, на фамильных печатях которых изображался Георгий Победоносец, считающийся в народной традиции покровителем воинов.

Вислая печать Владимира Мономаха, которая была найдена в 2008 году российскими археологами на новгородском раскопе, носит надпись следующего характера: «Господи, помоги рабу

своему Василию», а также погрудное изображение Василия Кесарийского. Следует пояснить, что Василий – имя Владимира Всеволодовича, данное ему при крещении. Как все православные того времени, он имел одно имя для каждодневного употребления и второе – для общения с Богом. Имя Василий при крещении получил и князь Владимир Святославович, Ярослав Мудрый, в крещении Георгий.

Еще одним примером присвоения прозвища князю можно считать историческое имя Ярослава Мудрого. Ярослав Мудрый – князь Ростовский и Новгородский, сын князя Владимира Святославовича и полоцкой княжны Рогнеды. Свое прозвище князь Ярослав получил лишь через пять веков после смерти. Так, впервые о нем упоминают как о Ярославе Мудром московские летописцы XVI века, а позже – историк Н. Карамзин: «Ярослав заслужил в летописях имя Государя мудрого; не приобрел оружием новых земель, но возвратил утраченное Россию в бедствиях междоусобия; не всегда побеждал, но всегда оказывал мужество; успокоил отечество и любил народ свой» [1, с. 145].

Мудрость князя проявилась и в продолжении дела своего отца, он способствовал распространению грамоты и христианства на Руси, открывая первые монастыри: «Ярослав начал также строить монастыри: первыми из них были в Киеве монастырь Св. Георгия и Св. Ирины. Сей государь, по сказанию Летописца, весьма любил церковные уставы, духовных пастырей и в особенности черноризцев, не менее любил и книги Божественные; велел переводить их с Греческого на Славянский язык, читал оные день и ночь, многие списывал и положил в церкви Софийской для народного употребления. Определив из казны своей достаточное содержание Иереям, он умножил число их во всех городах и предписал им учить новых Христиан, образовывать ум и нравственность людей грубых; видел успехи Веры и радовался, как усердный сын Церкви и добрый отец народа» [1, с. 145-146].

При создании исторических романов писатели П. Загребельный и Б. Васильев учитывают, безусловно, не только деяния исторических лиц, но и смысл их имен и прозвищ, обыгрывая их смысловое содержание, выстраивая при этом весь художественный мир самого героя и произведения в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карамзин Н. М. Полная история государства Российского в одном томе / Н. М. Карамзин. – М. : Астрель, 2010. – 1568 с.
2. Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Большой словарь русских поговорок. – М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007. – 785 с.

3. Повесть временных лет. По Лаврентьевской летописи 1377 г.: ист.-лит. очерк, подгот. текста, пер. с древнерус. (совм. с Б. А. Романовым) и коммент. / под ред. В. П. Адриановой-Перетц. – М.; Л., 1950. – Ч. 1–2.
4. Прозоров Л. Р. Богатырская Русь. Языческие титаны и полубоги / Лев Прозоров. – М. : Эксмо : Яуза, 2012. – 286 с.
5. Пчелов Е. В., Чумаков В. Т. Правители России от Рюрика до наших дней. – М. : Махаон, Азбука-Аттикус, 2011. – 320 с.
6. Соколов Ю. М. Русский фольклор (устное народное творчество). В 2 ч. Часть 2: учебник для СПО / Ю. М. Соколов. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Юрайт, 2018. – 243 с.
7. Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. – Л.: Прибой, 1929. – 598 с.
8. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. 2 (Е – Муж) / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – 2-е изд., стер. – М.: Прогресс, 1986. – 672 с.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С. А., Добреля В. А. К вопросу об изучении имен исторических персонажей (на материале творчества П. Загребельного и Б. Васильева)

В статье рассматривается смысл имен персонажей исторических романов о Древней (Киевской) Руси П. Загребельного и Б. Васильева. Особое внимание уделяется изучению прозвищ киевских князей, поскольку их интерпретация способствует более адекватной трактовке идейно-смыслового содержания исторических произведений писателей в целом.

Ключевые слова: жанр исторического романа, литературный образ, прототип, П. Загребельный, Б. Васильев, литературная ономастика.

SUMMARY

Kochetova S. A., Dobrelya V. A. To the study of the meaning of the names of historical characters in the works of Pavel Zagrebelny and Boris Vasilyev

The article deals with the meaning of the names of the characters of the historical novels about Ancient (Kievan) Rus of P. Zagrebelny and B. Vasilyev. Special attention is paid to the study of the nicknames of the Kievan princes, as they help to get a deeper understanding of the ideological content of historical works of writers.

Key words: genre of the historical novel, artistic image, prototype, P. Zagrebelny, B. Vasilyev, literary onomastics.

С. А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР),
А. И. Полухина
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

ПОЭТИКА ИМЕНИ В РАССКАЗАХ А. ЧЕХОВА И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА СОБСТВЕННЫХ ИМЕН НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК

Имена собственные являются неотъемлемой частью художественного произведения. Литературная ономастика возникает и существует на фоне общенародной ономастики и, так или иначе, опирается на нее. «Писатель не может абстрагироваться от реальной ономастики, от действующих в языке ономастических норм даже в том случае, если сознательно к этому стремиться. Поэтому литературную ономастику можно определить как осуществляемую писателем «игру» общезыковыми ономастическими нормами» [2, с. 34-35]. Естественно, что писатель не всегда использует действующие в языке ономастические ресурсы. Часто он прибегает к ономастическому творчеству, создавая говорящие прозвища и фамилии. Ю. Тынянов справедливо отмечал: «Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые оно способно» [4, с. 269].

Изучая творчество А. Чехова, трудно не заметить, что писатель часто использует говорящие фамилии. Говорящее имя является одним из признаков рассказа. Читая рассказы А. Чехова, мы видим, что автор вводит говорящие фамилии и имена для более полного раскрытия характера персонажа, для того, чтобы показать свое отношение к персонажу и для того, чтобы у читателя сложился образ героя.

В своих ранних рассказах А. Чехов активно использует говорящие фамилии, наделяя своих персонажей соответствующими нравственными и психологическими качествами. Как мы уже говорили, А. Чехов прибегал к анекдотическому слову, из чего можно сделать вывод, что появление таких фамилий в рассказах служит для усиления комического эффекта, на котором базируется художественный мир писателя.

Исследователи отмечают, что имя в художественной литературе является важнейшим элементом в системе приемов создания образа, наряду с портретом, речью и поведением. Помимо этого имя может содержать в себе «свернутый сюжет произведения» [3, с. 56].

Об особом отношении А. Чехова к именам и фамилиям героев мы узнаем из его писем. Так, из письма А. Чехова к М. Чеховой мы узнаем, что писатель собирал фамилии, чтобы немного позже использовать их в своих произведениях. «Отопри мой стол, – пишет Чехов сестре, – и если в передней части ящика найдётся осьмушка бумаги исписанной мелко для будущей пьесы, то пришли её мне в письме. На этом листке записано, между прочим, много фамилий» [1, с. 127]. В другом письме, к брату Александру, писатель со свойственным ему юмором рассуждает: «За наречение сына твоего Антонием посылаю тебе презрительную улыбку. Какая смелость! Ты бы ещё назвал его Шекспиром! Ведь на этом свете есть только два Антона: я и Рубинштейн. Других я не признаю... Кстати: что если со временем твой Антон Чехов, учинив буйство в трактире, будет пропечатан в газетах? Не пострадает ли от этого моё реноме?..» [1, с. 127].

Чтобы воздействовать на читателя, А. Чехов в своих ранних рассказах использует зоономинии, т. е. придает фамилиям персонажей созвучность с разными животными, которые в той или иной степени характеризуют поведение, привычки и характер героя.

Например, в рассказе «Торжество победителя» мы видим двух персонажей, начальников – Козулина и Курицына. Курицын – бывший большой чиновник, который поменялся местами с Козулиным, и теперь уже он ему прислуживает. Уже из фамилий можно узнать о характере героев. «А теперь я... я над ним... Он мою тещу в театры водит, он мне табакерку подает и вот сигару курит. Хе-хе-хе... Я ему в жизнь перчику... перчику! Курицын!!» [10]; «– Курицын! Съешь этот самый кусок хлеба с перчиком! Сытый Курицын взял большой кусок ржаного хлеба, посыпал его перцем и сжевал при громком смехе» [10].

Как правило, персонажи, созданные А. Чеховым, – это типические люди в типичных жизненных ситуациях, в которых проявляется их человечность и характер. Именно в таких ситуациях мы можем заметить, что они ведут себя в соответствии со своей фамилией или прозвищем. К примеру, перед вдовой Людмилой Семеновной Ляговой-Грызловой, в рассказе «Праздничная повинность», чиновники трепещут перед вдовой бывшего вице-губернатора. Они наносят ей визиты в предпраздничные дни только лишь для того, чтобы не попасть в «немилость» женщины. Несмотря на то, что в рассказе нет ни слова о своеобразном, жестоком и невыносимом характере вдовы, ясно, чего так боятся чиновники, не «загрызет», так «лязгнет». Также своей фамилии соответствует старший советник Окуркин: «...Окуркин, дряхлый человек с лицом желто-лимонного цвета и с кривым ртом» [9].

Если для русского читателя говорящие имена А. Чехова понятны, то при переводе на французский язык возникают трудности. В данной статье мы попытаемся определить, какие сложности предстают перед французскими переводчиками и читателями в восприятии тех или иных имен собственных. Сам А. Чехов говорил: «А вот мне трудно было бы переводить. Я так привязан к нашей, русской, жизни, что, если бы речь зашла о лондонском полисмене, я непременно думал бы о московском городовом» [6, с. 605]. Насыщенные метафорами, русизмами, просторечиями и говорящими фамилиями тексты А. Чехова представляются большой преградой для восприятия его произведений во Франции. Ведь в рассказах А. Чехова нет места для подробных описаний, монологов, лирических отступлений и длинных диалогов. Язык писателя ясен, краток и лаконичен. Каждое слово в произведении информативно, А. Чехов всего лишь в одной фразе дает полное представление о герое, его характере и судьбе. Этот неповторимый стиль писателя во Франции восприняли как скудость произведения, именно первые неудачные переводы стали отправной точкой неприятия писателя в этой стране.

Так, один из первых переводчиков А. Чехова, Д. Рош, получив разрешение от писателя, с большим восхищением занимался эксклюзивным переводом рассказов писателя на французский язык. Д. Рош не был профессиональным переводчиком, об этом А. Чехов пишет своему другу И. Павловскому: «Переводчик D. Roche прислал мне 150 франков за перевод «Палаты № 6». Говорят, что это очень плохой переводчик, но у меня не хватило духа отказать ему, когда он попросил позволения продолжать переводить мои рассказы» [5, с. 351]. Качество данных переводов объяснялось тем, что во время работы с текстом Д. Рош не обращал внимания на «русскость» произведений, на стиль и язык писателя. Переводчик лишь дословно передавал содержание текста, сохраняя буквально русские слова и словосочетания, которые в силу разницы менталитета французских и русских читателей не были поняты во Франции. К примеру, им был осуществлен дословный перевод русского фразеологизма «тише воды, ниже травы» – «plus calme que de l'eau, plus bas que l'herbe» в рассказе А. Чехова «Старость». Данный перевод может быть не понят французским читателем, так как во французском языке есть аналог русского устойчивого сочетания «sage comme une image».

Что касается имен собственных, перевод Д. Роша нельзя назвать успешным, так как он дословно переводил уменьшительно-ласкательные имена. Например, «Moïseïka» и «Dâriouchka» в повести «Палата № 6», что по-французски звучит смешно и непонятно. Имена главных героев данного произведения также

переведены дословно, что не передает особенностей языка писателя, ведь А. Чехов уделял много внимания тому, как назвать своего персонажа, чтобы без описаний передать его характер. В переводе Д. Роша мы видим, что для французского читателя Дмитрий Иванович Громов и Евгений Федорович Хоботов остаются лишь носителями русской фамилии, которая не несет для них смысловой нагрузки, а значит, и не обогащает повесть символами и подтекстом.

Рассмотрим перевод рассказа «Лошадиная фамилия», осуществленный М. Дюран и Э. Парер, который является одним из наиболее удачных переводов произведений А. Чехова на французский язык. Сюжет «Лошадиной фамилии» на первый взгляд прост и предельно краток: в рассказе некий Булдеев страдает от зубной боли, и поскольку его врач не смог помочь, по совету слуги Ивана Евсеевича бывший генерал-майор решает воспользоваться услугами знахаря. Булдеев собирается писать письмо знахарю, но возникает проблема – Иван Евсеевич не помнит его фамилии. «Забыл! Такая еще простая фамилия... словно как бы лошадиная...» [8]. Дальнейшее действие рассказа заключается в том, что вся семья пытается угадать эту «лошадиную» фамилию, перечисляя самые разнообразные варианты. Чтобы передать всю комичность и красочность ситуации и показать мастерство автора, переводчикам пришлось проделать немалую работу. Переводя такие фамилии, как Жеребятников, Кобылицын, Кобылятников, Кобелев, Жеребчиков, Копытин, Тройкин, Лошадинин, Лошаков и другие, М. Дюран и Э. Парер находят удачные эквиваленты данных фамилий во французском языке, происходящих, к примеру, от слова «лошадь» (cheval): Chevaleret, Chevaleau, Chevalard, Chevalet. Рассмотрим фамилию Кобылицын. Здесь переводчики умело обыграли французское слово «cavale», которое является синонимом более распространенного «jument» (кобыла, кобылица), они используют французские фамилии Cavalon и Jumendeau. Такая игра слов помогает читателю почувствовать всю комичность и оригинальность произведения.

В эпизоде, когда, перечисляя фамилии, приказчик увлекается и случайно переходит на собачьи, переводчики меняют Кобелева на птичью фамилию, чтобы избежать слуховой разницы: «– Постойте... Кобылицын... Кобылятников... Кобелев... – Это уже собачья, а не лошадиная» и французский вариант: «– Attendez.... Cavalier... Cavale....Cocotte – Mais c'est un nom de poule, pas de cheval». Как мы можем заметить, переход к фамилии мягкий и происходит от французского слова «соц» (петух). Таким образом, немного изменив смысл слова, переводчики не потеряли суть рассказа и общее настроение диалога. Когда же Иван Евсеевич всё-

таким вспоминает «лошадиную» фамилию знахаря, оказывается, что та на самом деле имеет мало общего с лошадьми, кроме того, что происходит от названия их корма, лекаря зовут Яков Васильевич Овсов. М. Дюран и Э. Парер и из этой ситуации выходят очень умело, используя распространенную французскую фамилию, образованную от слова «avoine» (овес): «J'ai trouvé! Davoine».

Таким образом, скрупулёзная работа писателя над поэтикой рассказов с использованием особенных имён персонажей прекрасно рисует образ героя в воображении русского читателя, без дополнительных описаний. Юмор и сатира А. Чехова не оставляет равнодушными читателей разных стран и по сей день, в то время как первые переводы произведений писателя осуществлены более сухим, кратким и дословным языком. Существование адаптированных, осмысленных переводов, где мастера слова пытаются передать стиль и язык писателя, сохраняя подтекст, позволяет французскому читателю в полной мере познать всю глубину творчества А. Чехова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иманкулова Р. М. Поэтика имени в ранней прозе А. П. Чехова: зоологический ономастикон / Р. М. Иманкулова // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2016. – Т. 158, кн. 1. – С. 126–132.
2. Карпенко Ю. А. Имя собственное в художественной литературе / Ю. А. Карпенко // Филологические науки. – 1986. – № 4. – С. 34-40.
3. Козубовская Г. П., Полуянова Е. Н. Поэтика имени в прозе А. П. Чехова: врачи // Поэтика имени: сб. науч. тр. / Г. П. Козубовская, Е. Н. Полуянова. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2004. – С. 56–65.
4. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов // Подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – 574 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/tynyanov>
5. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / А. П. Чехов; [Редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др.; АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького]. – М.: Наука, 1979. – Т. 7. – 815 с.
6. Чехов М. П. Вокруг Чехова / М. П. Чехов. Воспоминания / Е. М. Чехова ; [к сб. в целом] под ред. В. Э. Вацура, Н. К. Гей, С. А. Макашина [и др.] ; [вступит. статья О. Н. Ефремова ; подготовка текста, примеч. и указатель Е. М. Сахаровой]. – Москва : Худож. лит., 1981. – 335 с.

7. Tchekhov A. P. Salle 6. Traduit du russe par D. Roche – La Bibliothèque électronique du Québec Collection Classiques du 20e siècle Volume 9 : version 1.0/ – С. 326. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Tchekhov_Salle_6.pdf
8. Wikisource.org / Викитека: свободная библиотека / Чехов А. Лошадиная фамилия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikisource.org/wiki>
9. Wikisource.org / Викитека: свободная библиотека / Чехов А. Праздничная повинность [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikisource.org/wiki>
10. Wikisource.org / Викитека: свободная библиотека / Чехов А. Торжество победителя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikisource.org/wiki>

АННОТАЦИЯ

Кочетова С. А., Полухина А. И. Поэтика имени в рассказах А. Чехова и проблемы перевода собственных имен на французский язык

Статья посвящена исследованию поэтики имени в рассказах А. Чехова и проблемам перевода имен собственных на французский язык. В данной работе на примере рассказов А. Чехова рассмотрены использование говорящих имен и фамилий в произведениях писателя, сложности в восприятии французским читателем русизмов в творчестве А. Чехова. А также рассмотрены примеры удачного перевода на французский язык рассказа «Лошадиная фамилия» и менее удачного – «Палата № 6».

Ключевые слова: А. Чехов, рассказ, имя, перевод, образ, подтекст.

SUMMARY

Kochetova S. A., Polukhina A. I. Poetics of the name in A. Chekhov's stories and the problem of translating proper names into French

The article is devoted to the study of the poetics of the name in the stories of A. Chekhov and the problems of translating proper names into French. In this paper, using the example of A. Chekhov's stories, the use of speaking names and surnames in the writer's works, difficulties in perception by the French reader of Russianisms in the works of A. Chekhov are considered. Special regard is given to the examples of a successful translation of the story «Loshadinaya familiya» and less successful – «Palata № 6».

Key words: A. Chekhov, story, name, translation, image, subtext.

О. А. Кравченко
(г. Донецк, ДНР)

УДК 008(470):17.033:799.43

«ОН И ОНА»: ИМЕНА ЛЮБВИ. ОТ ПОВЕСТИ Н. ГОГОЛЯ К ФИЛЬМУ М. МУАТ

Название мультипликационного фильма «Он и она» представляет собой современную «коррекцию» названия произведения-прототипа. Созданный по мотивам повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» фильм режиссера Марии Муат актуализирует в современной культуре то содержание, которое предстает в повести как «старый свет». Причем, определение «старый» относится не столько к уходящему веку гоголевских героев, сколько к старине вневременной, старине как идиллическому истоку существования человечества. Именно на это содержание и его реставрацию в новых культурных условиях направлены режиссерские усилия М. Муат. Идиллия и любовь как ее смысловой центр задают поэтическую логику мультипликационной версии гоголевской повести, находя эмблематическое выражение в названии фильма.

Отметим при этом, идиллия, сама возможность гармонии в мире – это то, что с момента выхода повести придавало ей оттенок странности, почти абсурда. В. Белинский в своей хрестоматийно известной оценке реагирует прежде всего на гоголевский способ воссоздания античного идеала, по сути, на его травестирование: «Две пародии на человечество в продолжение нескольких десятков лет пьют и едят и едят и пьют, а потом как водится исстари, умирают» [1, с. 220]. Однако, изображенные «животность, карикатурность, уродливость» жизни оказываются неким преходящим моментом на фоне неотменяемого очарования. Нам представляется, что рассуждения В. Белинского чутко улавливают гоголевский смысловой масштаб: речь идет о человечестве, сохраняющем идеал блаженно-любовного единения с миром, какимбы гротескно-опошляющим трансформациям этот идеал ни подвергался. В этом ракурсе созданный в 2009 году кукольный мультипликационный фильм оказывается конгениальной попыткой реставрации гоголевского идеала.

В ситуации создания фильма – эпоху, отмеченную крушением всех иллюзий, – иллюзия счастья, человеческой теплоты и единения с миром оказывается неуничтожимой. Этим объясняется архетипическое по своей сути название фильма: «Он и она». Герои М. Муат – не «помещики» и «старички», а мужчина и женщина, содержанием бытия которых является любовь. Аура

фильма насыщена особой природно-социальной идилличностью, понимаемой по-гумбольдовски: как «известное настроение ума», «способ чувствования», заданный «самой приятной и душевной стороной человеческого – родством с природой» [5, с. 45].

И название «Он и она», и идиллическое «настроение» фильма оказываются художественными факторами преодоления гоголевской ретроспективной установки на «былое». В содержательном контексте «Миргорода» итоговая фраза «Скучно на этом свете, господа!» утверждает выстраивающуюся в цикле оппозицию «старого», «милого» и доброго света – этому «скучному», глупо-предпринимательскому миру. В смысловой динамике цикла жизнь «скатывается» от идиллии – к фарсу, от семейной радости – к судебной тяготе.

Финальная фраза цикла обладает весомостью приговора: Гоголь, как кажется, навсегда закрывает для современников и потомков саму возможность мечты о нескучном свете. В этой перспективе фильм «Он и она» осуществляет сопротивление Гоголю, образно говоря, на его же территории. Смещением вектора из «старого» в «непреходящее» М. Муат творчески деконструирует гоголевский мир, не дает ему обрушиться в скуку и отчуждение «низменной», условно лишь буколической жизни. Отчасти, средствами гоголевского же «пародийного» арсенала (если понимать мультипликацию как альтернативный «взрослому» кино детски-мудрый наив), режиссер восстанавливает оплаканный Гоголем идеал.

Исходя из сказанного, задача нашей статьи состоит в том, чтобы выявить режиссерскую стратегию притяжения-отталкивания от первоисточника с целью утвердить, а не **помянуть** любовь, и в этом утверждении заново осмыслить те ценности, которые формируют основы русской духовности. В этой перспективе стратегия именования героев, уход режиссера и от социологического отчасти гоголевского названия «Старосветские помещики», и от называния конкретных имен – к обобщающему: вневременному, внесоциальному названию «Он и она» предстает как попытка дать имя самой любви.

Исходная приверженность режиссера писателю «удостоверена» гоголевским автографом: первый кадр фильма – лежащий на стол лист бумаги со словами «Из моей повести “Старосветские помещики”» и подписью «Н. Гоголь». М. Муат этим художественным жестом дает понять, что фильм пребывает в силовом поле гоголевской интенциональности: внутреннего закона, определившего развитие мотивов в художественном целом. В то же время, утверждение «из моей повести» предполагает не собственно экранизацию повести, а как бы проиhrаcтание из

ее «ядерных глубин» (М. Бахтин) нового творения. Подобное сочетание традиции и новизны предопределяет подбор и трансформацию смысловых блоков гоголевской повести.

Начало фильма изображает конец жизненной истории: на скамье под черным дубом одиноко сидит старик. Исполненный тоски взгляд может прочитываться в свете трагического несоответствия его судьбы мифологеме счастливых супругов, испросивших у богов высшую милость: «час пусть один унесет нас обоих» [6, с. 182]. Композиция фильма задана событийным противоходом. Зрителю открывается не благодать старосветского уголка, а безысходная тоска потухшего взгляда Афанасия Ивановича. Однако, в этой точке конца раздается голос – не тот, навевающий панический страх среди безоблачного летнего дня, а спасительный зов. Это Пульхерия Ивановна нежно окликает по имени своего супруга, и в его грезах разворачивается перед нами вечная, восходящая к райским картинам, история супружества.

Пульхерия Ивановна гостеприимно открывает одну за другой двери дома, словно наполняя жизненным теплом мрачную осеннюю картину. Поющие двери – это идиллический аналог музыки сфер, вовлекающей в себя звучание мирового оркестра: голоса птиц, мух, шмелей, ос. Это хор, воспевающий активную полноценную, живую жизнь.

Интересно отметить, что и в повести Гоголя, и в творчестве М. Муат «дверной» мотив является одним из определяющих, семантически окрашенных. Показателен в этом отношении фильм «Старуха, дверь закрой!», созданный в 1982 году по мотивам англо-шотландской народной баллады в стихотворном пересказе Самуила Маршака. Именно образ никем не закрытой двери создает культурную антитезу гоголевской экранизации. При определенном сходстве ситуации: изображение престарелой супружеской четы, приготовляемая в изобилии еда, атмосфера уюта, часы с кукушкой (элемент, отсутствующий в повести Гоголя, но, по всей видимости, знаковый для режиссера) – ее развитие задано не идиллической, но абсурдистской логикой. Отворившаяся под порывом ветра дверь представляет зрителям мир соперничества и непоколебимого упрямства. Открытая дверь привлекает в дом не гостей, как у Гоголя, а воров. Отметим для сравнения, что воровство, процветавшее в усадьбе Товстогузов, никак не уменьшало ее изобилия. Английский же дом опустошен, еда украдена, уют растоптан. При этом обитатели дома отстраненно наблюдают за его расхищением, и лишь упрек в том, что «пирог сырой», заставляет старуху гневно возразить грабителям. В этот момент, поверх хаоса и разорения торжествующе звучит голос невозмутимого старика, выигравшего

пари: «Старуха, дверь закрой!» Так дверь становится символом саксонской принципиальности и неуступчивости на грани вероломства. В контексте же сопоставления прослеживается различие культурных доминант: заботящейся любви, – с одной стороны, и безлюбовного партнерства – с другой.

Помимо прочего, данное сравнение характеризует и семантику вещного мира. В экранизации английской баллады вещи – это лишь предметы обстановки, исчезновение которых не способно вывести спорщиков из угрюмого молчания. В гоголевской же картине вещи – это продолжение самих героев, внешний знак их укоренности друг в друге.

Так Пульхерия Ивановна спрашивает супруга о стуле, и вещь становится точкой скрещения любовных токов. Мебель задает особого рода риторику, смысл которой – в ласковом назывании по имени, в выражении переросшей страсть любви-привычки. Этой любовью насквозь пропитан вещественный уклад дома Товстогубов. И потому вопрошание о старом стуле: «Это вы продавали стул, Афанасий Иванович?», – является своеобразным паролем, требующем отклика. И Афанасий Иванович в фильме посылает свой ответ через миры, обращая время вспять: «Ничего, не сердитесь, Пульхерия Ивановна: это я».

Эта фраза является ключевой в композиции фильма: она преобразует сценическую площадку, соединяя настоящее и прошлое, стирая грань между жизнью и воспоминанием. Черный дуб покрывается листвой, раздаются пенье птиц, раскачиваются привязанные к ветке качели, на них нежится кошечка, которая своими повадками, движениями и даже мордочкой напоминает младенца. Пульхерия Ивановна тихо смеется, играя со своей любимицей. Афанасий Иванович не разделяет этой привязанности, противопоставляя бесполезной кошке собаку, «которую можно взять на охоту». Неприятие кошки можно истолковать как нежелание героя делить с кем-либо любовь супруги. В этом свете бездетность Товстогубов предстает не как показатель их семейной ущербности, но как знак исключительной взаимонаправленности их чувств. Недолголюбивая кошку, Афанасий Иванович, можно сказать, блюдет чистоту архетипа Филемона и Бавкиды, которым боги также не дали детей.

Следующий за летней сценой в саду эпизод фильма переносит нас во внутреннее пространство дома. Значимость этого фрагмента усилена отсутствием аналога в гоголевском тексте. Супруги стоят перед большими часами. Когда стрелки показывают три часа, открываются дверцы маленького домика над циферблатом, из них появляется курочка, цыплята, а вслед за ними – сияющее золотое яичко на изящной подставке. Герои, обнявшись, зачарованно

созерцают ход времени, находящаяся же рядом кошка украдкой царапает шкаф, как бы подтачивая устои дома и предуготовляя конец золотого века хозяйского благоденствия.

Данный эпизод может быть контрастно соотнесен со сценой в доме Коробочки в «Мертвых душах». Там бой часов сопровождается странным шипением: «шум походил на то, как бы вся комната наполнилась змеями <...> За шипеньем тотчас же последовало хрипенье, и наконец, понатужась всеми силами, они пробили два часа таким звуком, как бы кто колотил палкой по разбитому горшку <...>» [4, т. VI, с. 45-46]. У Коробочки время натужно ползет как змеящийся ряд хозяйственных забот. В фильме же образ времени как золотого яйца символизирует вневременное единство мужского и женского начал – того единства, которое задано неразрывным, в сущности, заглавным сочетанием «он и она». Часы у М. Муат дают представление о неизменном круговороте жизни, о замкнутой цикличности существования героев.

Кроме того, образ золотого яйца порождает собственные трансформации; сущность его, раскрываемая средствами мультипликации, дана как ряд пластических вариаций. Своеобразным аналогом яйца служит золотой, напоенный соком плод груши, неоднократно появляющийся на экране. Он предстает как функциональный заместитель слов о любви, как передаваемый из руки в руку дар нежности. Казалось бы, такое образное решение есть демонстрация режиссерской свободы, поскольку в тексте повести подобного рода символизм никак не проявлен. Однако, М. Муат следует тем художественным закономерностям «Старосветских помещиков», которые в свое время тонко охарактеризовал Алексей Ремизов: «Гоголь постеснялся употребить большое слово «любовь», но, конечно, подразумевал именно это редчайшее среди людей – любовь: да раз даже прошибся и всеми словами сказал: “нельзя было глядеть без участия на их взаимную любовь”». Фильм, как и повесть, не употребляет слова «любовь», но осуществляет ее всем своим ходом, изначально заданным самим названием.

Творческая преемственность может быть понята как энтеллехийное прорастание в фильме образных зерен гоголевской повести. Так у Гоголя Пульхерия Ивановна, произведя ревизию леса и заметив отсутствие «тех дубов, которые она еще в детстве знавала столетними», приказывает удвоить стражу «в саду около шпанских вишен и больших зимних дулей». Дули – груши – оказываются в хозяйстве Товстогузов объектом стратегической важности, и ценность их превышает ценность столетних дубов.

Однако, если в повести этот эпизод свидетельствует о подспудном желании оградить обжитой мир дома и сада от опасностей «внешнего мира», вплотную соприкасающегося с лесом, то в фильме смысловые акценты несколько смещаются. Здесь актуализировано значение груш как некоего райского плода, что усилено их золотым цветом. В магнетическом поле личностной связи солнечно-желтая груша метафорически означает не топографию (дом, усадьба, сад), а экзистенцию: золотой век искренних чувств и простого счастья.

Приказание Пульхерии Ивановны удвоить стражу у зимних дуль воплощает также мотив страха. В фильме он явлен тревожным возгласом героини: «Держите, держите ее, Афанасий Иванович!». Убегающая на зов диких котов кошка из «тихого творения» с детски-кротким взглядом превращается в летящего к лесу оборотня. Фоном этой метаморфозы становятся открывающиеся в темноту двери дома. Происходит «разгерметизация» мира идиллии, непосредственной реакцией на которую предстают теперь уже страхи Афанасия Ивановича. Среди ночи он будит супругу, чтобы спросить: «А что, Пульхерия Ивановна, если бы вдруг загорелся дом наш, куда бы мы делись?». Ответы взволнованной Пульхерии Ивановны вполне успокаивают героя, поскольку всем пожарам противостоит идея неизменности как инобытия любви. Если бы вместе с домом сгорела и кухня, то это все равно не означало бы уничтожения, а, скорее, повод для нового счастья: супруги бы перешли жить в кладовую, «покамест выстроился бы новый дом». Показательно, что из этих мнимых испытаний чета выходит словно бы помолодевшей и обновленной. Афанасий Иванович, как юноша, несет свою возлюбленную на руках.

Эпизод с пожарами сменяется новой сценой в саду. Герои противостоят на этот раз уже не стихии огня, а мирским соблазнам, проникающим в сад под звуки военного марша, сочетающиеся с танцевальным мотивом. Афанасий Иванович воображает себя военным, и зеленый прутик заменяет ему ружье. Данная сцена претворяет сразу несколько гоголевских тем. Это и «дерзкие» планы Афанасия Ивановича идти на войну, и воспоминание о том, что в молодости он служил в компанейцах и «даже увез довольно ловко Пульхерию Ивановну, которую родственники не хотели отдать за него» [4, т. II, с. 16]. В искаженных же мазурочных интонациях всплывает образ герцогини Лавальер, запачканный мухами портрет которой украшал домик помещиков. Таким образом, ни светская жизнь, ни военная слава не заменяют Емю и Ей радостей душевной заботы друг о друге. Военно-бальному музыкальному вторжению они противопоставляют простоту

исполняемой с приплясываниями украинской песни: «Гоп, мои чоботы! – Гоп, мои черевики!»).

Последовательность описанных композиционных блоков представляется нам концептуально значимой. Побег кошки, всецело принадлежащей домашнему кругу, разрушает идиллию изнутри. Как отмечает Мария Виролайнен, «границы старосветского мира разрушились не по авторской воле, а по внутренней логике собственных законов этого мира» [3, с. 137]. В контексте повестей «Миргорода» центробежное движение кошки изофункционально взгляду Хомя на Вия. И подобно тому, как Хомя взглядом размыкает магический круг, кошка размыкает круг идиллический. Противопоставленные этому символическому событию эпизоды испытания стихией огня и стихией пошлости удостоверяют тихий триумф любви. Изменяющееся состояние мира не затрагивает существа внутренних связей. В ситуации деструкции нерушимой оказывается любовь, а новые Филемон и Бавкида силою своего чувства возвышены над утопающим во зле миром.

Таким образом, между побегом и смертоносным возвращением кошки происходят сценические события, доказывающие, что Он и Она навеки сросшены друг с другом, и что любовь стала их общим корнем. Проявлением этого родства можно считать одинаковое отчество супругов.

Появление кошки-смерти, объявление Пульхерии Ивановны о своей кончине, последние минуты ее жизни – все эти трагические моменты подсвечены идиллической образностью предшествующих эпизодов. Наиболее выразительной предстает фокусировка на руках героев. Руки в фильме говорят больше, чем слова, их движения зачаровывают так же, как дивная музыка к фильму композитора Никиты Широкова. У рук своя собственная партитура: они обнимают, гладят, ласкают, трепетно трогают, нежно соприкасаются. В момент драматической кульминации именно пухленькая ручка Пульхерии Ивановны с кровавыми царапинами от кошачьих когтей становится образом надвигающейся беды. В то же время внутреннее спокойствие героини перед лицом предстоящей ей «великой минуты» передано образом рук, ставящих на стол маленький горшочек с голубыми цветами – так художественно предваряется «воля» Пульхерии Ивановны: «платье наденьте на меня серенькое – то, что с небольшими цветочками по коричневому полю». Афанасий Иванович, не желающий сначала принимать всерьез слова о скорой кончине супруги, шутит по поводу персиковой водки, изящным жестом накалывая на вилку соленый грибок. Затем же – неутешно

рыдает, судорожно комкая малиновое платье, предназначенное стать халатом после смерти хозяйки.

Сцена кончины представляет согнувшегося у постели Афанасия Ивановича. Отчаяние его слезных слов: «Может быть, вы чего-нибудь бы покушали, Пульхерия Ивановна?» усилено образом безжизненно выпадающей из его рук кисти супруги.

И снова перед нами, по логике кольцевой композиции, возникает черный дуб и одинокий старик. Режиссер здесь вскрывает глубинные смысловые пласты повести: образ дуба, композиционно обрамляющий фильм, восходит к гоголевскому претексту. Так, по замечанию Михаила Вайскопфа, дубы в «Старосветских помещиках» продолжают содержательную линию «Метаморфоз» Овидия: «Воровская порубка приказчиком столетних дубов, по сути предвещающая грядущие беды, вероятно, заимствована из того фрагмента в VIII книге “Метаморфоз” Овидия, который непосредственно следует за жизнеописанием Филемона и Бавкиды и в котором рассказывается о святотатственной рубке древнего дуба Цереры» [2, с. 368].

Следует при этом отметить, что в сюжетное развертывание фильма «хозяйственные» заботы Товстогузов не входят. Поэтому, очевидно, здесь не только отсутствует сцена с порубкой леса, но и существенно редуцированы сцены еды. На первом плане в работе М. Муат – «душевное хозяйство» героев. Режиссер словно бы воплощает гоголевскую мечту об изображении идеальных супругов: «Если бы я был живописец и хотел изобразить на полотне Филемона и Бавкиду, я бы никогда не избрал другого оригинала, кроме их [Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны – О.К.]» [4, т. II, с. 15]. Поэтому дуб в фильме, продолжая сюжет овидиевой книги, актуализирует не мотив разрушения, а идею сакрального основания. Сидящий под дубом Афанасий Иванович словно охраняет священное пространство памяти и былого счастья как свой неутраченный рай. Подобно тому, как вначале голос Пульхерии Ивановны вовлекал супруга в блаженный поток воспоминаний, в финале этот же голос удостоверяет всесилье любви, пресекающей границы жизни и смерти. «Это Пульхерия Ивановна зовет меня», – говорит Афанасий Иванович, и вместе с этими словами снова оживает дуб. Под его сенью Он и Она переходят в вечность.

Таким образом, художественная логика фильма задана особого рода тенденциозностью. Приуроченная к 200-летию юбилею Н. В. Гоголя, картина перебрасывает мост над временным потоком, протяженность которого обладала провиденциальной значимостью для писателя. В статье 1832 года «Несколько слов о Пушкине» Гоголь говорил о поэте как о духовном прообразе

русского духа: «это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет». И по истечении этого срока русская культура продолжает на разных путях утверждать идеал пушкинской «лелеющей душу гуманности» как собственную нравственную основу. Важно осознать, что утверждение это осуществляется не столько в декларировании этических и альтруистических основ социума, сколько в «поэтическом» (шире – в творческом) усилии восстановить духовные основы русской жизни. Пушкинская сентенция «поэзия выше нравственности – или по крайней мере совсем иное дело» позволяет и в отношении гоголевских героев поэтически скорректировать нравственные оценки. Их «низменная буколическая жизнь» оказывается оправдана и воспета читателем-потомком, а уничижительная оценка «существователи» обретает экзистенциальную глубину и причастность к драме смерти. Старосветские помещики, представшие перед современным зрителем забавными куколками, с новой силой утверждают метафизический план собственного бытия, воплощая в себе то «настроение ума» и «способ чувствования (В. Гумбольдт), перед которыми кажутся «детскими все наши страсти» [4, т. II, с. 36]. И в этой «детскости» имя любви прочитывается во всем спектре его ономастических и культурных смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в. 13 т. – М.; Л.: АН СССР, 1953 – Т. 2.
2. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст / М. Я. Вайскопф. – М.: РГГУ, 2002.
3. Виролайнен М. Мир и стиль. «Старосветские помещики» Гоголя / М. Виролайнен // Вопросы литературы. – 1979. – № 4. – С. 125 – 141.
4. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем : в 14 т. / Н. В. Гоголь. – М.; Л.: АН СССР, 1937-1952.
5. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры / В. Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985.
6. Овидий Публий Назон. Метаморфозы / Овидий. – Харьков: Фолио, 2000.

АННОТАЦИЯ

Кравченко О. А. «Он и она»: имена любви. От повести Н. Гоголя к фильму М. Муат

В статье анализируются особенности воссоздания средствами мультипликации гоголевского идиллического идеала, представленного в повести «Старосветские помещики».

Утверждается, что поэтика названия фильма задана не просто раскрытием этого идеала, но его усилением в новой культурной ситуации. Обращение к классике рассмотрено как попытка актуализации непреходящих духовых ценностей, архетипическим выражением которых предстает название фильма.

Ключевые слова: имя, идиллия, мультипликация, поэтика названия, Гоголь, Муат.

SUMMARY

Kravchenko O. A. «He and She»: Names of Love. From N. Gogol's story to the film of M. Mouat

The article analyzes the peculiarities of recreating the Gogol idyllic ideal represented in the story «Old-world Landlords» by means of animation. It is argued that the poetics of the name of the film is given not only by the disclosure of this ideal, but by its strengthening in the new cultural situation. Appeal to the classics is considered as an attempt to update the enduring spiritual values, the archetypal expression of which is the name of the film.

Key words: name, idyll, animation, title poetics, Gogol, Mouat.

*В. В. Фёдоров
(г. Донецк, ДНР)*

УДК 82.0

ФИЛОЛОГИЯ И ОНОМАСТИКА

Поэтическая функция имени героя произведения определена довольно ясно: имя – один из приемов изображения героя, способов характеристики героя. Но уже из этого определения, кажущегося весьма последовательным, проглядывает несогласованность: «герой» в одном случае мыслится как элемент произведения, в другом – как реальный субъект, обладающий онтологическим статусом, т. е. в одном случае литературоведчески, в другом филологически. Из чего следует, что ономастика как научная дисциплина может быть помыслена как раздел литературоведения («поэтическая ономастика» по определению В.М. Калинкина) или как раздел филологии.

В связи со сказанным возникает необходимость указать основание для различения литературоведения и филологии. Предметом изучения литературоведения является литературное произведение; предметом исследования филологии является автор – как субъект бытия. Поскольку автор мыслится как субъект художественной деятельности, результатом которой

является произведение, но никак не субъект *бытия*, отличного от жизненного, нам придется обозначить основание для подобного утверждения. Основанием для данного тезиса является факт, указанный Б.Христиансеном в книге «Философия искусства». Автор утверждает, что в пространстве перед зрителем нет художественного произведения, а есть только внешнее произведение – «высеченная глыба мрамора или раскрашенное полотно» [1, с. 42]. Этот факт свидетельствует ближайшим образом об онтологической ограниченности пространства и времени. Возникает вопрос о причине. – Мы отвечаем на этот вопрос так: вообще говоря, причина в *тине* организации пространственно-временной сферы: она может осуществлять только телесные величины. Телесные величины, будучи субъектами *непосредственного* существования, являются одноплановыми; тип их организации определяется как *тектонический*.

Автор является двупланной величиной. Будучи внетелесным субъектом, он вынужден осуществлять себя и свое бытие опосредствованным образом – через существование субъекта непосредственного существования, в которого он воображает и превращает себя. Этот субъект существует в сюжетной действительности, которая является особым планом в организации автора. Таким образом, особый план возникает по причине превращенного состояния автора, а причина превращенности состоит во внетелесности (сверхтелесности) автора. Превращенного состояния автор достигает, совершая акт воображения. – Что такое акт воображения? – Это онтологическое усилие, результатом которого является воображаемый предмет. Пушкин как автор «Медного всадника» совершает онтологическое усилие, в результате которого появляется Нева. Результатом этого усилия является также и тот, кто воспринимает Неву – созерцатель, причем воспринимает не как воображенное существо, но как реальное, каковым она по отношению к созерцателю действительно является. Нева существует в особой действительности, которая традиционно обозначается термином «сюжетная действительность». Будучи, таким образом, двупланным субъектом, автор организован *архитектонически*. Он является *другим* субъектом относительно субъекта непосредственно жизненного существования. Поскольку, однако, жизненное существо онтологически сопряжено с автором, то тот субъект, которого мы называем человеком, по факту есть целое человека, составляющими которого являются собственно человек и жизненное (животное) существо. Воображающий (автор) существует в двух формах: языковой (обыкновенный случай) и словесной (исключительный случай).

Собственно человек, осуществляемый словесными формами в их непрямом состоянии, является поэтом. Поэт существует в *другой* сфере, онтологически корректной по отношению к нему, т. е. в двупланной, архитектурно организованной сфере. Поэт – не тот, кто овладел искусством писать произведения; это мощный в онтологическом отношении субъект, который не отражает объективную действительность, т. е. чужую жизнь, но осуществляет свое бытие. Это бытие, формы его осуществления, его цели и способы их достижения и призвана исследовать филология, как род познания, отличный от научного.

Бытие автора разворачивается как *событие бытия*; событие бытия осуществляется как последовательный ряд онтологических усилий, результатом которых является последовательный ряд онтологических изменений автора. Цель автора – преодолеть свое превращенное состояние и стать субъектом непосредственно словесного бытия. Каким образом поэт может достигнуть своей цели? – Он может достичь ее в том случае, если овладеет высшей, а потому последней ценностью – любовью. Любовь существует как содержание бытия субъекта, совершаемого непосредственно словесными формами. Подобно тому, как все онтологические формы суть словесные формы в том или ином превращенном состоянии, так и все ценности суть любовь в том или ином своем превращенном состоянии. Таким образом, чтобы овладеть любовью как абсолютной ценностью, поэту нужно преодолеть свое превращенное – творческое – состояние и стать субъектом прямого словесного бытия.

Ономастика, наука об именах, в рассматриваемой ситуации направляет свои усилия на то, чтобы выявить поэтическую функцию имени. Рассмотрим, как она достигает своей цели на примере «Медного всадника». Пушкин-автор превращает себя в трех основных действующих лиц: Неву, Петра и Евгения. Таким образом, нам нужно выяснить связь между тем, какую роль играют эти герои в событии бытия Пушкина-автора и какое значение имеют их имена. Поскольку Пушкин-автор превращает себя в субъектов человеческого существования, а человек – целое человека, то мы должны определить, как это целое конкретизируется в бытии Пушкина-автора. Целое человека в данной ситуации обозначается термином «целое героя». Целое героя представляет собой субъекта, составляющие которого суть сюжетный персонаж и эпический (в нашем случае) герой.

Сюжетный персонаж – субъект жизненного существования, пребывающий в сюжетной действительности; эпический герой – субъект собственно человеческого бытия, сферу бытия которого мы определяем вообще как внежизненную. Пушкин-

автор превращает себя в повествователя – субъекта языкового по типу бытия. Повествователь – как субъект внетелесного бытия – превращает себя в субъекта непосредственно жизненного существования – сюжетного персонажа и эпического героя. Сфера эпического героя совпадает со сферой бытия повествователя. «Петр», например, – это «целое Петра»; целое Петра – это «новое бытийное образование», состоящее из Петра – сюжетного персонажа и Петра – эпического героя. Поскольку эпический герой – субъект внежизненного бытия, он вынужден осуществлять себя непрямым образом, т.е. через субъекта непосредственно телесного существования. Этот субъект определяется как вторичный сюжетный персонаж, пребывающий во вторичной сюжетной действительности.

Повествователь превращает себя в первичного сюжетного персонажа – Неву, являющуюся основным сюжетным персонажем в первичной сюжетной действительности. Название реки ассоциируется с болотистой местностью, что и подчеркнуто в поэме (По низким, топким берегам...). Нева – сюжетный персонаж, для которого его онтологической стихией является вода. В царстве воды человеку живется не очень уютно. Природа, хотя и уродняет человека, все же чувствует онтологическую его инородность и определяется по отношению к нему как мачеха, а он оказывается «печальным пасынком природы». Петр (Он) преобразует природу «под человека». В сюжетной действительности это преобразование принимает форму строительства. (цитата: ...из топи блат). Петр представлен здесь классическим «культурным героем». В сфере бытия Пушкина-автора это преобразование принимает другую форму, а именно: Петр как эпический герой, обладающий мощным онтологическим потенциалом, превращает себя (творит) во вторичную сюжетную действительность, которая до известной степени является соперницей первичной. Пушкин подчеркивает момент соперничества (цитата: И перед новою столицей...). С именем «Москва» связано представление о воде: сырой, жидкий, топкий, сырой, Москва, таким образом, оказывается ассоциативно родственной Неве и противоположной Петропюлю. Петропюль – вторичная сюжетная действительность, производная от Петра – эпического героя. Петр как эпический герой оказывается, таким образом, соперником повествователя. Он превращает себя в такую действительность, которая по своей онтологической характеристике является противоположностью первичной сюжетной действительности, а Петр – эпический герой – противоположностью повествователя.

Однако Петр – эпический герой, в отличие, например, от Барона («Скупой рыцарь») или Старухи («Сказка о рыбаке и

рыбке»), не стремится овладеть миром и навязать ему свою волю. Тем не менее, он в качестве эпического героя вступает в соперничество с повествователем: превращая себя в Петрополь («каменный город») – вторичную сюжетную действительность – он сообщает ему то качество, которое подчеркивает его имя, – каменность. Таким образом, Петр – эпический герой становится онтологическим двойником повествователя. Первичная и вторичная сюжетные действительности образуют своего рода онтологический симбиоз: союз двух противоположных односторонностей – воды и камня. Этот симбиоз и является отличительной чертой оригинальной красоты совместного творенья Петра – эпического героя и повествователя.

Вторичным сюжетным персонажем вторичной сюжетной действительности является Медный всадник. Медный всадник – это первичный сюжетный персонаж (Он), обратившийся во вторичного сюжетного персонажа – онтологическое производное антиномичного творца Петрополя, представляющего собой союз двух односторонностей – Петра – эпического героя и повествователя. Медный всадник – противоположность Невы как первичного сюжетного персонажа. Нева – *свободный* первичный сюжетный персонаж; Медный всадник – *связанный* вторичный сюжетный персонаж: окаменевшее движение. Медный всадник представляет собой гармоническое единство односторонностей, образующее онтологический оксюморон – неподвижное движение.

Петрополь – эстетическая ценность, союз двух односторонностей, парализующих друг друга и образующих гармонию. Однако Нева – первичный сюжетный персонаж – оказывается в ситуации финского рыболова – печальным пасынком «очеловеченной» природы. Сравним: «Пред ним широко река неслася...»; это Нева как первичный сюжетный персонаж; «Невы державное течение...»; прежде вольная река, с одной стороны, образует гармоническое единство с камнем (гранитом), с другой – «державность» ее течения – признак постепенного окаменения. Очеловечивание природы оказывается подчинением природы человеку (понимаемому вульгарно – как животное, одаренное сознанием).

Реальная ситуация Пушкина как целого человека состоит в том, что он как собственно человек в его высшем осуществлении (как поэт) оказывается онтологически связанным с животным существом, а животное существо – с собственно человеком. Поскольку цель целого человека состоит в том, чтобы преодолеть свое онтологическую неоднородность и стать субъектом непосредственно словесного бытия, то предполагается, что в

пределах целого человека происходят какие-то изменения в отношениях между составляющими, ведущими к достижению ситуации, когда человек преодолет свою онтологическую сложность и станет субъектом непосредственно словесного бытия.

Пушкин превращает себя в субъекта языкового бытия – повествователя. Повествователь воображает и превращает себя в субъекта природного существования, пребывающего в первичной сюжетной действительности, – Неву. Нева является центральным персонажем в первичной сюжетной действительности, человек занимает жалкое положение в этой действительности. Поэту нужно эту ситуацию изменить: возвысить человека. Это возвышение, однако, оказывается, усложняет ситуацию. Петр как эпический герой переделывает (преобразует) природу «под человека». Природа, подпав под владычество человека, окаменева (постепенно). Петр, создав Петрополь, опрокинул человека в пространство и время, его внежизненность становится отрицательной величиной. Медный всадник – это Петр – эпический герой, парализовавший собой время. Сверхжизненное, оказавшийся в пространстве и времени, становится каменным, онтологически недвижимым. Отсутствие времени для пространства обратилось в отсутствие движения – окаменение. В Петрополе наступает временное равновесие между водой (движение) и камнем (неподвижностью).

Петр – эпический герой и повествователь – субъекты односторонне положительного и односторонне отрицательного языкового бытия, парализовав друг друга, создали равновесие двух односторонностей, тем самым поставили Пушкина-поэта в такую онтологическую ситуацию, в которой его словесное по типу бытие, осуществляется двумя противоположными односторонностями, онтологически связавших (парализовавших) друг друга. Пушкин становится гармонически организованным субъектом (поэтической ценностью). На этом собственно поэтическое цель Пушкина оказывается достигнутой. На сюжетном уровне это состояние Пушкина-поэта реализовалось в Петрополе – гармоническом равновесии воды и камня. Пространство и время, парализовав друг друга, тем самым парализовали жизнь. Медный всадник есть вторичный сюжетный персонаж, онтологически корректный Петрополь – союз противоположных односторонностей – движения и неподвижности (остановленное, «окаменевшее» движение).

Описание Петрополя – не его апология: это описание есть как бы литературная составляющая Петрополя, автор описания не занимает позиции внаходимости по отношению к предмету

описания, а есть своего рода форма (способ) литературной активности функция Петрополя – вторичной сюжетной действительности.

«Вступление» есть одическая часть поэмы, после которой начинается петербургская повесть. Главным событием здесь является бунт Невы – такой же «бессмысленный и беспощадный», как и бунт Пугачева. На сцене появляется третье действующее лицо – «Евгений молодой». Евгений влюблен в Парашу. Его мечта – прожить обыкновенную жизнь с ней. В своем монологе Евгений мысленно осуществляет эту жизнь вполне – от женитьбы до могилы; в этой жизни есть всё, что характеризует жизнь: хозяйство, дети и внуки, и эта жизнь, правильно осуществленная, правильно – могилой – завершается и правильно продолжается в жизни детей и в жизни детей их детей. Евгений, отпрыск знатных предков, как бы начинает новую стадию своего бытия – являясь родоначальником этой новой жизни. Евгений в мечтах проживает жизнь, которую ему не удастся осуществить реально. Однако именно его мечта явилась причиной того, что она не осуществилась.

Здесь наше внимание и должно сосредоточиться на имени этого персонажа. Евгений («благородный») свидетельствует о его онтологической предназначенности для осуществления жизни. «Хорошие гены» есть хорошая основа для осуществления жизни. Любовь к Параше является своего рода гарантией хорошего потомства. Здесь любовь предстает как жизненная ценность. Любовь как высшая ценность осуществляется через любовь как жизненную ценность. Содержанием бытия Евгения-эпического героя является любовь в ее превращенной форме, т.е. как жизненная ценность, как чувственное влечение мужчины к женщине. Но эта любовь есть, повторяем, только превращенное состояние любви как абсолютной ценности.

Евгений – эпический герой стремится к тому, чтобы превозмочь свое превращенное состояние как недолжное. Его онтологическая активность направлена на то, чтобы стать субъектом непосредственно словесного бытия. Словесное бытие – высшее по своему онтологическому статусу, вследствие чего оно охватывает своим бытием субъектов превращенно-языкового бытия – повествователя и Петра – эпического героя. Евгений – эпический герой воображает себя в себя и Парашу как вторичных сюжетных персонажей, проживающих обычную жизнь. Таким образом, Евгений – эпический герой нарушает сложившееся равновесие между повествователем и Петром – эпическим героем, отложившемся во сюжетной действительности как равновесие двух противоположных односторонностей – воды

и камня. Эти противоположности начинают сходиться. В событии бытия Евгения – эпического героя (субъекта превращенно-словесного бытия) повествователь как субъект превращенно-языкового бытия начинает брать верх над Петром – эпическим героем: Нева оживает и как бы возвращается к своему прежнему – вольному – состоянию. Этот временной аспект оформляется пространственным образом: Нева течет обратно. Если раньше Петрополь как вторичная сюжетная действительность вовлекает в себя Неву (Нева – часть Петрополя), что делает Петрополь эстетической ценностью (гармонией воды и камня): «В гранит оделась Нева...», то в результате бунта Невы Петрополь оказался частью Невы («Стояли стогны озерами...»), и это оказывается «злым бедствием». К этой ситуации приводит именно возвращение к прошлому, попытка его реставрации. Возвратное течение Невы, являющееся следствием онтологического усилия Евгения-эпического героя, направленного на преодоление своего превращенного состояния, спровоцировали бунт Невы и – как следствие – гибель Парашаи.

Это обстоятельство делает невозможным осуществление мечты Евгения о совместной жизни с Парашей. Однако Евгений продолжает любить ее, словно она все еще может ответить на его любовь. Дело, как мы уже говорили, в том, что любовь как содержание бытия Евгения – эпического героя есть основная его ценность, а «сюжетная» любовь двух сюжетных персонажей есть только форма осуществления любви как абсолютной ценности в ее превращенном состоянии. Становление любви в своем должном – прямом – состоянии оказывается причиной гибели Парашаи. То, что является несчастьем в сюжетной действительности, есть шаг в направлении достижения Пушкиным своей цели – овладению любовью как абсолютной ценностью. Параша погибла как сюжетный, жизненно определенный, персонаж, перестала быть женщиной, способной рожать детей. Однако, повторяем, Евгений не перестает любить Парашу – вопреки жизни и ее требованиям и нормам. В жизни это объясняется помрачением разума Евгения. В поэтической – превращенно-словесной – сфере тем, что Евгений как субъект словесного бытия ищет соединиться с Парашей тоже субъектом словесного бытия. Жизнь и любовь как жизненная ценность, стоявшая между ними, разделявшая их как эпических героев, соединявшая как сюжетных персонажей, исчезает. Те изменения, которые происходят с Евгением, с жизненной точки зрения оцениваются как деградация, с поэтической – как поступательное движение Евгения к своей цели.

Важнейшим событием в этом движении является оживление статуи Петра. Евгений проникается «злостью черной» к Петру как

творцу Петрополя, что является выражением отношений Петра и Евгения как эпических героев. Евгений как сюжетный персонаж есть инородная величина в Петрополе – вторичной сюжетной действительности как совместного творения Петра – эпического героя и повествователя. «Черная злоба» Евгения к Медному всаднику смогла совершить то, чего не смогла осуществить ярость Невы, – пробудить Петра от вечного сна и «оживить» его. То, что в сюжетном плане принимает форму оживления Медного всадника, есть сюжетное следствие влияния Евгения – эпического героя на Петра – эпического героя. То изменение, которое происходит с Петром – эпическим героем, на сюжетном уровне принимает форму онтологического преобразования Петрополя как вторичной сюжетной действительности. Изменилось состояние этой действительности, что и явилось ближайшей причиной его «оживления». Если в той стадии события бытия Пушкина, когда Нева оживает и с яростью набрасывается на Петрополь, это оживление было попыткой возврата прошлого, то оживление Петра есть не движение назад – к жизни, а движение вперед – к тому, что будет после преодоления неподвижности (как следствия взаимной парализованности односторонностей).

Евгений – эпический герой – субъект словесного по своему типу бытия, составляющими которого оказываются повествователь и Петр – эпический герой – субъекты языкового по типу бытия. Любовь есть содержание бытия того, кто осуществляется словесными формами в их должном (непосредственном, непревращенном) состоянии. Подобно тому, как все формы, в которых осуществляется «всё, что начало быть», суть словесная форма в одном из своих превращенных состояний, так и все ценности суть любовь в одном из ее превращенных состояний. Повествователь и Петр – эпический герой, образующие онтологический оксюморон, в сфере словесного бытия оказываются формами, в которых осуществляется любовь в ее превращенном состоянии. Эти две формы – повествователь и Петр – эпический герой – суть односторонности, парализовавшие одна другую, начинают сходить под воздействием онтологической активности Евгения – эпического героя. Евгений – эпический герой является субъектом, содержанием бытия которого является любовь в своем недолжном – превращенном – состоянии. Его онтологическая активность направлена на то, чтобы превозмочь свою превращенность. Состояние превращенности конкретизируется и закрепляется организацией (структурой) Евгения – эпического героя. Его онтологическая активность, направленная на преодоление превращенного состояния, осуществляется как схождение односторонностей. Любовь

на этой стадии преодоления своего превращенного состояния осуществляется как своя противоположность – как ненависть – черная злоба. (Ненависть как непременная стадия становления любви характерна для события бытия Пушкина-поэта: Татьяна должна ненавидеть Онегина «как убийцу брата своего»; Дона Анна должна ненавидеть Дон Гуана как убийцу мужа.) Оживление Медного всадника есть следствие преодоления окаменелости – единства противоположных односторонностей, парализующих друг друга. Оживший Медный всадник изгоняет Евгения – сюжетного персонажа из Петрополя. Это – видимое (воспринимаемое) событие есть форма осуществления другого события – события преодоления односторонности. Схождение односторонностей есть необходимая стадия их взаимного преодоления. Евгений – сюжетный персонаж также переживает стадию противостояния отрицательных односторонностей: «ни житель света, ни призрак мертвый». Подобно тому, как оживление Медного всадника есть не торжество одной из односторонностей (не возвращение к жизни), так и состояние Евгения – сюжетного персонажа не предполагает победы одной из односторонностей: смерть или возвращение к жизни («выздоровление»). Изгнание Евгения – сюжетного персонажа как единства отрицательных односторонностей Медным всадником как сюжетным персонажем из Петрополя есть преодоление противостояния повествователя и Пета – эпического героя как составляющих Евгения – эпического героя. Евгений – эпический герой, преодолевший свою превращенность, становится субъектом непосредственного словесного бытия, содержанием которого является любовь. Оживший Петр, изгоняющий Евгения – сюжетного персонажа из Петрополя – своей вторичной действительности – как бы задает ему направление движения к «острову малому», где Евгений и находит свою любовь.

Пушкин как субъект превращенно-словесного бытия, осуществляя свое бытие через субъекта непосредственно словесного бытия, также становится субъектом непосредственно словесного бытия, содержанием которого является любовь. Когда-то Е. Евтушенко сказал знаменитую фразу: «Поэт в России больше, чем поэт». Здесь проявила себя некоторая важная истина, возможно, не совпадающая с тем смыслом, которую формулировал сам автор. Поэт как субъект превращенно-словесного бытия создает эстетическую (поэтическую) ценность. Эта ценность в своем онтологическом оформлении представляет поэта как субъекта, в котором противоположные односторонности гармонически упорядочены. Так, Пушкин как поэт достигает своей поэтической цели уже во Вступлении

к поэме. Дальнейшее событие его бытия есть преодоление гармонического состояния, и здесь он становится субъектом, достигающим цель, превосходящую собственно поэтическую, преодолевает в себе поэта. «В России» есть только один поэт, преодолевший в себе поэта, – Пушкин. Но это происходит не в «Медном всаднике», а в «Капитанской дочке».

Таким образом, мы можем сказать, что имена в филологической перспективе не являются неподвижными знаками, как бы символизирующим поэтическую функцию героя, но претерпевают изменения, сообразные с изменениями тех, кого ни обозначают. Эти изменения проследить довольно трудно, и червь сомнения остается. Так, Петр становится Медным всадником. Медный всадник – имя статуи Петра, т. е. Петра, ставшего статуей. Имя Евгения, обозначающее жизненность героя, в начале «петербургской повести», вполне корректным по отношению к герою, по мере развития события бытия Пушкина-поэта, перестает ему соответствовать. Филологическая ономастика должна зафиксировать изначальное содержание имени, затем проследить его изменения и сделать отсюда свои выводы, являющиеся необходимыми составляющими филологических выводов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Христиансен Б. Философия искусства. – СПб, Изд-во «Шиповник», 1911. – 292 с.

АННОТАЦИЯ

Фёдоров В. В. Филология и ономастика

В статье на примере «Медного всадника» А. С. Пушкина рассматривается ономастика как составляющая филологии. Филологическая ономастика определяет функцию имени героя как участника в событии поэтического бытия автора, фиксируя все изменения героя, отражающиеся в его именовании.

Ключевые слова: Петр, Нева, Петрополь, Москва, Медный всадник, Евгений.

SUMMARY

Fedorov V. V. Philology and onomastics

On the example of «The Bronze Horseman» by A. S. Pushkin the article considers onomastics as a constituent part of philology. Philological onomastics defines the function of the character's name as of the participant of the events in the poetic being of the author that registers all character's alternations reflected in his name.

Key words: Peter, the Neva, Petropol, Moscow, the Bronze Horseman, Eugene.

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

УДК 82-3.09

СЕМАНТИКА ИМЕНИ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ ПЬЕСЫ А. ВАМПИЛОВА «ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ»

В отечественном и зарубежном литературоведении внимание исследователей было сосредоточено на творчестве драматурга – А. Вампилова, но большинство из них уделяли внимание таким аспектам, как степень влияния на творчество драматурга театра абсурда (В. Фарбер), чеховские манеры письма (М. Б. Бычкова, М. И. Громова, Н. И. Ищук-Фадеева, А. С. Собенников, И. А. Горюшкина), этико-философские компоненты пьес М. Горького (О. С. Сухих, Н. В. Погосова). Следует отметить, что семантике имени героев А. Вампилова посвящены отдельные выступления на научно-практических конференциях (Ю. А. Саморокова). Поэтому поставленная нами проблема остается актуальной и неизученной.

Цель нашей работы – проанализировать семантику имени главных героев пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске».

Исходя из концепции М. Мамардашвили, сознание есть явление нравственное. Морально то, что бескорыстно и беспричинно. Героиня пьесы «Прошлым летом в Чулимске» Валентина – воплощение нравственных принципов А. Вампилова. «Ведь совесть она не «почему»? Она, наоборот, «обрубаёт» цепь причинных аргументов. Мы говорим не «почему», а «по совести». Фактор высокой морали, «чисто» совесть – один из основных составляющих лица для драматурга. Для него вечные и вневременные понятия, такие как долг, справедливость и т. п., «всегда выходят» на первый план и определяют саму личность. Можно сказать, что для А. Вампилова стремление к добру означает и то, что нужно уже быть добрым. Предположим, что герой А. Вампилова – Шаманов не задумывался над этими философскими исследованиями. Его поведение было вполне обусловлено его внутренним «я», тем, что было заложено в нем самой природой. Он владел этой способностью, благодаря которой сумел разорвать связь понимания. Он воспринимается нами не как простой обыватель, а через призму определенных событий и обстоятельств, то есть Шаманов отмечен отдельно, и это дает нам право считать его маргиналом особого типа, поскольку без этой самобытности Шаманов бы ни был воспринят как личность.

Шаманов, похоже, «потерял» свою душу. По верованиям бурят, душа живого человека может выскочить из тела и убежать, после чего начинает болеть. Герой сталкивается с проблемами «смысла жизни», протеста против несправедливости, против бессмысленности страданий, переживания мучительных сомнений при принятии жизненно важных решений. Он не случайно появляется в Чулимске. Как объясняет бывшая знакомая, «что ж, деревня, говорят, успокаивает, он правильно сделал, что туда поехал» [1, с. 327]. Он до последнего был уверен в том, что не поедет на суд и не будет свидетельствовать как человек, который занимался этим делом. Но в последний момент герой меняет свое решение. «...В город. Да, хочу выступать на суде. Да, завтра. Комментарии, я решил ехать ... имеется, я поеду ... Мне это надо. И не мне одному ... » [1, с. 376].

Состояние апатии и отчужденности героя от себя напоминает болезнь или клиническую смерть. Герой носит фамилию Шаманов, а шаманы всегда были проводниками душ в сновидениях и смерти, обладая особенностью рода избранности: только они умели отправлять свою душу в путешествии по вертикальному космическом пути. Возможно, этот «шаман», заболев, забыл свое ремесло и не знает, как вернуть свою душу в ее земное вместилище. В этом ему помогает Валентина («мудрая дева», по Юнгу) и старый охотник («великий шаман», с бурятской мифологии). Женщина не только проводит героя через обряд инициации, но и помогает «вновь рождения» сделать первый шаг на пути Жизни.

«Вкус жизни» возвращен Владимиру Шаманову. Заканчивался период «духовной спячки» и метаний в полной неопределенности существования, запечатленный в «путешествиях» вверх – вниз по лестнице. Лестница – символ неопределенности, случайности, страха, перехода к кульминации, решающих поворотов в жизни человека [3]. Перед нами овеществленная модель этой жизни, протекающей на площади (трактир – чайная) в суете и раздорах недалеко от рая (палисадник – сад), которого никто не замечает.

Палисадник, который оберегается Валентиной, расположенный перед старинным домом, бывший владелец которого всю жизнь его перестраивал, боясь, что сбудется прогноз гадалки и он умрет, как только дом достроится. Пока человек жив, он должен строить дома, растить сады, формировать из хаоса космос вселенной. В это заставляет поверить Валентина Шаманова. Он единственный из чулимцев, кто обходит палисадник стороной. Владимир помогает Валентине наладить калитку (двери – ворота в другую жизнь), и с этого момента начинается процесс его преобразования. Итак, мы видим, что только Валентина может быть причастна к

изменениям, только она может вывести Чулимск из болезненного состояния отчуждения. Она единственная, кто надеется на то, что жители Чулимска не потеряли нравственность и свои корни окончательно.

Интересен и тот момент, что М. Мамардашвили утверждает – «человек как существо, обладающее каким-либо естественным образом данными ему определенными свойствами, не является для философии предметом или объектом исследования» [4]. Объектом исследования является всегда не мнимый человек, а и возможно человек, который может свернуть на время, стать своего рода символом. Такого человека дал нам А. Вампилов, тонко заметив и уловив появление, зарождение типов людей в обществе. Почти все действующие лица пьесы принадлежат к этому типу, но различны его вариантами.

Семантика имени героини также несет в себе особое значение. Символично то, что девушку зовут Валентина. Как известно, еще в древности люди давали друг другу только осмысленные имена, подчеркивая этим преимущество или недостатки человека. А. Вампилов назвал свою героиню Валентина. В переводе с латинского языка это имя означает «сильную», «здоровую», «крепкую».

И действительно, характеризуя вампиловскую героиню, многие исследователи употребляют такие выражения, как «сильная характером», «здоровая цельная натура», «крепкая духом». Образ Валентины навивает мысли о величественных русских женщинах, в основе образа лежит светлое, «правильное» начало и безграничная доброта, широта натуры. В то же время в ее характер вплелась нота непоколебимой требовательности, упорства, почти фанатизма. Нельзя назвать фанатизмом ее действия? Эта упорство проявляется, когда Валентина пытается заставить местных жителей обходить палисадник. Палисадник становится в пьесе воплощением светлого, «правильного» жизненного начала, заложенного в основе образа Валентины. Валентинина деятельность была противоположна логике старого и мудрого человека. Героини Вампилова важно не то, как ходят люди, а то, как надо ходить.

В связи с этим забором палисадника можно вывести и моральную символику самой Валентины. Героини А. Вампилова очень важно не то, как люди ходят, а то, как надо ходить. Ее назначение в пьесе символ правильности, символ «как должно быть». Со времен древних греков за человеческим видом закреплено три вещи: высшее благо, красота и истина. Только неся в себе эти три вещи, человек – человек. Что несет в себе Валентина в свете этих трех понятий? Попробуем разобраться.

Как утверждает философия, кроме человеческого блага есть высшее благо, что само по форме обладает свойством всех философских абстракций. Ничто не должно определяться по содержанию. Долгом является то, что является им в данный момент и выводится из общих определений. Понятие «высшего блага» является символом, поскольку не созерцание, на котором оно могло бы быть разрешено. Под это понятие нельзя подставить никакого конкретного предмета. Противоположной стороной высшего блага, его антиподом, по нашему мнению, может быть бытие.

Проблема Валентины, как маргинала осознанного, в том, что она заняла позицию созерцательную и вместе с тем социально-активную. Конечно, фольклорное действо объединяет сакральный брак, поиски небесного жениха и невесты. В финале происходит превращение обоих, совершается истинный брак – воскресенье. Для Шаманова такой «небесной невестой», «как луч света через облака», становится Валентина. Она так же, как и Шаманов, проходит обряд инициации с элементами настоящей физической жертвенности. Героиня узнает своего «небесного жениха» первой, хотя на нем лежит знак антигероя, помогает ему сбросить «личину», «вывернуться» (как в сказке), вернуть свой истинный вид и вновь обрести себя и мир. Во взаимоотношениях Валентины и Владимира прослеживается древний сюжет мифа о Психее и Амуре, использованный Аксаковым в «Аленьком цветочке».

Символично и то, что она мечтает посадить в палисаднике маки, которые мешали ходить людям напрямик. Существует древнее поверье о ласточке, которая собирает сок мака для возвращения зрения слепорожденным. В контексте пьесы цветок мака становится символом духовного прозрения человека.

Наряду с Валентиной (в архетипы, по Юнгу, «мудрой девой») появляется «мудрый старик» Илья Еремеев. Образ Ильи проецируется на образ Ильи Пророка (сопровождающего в христианской мифологии души в рай), а также большого шамана и мудрого старика с российского и бурятского фольклора, наставляющего человека на путь. Фамилия его образована от имени Еремей, которое можно свести к древнееврейскому Иеремия («Бог прославит») или к греческому Гермоду (Ермоген) – «посвященному Гермесу». Посланник богов Гермес был в древнегреческой мифологии проводником путешественников (и человеческих душ). Одна из известных фресок на древние мифологические сюжеты – «Гермес вводит Психею на Олимп». На свой духовный Олимп поднимается в финале пьесы Валентина, «вдохнув» часть своей души в Шаманова. Она напоминает

Шаманову его первую любовь, а он – первая любовь Валентины. «Первая любовь, – писал А. Вампилов, – это не первая, не вторая и не последняя. Это любовь, в которую мы как можно больше вложили самих себя, душу, когда душа у нас еще была» [2, с. 224].

Гуманистическая концепция А. Вампилова, которая формируется по признанию ценности каждой отдельной личности, обязательно отмечает, что сама ценность личности человека – в его историческом значении и признании, что позволяет рассмотреть концепцию личности как основу художественной системы писателя. Осмысление концепции личности в произведениях А. Вампилова позволяет увидеть и оценить место писателя в идейно-эстетических поисках русской литературы второй половины XX века. Оно определяется особым вниманием писателя к борьбе человека за действительно духовную свободу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вампилов А. В. Избранное / А. В. Вампилов. – М.: Худож. лит., 1999. – 778 с.
2. Громова М. И. Русская драма на современном этапе (80 – 90-е гг.) / М. И. Громова. – М., 1994. – 273с.
3. Краткий словарь символов. – М.: Эксмо, 2005. – 272 с.
4. Леонтьев Д. А. Философия жизни М. Мамардашвили и ее значение для психологии / Д. А. Леонтьев // Культурно-историческая психология. – 2011. – № 1. – С. 2–12.

АННОТАЦИЯ

Белоконь Н. А., Базюк Т. В. Семантика имени главных героев пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске»

В статье рассматривается семантика имен главных героев пьесы русского драматурга XX века А. Вампилова. Особый интерес в пьесе «Прошлым летом в Чулимске» вызывают такие герои, как Валентина, Шаманов, Илья Еремеев. Герои сталкиваются с проблемами «смысла жизни», протеста против несправедливости, против бессмысленности страданий, переживания мучительных сомнений при принятии жизненно важных решений. Они не случайно появляются в Чулимске, каждый из них выполняет определенную функцию в произведении.

Ключевые слова: пьеса, драматург, семантика, образы героев, символ, конфликт.

SUMMARY

Belokon N., Bazyuk T. V. The semantics of the main characters' names of the play «Last summer in Chulimsk» by A. Vampilov

The article discusses the semantics of the names of the main characters of the play of the Russian playwright of the twentieth century A. Vampilov. Of particular interest in the play «Last summer in Chulimsk» are such characters as Valentina, Shamanov, Ilya Ereemeev. The characters are faced with the problems of the «meaning of life», protest against injustice, against the meaninglessness of suffering. They do not accidentally appear in Chulimsk, each of them performs a specific function in the work.

Key words: play, playwright, semantics, images of characters, symbol, conflict.

О. В. Жарикова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 801.6:801.4+882(09)

ФУНКЦИИ ОНИМА «РУСАЛОЧКА» В ПЬЕСЕ З. Н. ГИППИУС «СВЯТАЯ КРОВЬ»

Зинаида Гиппиус известна, в основном, как поэт и литературный критик, хотя диапазон её литературных интересов достаточно широк. Это поэзия и проза, мемуары и дневники, публицистика, литературная критика, драматургия, киносценарии. Ни один из жанров литературного творчества Гиппиус З. Н. не оставляет без внимания. В данной работе остановимся на драматургическом наследии З. Н. Гиппиус. Гиппиус-драматург малоисследованна, ею написаны только четыре пьесы, одна из которых была создана в соавторстве.

На рубеже XIX – XX веков символисты ставили вопросы создания нового театра, воспитания нового актера, появления нового театрального языка, новой системы выразительных средств, нового отражения жизни на сцене и взгляда нового драматурга на действительность.

Пьесы З. Н. Гиппиус были опубликованы в журналах начала XX века (Пьеса «Святая кровь» впервые опубликована в альманахе «Северные цветы» за 1901 год, собранные книгоиздательством «Скорпион», – М., 1901; «Нет и Да» – в журнале «Золотое руно», 1906. – №7–9; пьеса «Маков цвет» написана в соавторстве с Д. С. Мережковским и Д. В. Filosoфoвым, опубликована в журнале «Русская мысль», 1907. – №11), отдельными изданиями выходила лишь пьеса «Зеленое кольцо» (Пьеса «Зеленое кольцо» написана в 1914 году и впервые опубликована: З. Н. Гиппиус «Зеленое кольцо». – Пг., Огни, 1916) в 1916 и 1922 годах. Только в 1990 году увидел свет сборник пьес З. Н. Гиппиус (Зинаида Гиппиус. Пьесы. – Л., Искусство, 1990), а последующее издание

пьес нашло свое место в четвертом томе собрания сочинений З. Н. Гиппиус только в 2001 году. Каждая её пьеса – это определенный итог творческих исканий и тем, разработанных З. Н. Гиппиус в произведениях других жанров. Именно в драматургии, в театре, скрещиваются жизненные переживания Гиппиус-поэта, Гиппиус-идеолога «неохристианства» и общественного деятеля. Театр должен был стать зеркалом чаемого автором «человеческого общества», сочиненной З. Н. Гиппиус «реальной» жизни-мечты.

Драматургическое творчество З. Н. Гиппиус, критические статьи, посвященные театру, неразрывно связаны с её культурно-религиозными взглядами. Театр в её религиозной палитре преобразования мира в единое человеческое общество приобретает ведущее положение. Целью своей культурно-религиозной деятельности З. Н. Гиппиус считала стремление к созданию «единого человеческого общества в свободной Церкви как основания будущего Царства Божьего на земле». Театр для З. Н. Гиппиус – это и кафедра для провозглашения идей «неохристианства», это и политическая трибуна, и то пространство, которое способно соединить существующую Церковь и интеллигенцию, религию и искусство, культурное наследие веков и жизнь чаемого нового «человеческого общества». З. Н. Гиппиус придавала театру огромное значение как месту единения людей. Именно драматургия становится для З. Н. Гиппиус той областью, где она считает возможным поставить вопросы мироздания, миротворения, сделав их достоянием зрителя.

В первой пьесе З. Н. Гиппиус «Святая кровь» представлены «новые предвидения в области драматического искусства», по мнению Вс. Мейерхольда, с этой пьесы, по сути, «началось становление символистской драматургии». Именно она стала достижением символистского театра и сыграла положительную роль в его становлении.

З. Н. Гиппиус пишет драму «Святая кровь» во время её, так называемого, «религиозного пленения». В этот период З. Н. Гиппиус была увлечена идеей построения новой Церкви, идеей «неохристианства». Одновременно с работой над «писанием разговора о Евангелии», «о Плоти и Крови в этой книге» З. Н. Гиппиус начинает работу над пьесой. В это же время Д. С. Мережковский (её муж) работает над переводом сказки Г.-Х. Андерсена «Русалочка», советуется с З. Н. Гиппиус и обсуждает некоторые нюансы сюжета.

Вероятно, именно сюжет сказки Г.-Х. Андерсена становится отправной точкой пьесы З. Н. Гиппиус «Святая кровь», а героиня сказки – Русалочка становится героиней пьесы. Исследователи

считают основой пьесы сказку Г.-Х. Андерсена в символической переработке. В символистском театре особое внимание было уделено стремлению режиссёров-символистов, порвавших с традициями реалистического театра, сильнее подчеркнуть роль подтекста в драме, заострить её образный строй и музыкальный ритм спектакля, утвердить на сцене идею «условного театра» («действия-символа»), обратить спектакль в обрядовое действо, в которое вовлекался бы и зритель.

Только в своём произведении З. Гиппиус обращается к мифологии славянской. Как и других символистов, её интересует фольклор. Русалка – один из центральных образов славянской мифологической традиции. Это очень известный, хорошо сформированный персонаж, о котором существовало (и до сих пор существует) огромное количество текстов с очень разветвленной системой мифологических мотивов.

В начале пьесы, в поэтической обстановке, ведут беседу две русалки – старая и молодая. Из беседы молодая узнает, что они, русалки, смертны и что есть другие существа, люди, которые бессмертны. Но подробностей об этих людях, кроме каких-то смутных и неопределенных, старая русалка сообщить не может и отсылает свою молодую подругу к ведьме «маленькой, закутанной, крючком согнутой старушке, у которой большое желтое лицо, обращенное к земле». Ведьма «в лесу живет, – из людей была, да, слышно, свою душу кому-то за долгий век продала, теперь уж ей лет пятьсот есть. Она все знает». Встревоженная и смутно ищущая чего-то русалочка решает дождаться ведьмы на берегу озера, с которой заговаривает о людях, как только ведьма подползает сюда. Злая старушонка, услышав, что русалочка хочет получить бессмертную душу, немедленно же, по неизреченной подлости своей натуры, умышляет злое. Действуя соблазном и искушением, она советует тревожной русалочке отправиться в близлежащий скит, где живут два монаха – старый и молодой, которые, быть может, согласятся окрестить ее, хотя для них она – нечисть.

Очевидно, что русалки – это никакие не морские полудевы-полурыбы, а обычные женщины с ногами, без всяких хвостов. Они выглядят как девушки и женщины с распущенными светлыми волосами в белых одеждах. Очень часто у них не видно лиц, потому что они – покойницы. Причем не любые покойницы, а неправильно умершие и из-за этого не имеющие упокоения на том свете. Кроме того, в славянской традиции часто русалками становятся девушки, которые умерли на Троицкую неделю. На эту неделю приходится пик солнечной активности и цветения растений, и в соответствии с очень древними представлениями это

связывается с возвращением душ умерших на землю. Вероятно, слово «русалка» восходит к древнегреческим «розалиям», или «русалиям», – празднику, который отмечался в античном мире в начале мая, когда расцветали розы. В этот период устраивались поминальные обряды и на могилы умерших возлагали розы и розовые венки.

Именно «русалочья» тема – одна из тем в произведениях символистов. Именно с образом «русалки» связаны языческие действия «русалии», название которых происходит от слова «русь». «Русь», по «Толковому словарю русского языка» В. Даля, – «мир», «бел свет», поэтому «на руси», то есть «на виду», «на открытом месте», или «на миру», проходили действия, «русалии».

Многозначность эпизодов пьесы З. Н. Гиппиус связана с фольклорными произведениями, мифологическими темами, русальными действиями, явлением раскольничества и старчества, мотивами христианских повествований. Эти темы, мотивы, сюжеты и явления взаимопроецируются на сюжетные линии пьесы «Святая кровь», а персонажи пьесы (в частности, героиня пьесы Русалочка) представлены образами-символами.

З. Н. Гиппиус трансформирует сказку Андерсена согласно законам символистской драмы (религиозная направленность, использование мифов, мотивов Рока, Судьбы и Свободы) и подчиняет её религиозно-философской концепции, сохраняя при этом её основные сюжетные ходы: желание Русалочки стать человеком, разговор с бабушкой (старой русалкой) о мире людей, помощь ведьмы, поход к людям. Как и великий сказочник, З. Н. Гиппиус тоже наделяет свою Русалочку бесстрашием, силой воли, любовью к людям. Оба автора подчеркивают в своих героинях те качества, которые отличают их от других русалок: они *задумчивы, странны, любят уединение, их тяготит мир*, в котором они живут. Расстановка основных действующих лиц в обоих произведениях практически идентична (Русалочка – Русалочка, Бабушка – Старая русалка (тетка), Ведьма – Ведьма). Однако З. Н. Гиппиус вместо Принца вводит отнюдь не сказочных героев – Отца Пафнутия и послушника Никодима. Они важны для автора как проповедники христианской веры. Фактически функцию Принца выполняет в пьесе Отец Пафнутий: как и Принц, он готов помочь Русалочке стать человеком.

Рассматривая тело человека как «живую одежду», в драматургии символизма прослеживается тенденция «разоблачения», «раздевания» женских образов. Русалки в пьесе З. Н. Гиппиус – «прозрачные», «мутные», «голые» – нагота их как прозрачная ткань, брошенная на тело актрисы, как прозрачный сценический костюм. В тексте пьесы сценический занавес

становится также метафорой «прозрачности» – открытие занавеса в символистской драме Гиппиус можно рассматривать как «снятие земных покровов», которые «человечество набрасывает на истину», в ремарках пьесы «Святая кровь» автор указывает на открытие и закрытие занавеса.

3. Н. Гиппиус писала, что символизм делает прозрачными явления жизни и говорит понятно о непонятном. «Прозрачность» приобретает метафорический смысл в представлении явлений жизни не только в пьесе З. Н. Гиппиус и в поэтических текстах автора, но и у символистов – её современников, которые настаивали на «реабилитации плоти» через освобождение её от условностей морали. «Они надеялись понять ... сущность (природы), обнажив и сорвав покровы с тела. В поисках идеальной плоти, символисты рассматривали тело как живую одежду» [3]. «Прозрачность» как метафора ассоциируется с «окном» – поэтическим образом «выглядывания из окна», и связанным с этим образом понятием «символа». «Окно мое высоко над землею», – говорит З. Н. Гиппиус в стихотворении.

В пьесе «домом» для Русалочки становится «озеро», которое она покидает. Водная поверхность озера – это «окно» в иной мир для героини драмы. Озеро «светлое» зимой «льдом покрывается» – прослеживается и аналогия с Дантовым «ледяным озером». Лед, стекло, окно – метафорически связаны с мотивом выхода в другой, иной мир, что говорит о корнях драматургии символизма, о связи с драматургией эпохи романтизма. Но, с другой стороны, поверхность воды (или озеро, покрытое льдом) – это зеркальная поверхность, в которой отражается «небо», – здесь выявляется мотив зеркальности, мотив отражения одного мира в другом, а значит, – отражения друг в друге «двух бездн», «земного» и «небесного». Позднее З. Н. Гиппиус напишет в стихотворении «Зеркала»: «И были, в зеркальном мгновеньи, / Земное и горнее – равны» [1].

Мотив зеркальности не только визуально, но и звуково представлен в финале пьесы: пение русалок на озере вступает в переключку с речитативом Никодима. Чуть слышно с озера доносится, следуя ремарке, «не то песня, не то шелест листьев», звучит русалочья «песня»: «Над озером небо, / В озере небо, / Где конец небу верхнему? / Где конец небу нижнему?...» [1]. Далее, по ремарке, «Никодим почти не поет, а говорит»: «...Но придет час гнева Твоего, / падут перед лицом Твоим не знавшие Тебя, / и прольется на них ярость Твоя, / простишь десницу свою / и разрушишь землю и небо» [1]. И опять с озера слышно пение, словно «шелест листьев», словно эхо: «Где конец небу верхнему? / Где конец небу вышнему?...» [1]. Эхо у символистов,

по З. Минц, – это «слуховое зеркало». В статье «Светлое озеро» З. Н. Гиппиус пишет: «Ветер рябит и морщит водяное зеркало».

Сюжет пьесы связан с перипетиями, в центре которых находится героиня. Русалочка, сидя на берегу озера, слушает рассказы Старой русалки о русалочьей жизни. Она узнает, что на свете кроме русалок существуют ещё и другие «твари живые» – люди, у которых душа бессмертна. Русалочка тоже хочет иметь «человечью бессмертную душу», а не «растаять в тумане через двести-триста лет», как все русалки. Старая русалка советует ей подождать Ведьму, та уже «лет пятьсот» живет на земле и все помнит, и «все знает».

Ведьма, «забавушки своей ради», говорит молоденькой Русалочке, что для исполнения её желания нужно сделать. Та, следуя совету, идет к людям – монахам-отшельникам, живущим недалеко, в келье. Но, чтобы обрести «человечью душу», по рассуждению Ведьмы, нужно сначала обрести плоть, надышавшись человеческим «духом». Затем люди её окрестят. А перед крещением она должна открыть свою тайну, рассказать, кто она и откуда пришла. Но довериться она может только тому, кто «станет очень добрым» к ней. Русалочка всё делает так, как указала Ведьма.

Пьеса «Святая кровь» схематична, насыщена символикой, подчиненной неохристианской идее автора, и на первый взгляд, эту пьесу можно рассматривать как некий драматургический эксперимент автора. Путь, который проделывает героиня пьесы, путь постижения любви к Богу, путь преображения. А для З. Гиппиус этот путь преображения – «путь спасения», раскрытый Христом, и есть хранимый завет, нерушимое сокровище, которое несут через мир все христианские церкви. Неохристианские, третьезаветные идеи, идеи синтеза «двух бездн», земной и небесной, духа и плоти, автор выражает в собственной мифологеме. Созданием драмы «Святая кровь» З. Н. Гиппиус вводит принцип миропонимания и миростроения, ставший в драматургии символизма «структурным и сюжетообразующим»: мир этой драмы стал неким прообразом жизни вселенской. Эти идеи автор проводит через фольклорно-мифологическое образное решение пьесы «Святая кровь».

Необходимо отметить значимость названия пьесы, а выбор названия пьесы «Святая кровь» не случаен, также как и выбор героини – русалочки и её внешнего облика, аналогии его с героиней пьесы Оскара Уайльда Саломеи, которую некоторые символисты воспринимали как «воплощение невинности и языческую предтечу Христа» [2, с. 102]. (Н. Минский писал об одновременной божественности и соблазнительности Саломеи, утверждал, что ее тело посвящено Богу).

Нагота Русалочки в начале пьесы восходит к наготы в Эдемском саду. Под метафорой сбрасывания одежд, старых покровов подразумевается обнажение плоти, её освобождение. Здесь же, в пьесе, «нагота» героини – это её «старая одежда», русалочья «одежда» мира языческого, которую она «сбрасывает», заменяется «старой ярской» мира христианского. То есть героиня, приобретая «человеческую плоть», «человеческое тело», облачается в иную одежду, принадлежащую другому миру, следовательно, новое «тело» приобретает новые «покровы». Русалочка – вечная невеста, не дошедшая до венца, – этот образ многократно осмысливается на основе автобиографических мотивов. Миф о невесте – русалочья тема в контексте творчества Гиппиус – это один из ключевых образов в произведениях автора периода 1890 – 1900-х гг. В написанной немного ранее повести «Святая плоть» (1900) Гиппиус звучит тема невесты, несостоявшейся женитьбы (убийства не произошло, кровь больной сестры, которая «мешала» героине выйти замуж, не была пролита, героиня выбрала сама свой путь).

Одной из основных идей драмы Гиппиус является идея соединения, слияния языческого, «земного», и христианского, «небесного», как синтеза «правды о земле» и «правды о небе», а также «концепция символа» трактуется как «синтез двух начал».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус З. Н. Святая кровь. [Электронный ресурс] / З. Н. Гиппиус. – [Режим доступа] : <http://gippius.com/lib/piece/svyataya-krov.html>
2. Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эрос без границ. Сборник статей и материалов. – М., 2004.
3. Носова Ю. В. Драматургия Зинаиды Гиппиус. Автореферат диссертации по искусствоведению. – М., 2007. – 34 с. [Электронный ресурс] / Ю. В. Носова. – [Режим доступа] : <http://cheloveknauka.com/dramaturgiya-zinaidy-gippius>
4. Соловьев Е. А. Декаденты [Электронный ресурс] / Е. А. Соловьев. – [Режим доступа] : http://gippius.com/about/soloviev_dekadenty.html

АННОТАЦИЯ

Жарикова О. В. Функции онима «Русалочка» в пьесе З. Н. Гиппиус «Святая кровь»

В статье рассматривается функция онима «Русалочка» в пьесе З. Н. Гиппиус «Святая кровь». В работе акцентируется внимание автора на фольклорной основе произведения, интересе к мифологическим темам, русальным действиям,

явлениям раскольничества и старчества, мотивам христианских повествований. Главная героиня пьесы – Русалочка представлена как образ-символ.

Ключевые слова: оним, фольклор, символизм, неохристианские идеи.

SUMMARY

Zharikova O. V. Functions of the onym «Little Mermaid» in the play by Z. N. Gippius «Holy blood»

The article discusses the functions of onym «Little Mermaid» in the play of Zinaida Gippius «Holy blood». The work focuses the author's attention on the folk-based works, interest in mythological themes, mermaid actions, phenomena of splitters and eldership, based on Christian narratives. The main character of the play – Little Mermaid is presented as an image-symbol.

Key words: onim, folklore, symbolism, neo-Christian ideas.

*О. В. Жарикова
(г. Горловка, ДНР),
Е. Л. Грибова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 801.6:801.4+882(09)

РОЛЬ ОНИМОВ «НЕЗНАКОМКА» И «ПОЭТ» В «ЛИРИЧЕСКИХ ДРАМАХ» А. БЛОКА

Онимы имеют большую ценность в творчестве А. Блока. За ними, как за карнавальной маской, он будто скрывает множество тайных смыслов, запечатывая их в обычные понятия «Незнакомка» или «Поэт».

«Незнакомка» – третья пьеса в трилогии А. Блока «Лирические драмы». Основная тема данной лирической драмы – роковая неизбежность и, вместе с тем, бесцельность и безнадежность вечных поисков автора чего-то недостижимого и прекрасного. Это самое нечто принимает в пьесе то облик неземной красавицы незнакомки, то форму звезды в мировых пространствах.

Пьеса «Незнакомка» по своей тематике тесно связана с одноименным стихотворением из сборника «Нечаянная радость». Эту связь подтверждает и сам А. Блок, кроме того, он непосредственно обращает на неё внимание читателей.

В «Лирических драмах» (1908 г.) А. Блока образы Незнакомки и Поэта появляются задолго до того, как они обретают свои имена в драме «Незнакомка», которая является последней в

трилогии. Они проходят сквозь все пьесы вышеупомянутого сборника, меняя свои маски и называясь каждый раз по-новому, но не изменяя своей сути, которую, между тем, до конца понять невозможно, она ускользает сквозь пальцы читателя, оставляя философское печальное послевкусие.

Первая драма сборника – «Балаганчик». Взяв для неё балаганные ситуации, А. Блок не побоялся ввести в них самые волнующие мотивы и темы своей лирики и самые острые и болезненные моменты собственной интимной жизни. Давно замечено, что через «треугольник» любовных взаимоотношений персонажей «Балаганчика» отчетливо просматриваются события, произошедшие между А. Блоком, его женой (Л. Д. Менделеевой) и А. Белым, и если нельзя говорить о простом перенесении семейных катастроф в мир художественного произведения, совершенно очевидно, что в «Балаганчике» личная драма поэта преломилась в общечеловеческом, философском мировосприятии современной жизни [2]. Так знакомые и понятные образы французского ярмарочного театра Пьеро, Коломбина и Арлекин обретают совсем иные очертания.

Вторая драма сборника – «Король на Площади». В ней присутствует образ высокой красавицы в черных тугих шелках, в черной шляпе, на которой качается перо страуса. Несомненно, это вариант образа Незнакомки. Данное описание принадлежит Дочери Зодчего, которая и своим внешним видом, и внутренним содержанием похожа на таинственную девушку из «Незнакомки». К тому же, она выступает так же, как и Незнакомка, носителем древних поверий.

Между тем, в статье «О современном состоянии русского символизма» А. Блок пишет: «Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это – дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено» [3].

Обращаясь к сравнению Незнакомки с неоднозначными образами в живописи М. Врубеля, важно помнить, что в слове «демон» сам художник видел облик души, силы человеческого духа, внутренней борьбы и сомнений, а никак не олицетворение темных сил, как это принято понимать [1].

Своим обращением к мистике М. Врубеля А. Блок наводит на мысль, что понятие, которое заключает в себе слово, может быть общеизвестным, но автор вправе заключить в нем нечто совсем личное.

Также, в драме «Король на Площади» появляется образ, называемый Поэтом, в котором отчасти воплощается и сам автор,

переживающий в этот период кризис творческих ориентиров. Через Поэта определяется место искусства в жизни и в истории. Важны различия между Поэтом в «Короле на площади» – героем, при всей его безвольности трагическим – и Поэтом в «Незнакомке» – освещенным авторской иронией, взятым среди обывательского мирка, из которого он не может вырваться.

Последняя драма сборника «Лирические драмы» – «Незнакомка». Основная тема этой драмы – роковая неизбежность и вместе с тем бесцельность и безнадежность поисков в жизни недостижимо прекрасного, которое принимает то облик неземной красавицы незнакомки, то форму звезды в мировых пространствах. Противоречивость, заложенная в самой теме, ещё более обострена отношениями контраста, в которые вовлечены два главных персонажа – Поэт и Звездочет; жалкой действительности кабачка, где мечтателю грезится небесная красота, и сатирически изображенной, уродливо банальной светской гостиной, посетители которой карикатурно повторяют образы завсегдатаев кабачка, противопоставит феерия снежной ночи на окраине города – иной, нездешний мир. Пьеса «Незнакомка» членится на три «видения» – слово, заменяющее здесь «акт» или «картину» (первоначально, она даже и носила название: «Три видения»). Первое и третье «видения» протекают на реальном фоне (кабачок, гостиная), но в бытовую реальность петербургского дома врывается нереальное, фантастическое (приход Незнакомки в третьем «видении»). Второе «видение» разыгрывается за пределами быта, почти вне времени и пространства, но сюда вторгается мир будничной действительности (дворники, волокущие пьяного Поэта, пошлейший Господин, ухаживающий за Незнакомкой). Мечта и грубая проза жизни здесь противопоставлены, но и тесно переплетены. Они переходят одна в другую, причем быт и окружающая персонажей обстановка выписаны ярко, с точными приметами социальной среды и местного колорита. Действие второго «видения» происходит почти полностью во сне и построено так же, как и первая пьеса сборника «Балаганчик», по типу «арлекинады». В этой арлекинаде роль Арлекина исполняет Господин в котелке, в образе Поэта мы видим Пьеро, а, собственно, в Незнакомке усматривается Коломбина. Заключительный эпизод арлекинады состоит в том, что он развивается по её традиционному сценарию: Пьеро остается один, Арлекин уводит Коломбину.

Обращаясь к тематике видений и сновидений в пьесе «Незнакомка», следует вспомнить, что «сон» – понятие не объективное, это также не оставляет шансов читателю усмотреть в нем какой-либо единый смысл. «Мечта» меняет

свой облик в соответствии с представлениями каждого персонажа. Для Голубого она – «несказанность», для Звездочета, соответственно, – Звезда, для Поэта – «Вечная женственность», «мироправительница», для Семинариста и молодого человека по имени Миша – олицетворение любви, танцовщица Серпантини, для хозяйки салона – восхитительная и эксцентричная гостья Мэри, для Господина в котелке – немного странная и потому особенно притягательная красивая женщина [2]. Такое многообразие ликов Незнакомки было связано с пересмотром А. Блоком его устоявшегося в юношеских стихах нравственного идеала.

Лирические драмы А. Блока, собранные вместе и составляя единый цикл, представляют сложное и богатое разнообразие внутренних противоречий автора; отображают мир его страстей, мыслей, стремлений. К тому же, в пьесах отражены и реакции общества и поэта на исторические события. Все вместе и целом составляет ту неповторимость драматургии А. Блока.

Как утверждал В. Михайлов: «Достаточно активное употребление онимов в литературных произведениях дает возможность считать имена собственные категорией, являющейся существенным компонентом образной ткани художественного произведения» [4]. Таким образом, собственные имена в качестве элемента художественного произведения служат одним из важнейших средств создания образа в драматургических произведениях А. Блока.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барабаш И. К. Михаил Врубель «Демон сидящий». [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.bez-granic.ru/index.php/2013-08-04-13-26-15/tajnopis-iskusstva/2403-mikhail-vrubel-demon-sidyashchij.html>
2. Матвеева Н. А. Лирические драмы А. А. Блока «Балаганчик» и «Незнакомка», многозначность их тем. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://mirznanii.com/a/361286/liricheskie-dramy-aa-bloka-balaganchik-i-neznakomka-mnogoznachnost-ikh-tem>
3. Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели / З. Г. Минц. – СПб. : Исусство, 2000. – С. 433–434.
4. Михайлов В. Н. Собственные имена персонажей русской художественной литературы XVIII и первой половины XIX вв., их функции и словообразование / В. Н. Михайлов. – М. : Диссертация, 1956. – 20 с.
5. Федоров А. В. Ал. Блок – драматург / А. В. Федоров. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1980. – 183 с.

АННОТАЦИЯ

Жарикова О. В., Грибова Е. Л. Роль онимов «Незнакомка» и «Поэт» в «Лирических драмах» А. Блока

В статье проанализирована роль онимов «Незнакомка» и «Поэт» в творчестве А. Блока, в частности, их развитие в пьесах его сборника «Лирические драмы» – «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка».

Ключевые слова: оним, драма, лирическая драма.

SUMMARY

Zharikova O. V., Gribova E. L. The role of the onyms «An Unknown Woman» and «The Poet» in the «Lyrical Dramas» of A. Blok

In this article we analyzed the role of onyms «An Unknown Woman» and «The Poet» in the works of A. Blok and, in particular, their development in his lyrical dramas: «A Puppet Show», «The King on the Square» and «An Unknown Woman».

Key words: onym, drama, lyrical drama.

*Н. В. Кораблева
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

А. БИТОВ ОБ ОНТОЛОГИИ ПИСАТЕЛЬСКОГО ИМЕНИ

Ведущей темой писательской рефлексии А. Битова является тема сущности и природы словесного творчества. В основе битовской концепции творчества находится понятие *слова* во всем многообразии его лингвистических, философских и художественных смыслов.

В одном из литературно-критических эссе Битов размышляет о том, как сложно создать новое слово, которое бы вошло в словарь и стало общеупотребительным, несмотря на то, что в окружающем нас мире достаточно много явлений, не имеющих собственных словесных обозначений, а определяемых лишь системой других слов. В связи с этим писатель высказывает мысль о литературе как о подвижной части устоявшегося языка, которая восполняет «недостаточность числа словесных символов постоянным формулированием понятий текущей жизни, не оказавшихся настолько старыми или вечными, чтобы попасть в язык» [1, с. 358].

Получается, что каждая новая книга становится новым словом. Более того, имя писателя (собственное имя) тоже может стать словом. Понять механизм и логику этого перехода от имени к слову достаточно сложно. Битов пишет, что «необыкновенный таинственный аппарат признания работает через язык, регулируя численность устоявшегося и подвижного языка с необыкновенной точностью, тонкостью и циничным беспристрастием, принципы которого нам не до конца известны. Каким-то образом именно в живой речи взвешивается масштаб, вес, гений, некая не смущенная нравственными или вкусовыми оценками значимость, приводя язык в пропорциональное отношение к живой жизни» [1, с. 359].

Стать словом – значит войти в национальное языковое сознание, определяясь его законами, проникаясь особенностями его семантики, синтаксиса, фонетики и т.д. Но это также значит быть живым и бессмертным, как язык, превосходя любую ограниченность и определенность.

По мнению писателя, такими словами, к примеру, стали Пушкин, Гоголь, Чехов: «Пушкин, Гоголь, Чехов – это уже слова, а не только имена» [2, с. 38]. Если согласиться, что язык мудр и его художественный вкус безупречен, то литературно-именной лексикон следует представлять в виде некоего Парнаса, существующего в языке, куда допущены и где иерархически расположены поэты и писатели, наиболее полно исполнившие свое предназначение, которое, может быть, в том и состояло, чтобы стать словом.

Вхождение в языковую парадигму означает творческое самоосуществление по законам языка: семантически – являя, по выражению Достоевского, «новое слово»; синтаксически – присоединяясь к предшествующему «слову», составляя с ним смысловое и динамическое единство. Так, например, соединилось, по Битову, со словом-именем «Пушкин» слово-имя «Даль», и глубокий символ писатель видит в том, что именно Даль находился у постели умирающего Пушкина: пусть несопоставимы их поэтические дарования – сопоставимы их дела. Слово-имя – это результат слова-дела, результат такой творческой установки, когда, согласно пушкинской формуле, слова поэта суть дела его.

Битов уточняет: «*Стать* словом невозможно, словом надо *быть*, и только в таком случае у него есть шанс на возникновение в языке» [2, с. 41]. Возникновение в языке, иначе говоря, это следствие бытийных, онтологических процессов, которые, собственно, и определяют подлинность творчества и степень его значимости. Поэтому: «Даль – слово. Пришвин и Баратынский – тоже, конечно, слова, но как бы более специальные, не всеобщие.

Зато Мятлев – уже и не специальное слово, единичное» [2, с. 40].

Иерархия языковой значимости, таким образом, выстраивается по известной схеме: всеобщее («слово»), особенное («специальное слово») и единичное («имя»). Соотношение «слова» и «имени» можно представить в виде расширяющегося луча, исходящего из точки: «имя» – точно, конкретно, номинативно; «слово» – много-точно, коннотативно, это «расширяющаяся вселенная», вбирающая в себя множества других слов. «Пушкин – это наше все...» – формула смыслового максимума, перспектива словопроявления. В этом же смысле словесен и Даль: «Даль сумел назвать все известные ему слова одним именем: «Далев словарь» стало новым словом, и обнявшим, и поместившимся в нашем языке и сознании» [2, с. 39].

Рассуждения Битова, если рассматривать их в контексте русского философского имяслова, актуализируют социальный и исторический аспекты имени, тогда как в работах П. А. Флоренского, А. Ф. Лосева, С. Н. Булгакова более актуален структурно-онтологический аспект, где имя тоже представляется «точкой», но внутренне сложной, содержащей в себе, в неразвернутом виде, полноту разнообразного и разнопланового смысла.

Соотношение «имени» и «слова» отвечает двойственности понятия «автор», в котором различаются «жизненный» («биографический») и «творческий» аспекты: имя «Пушкин» принадлежит Пушкину-человеку, слово «Пушкин» – Пушкину-художнику. Но языковое сознание, принимая имя-слово, включает его целиком, в единстве его жизненных и творческих коннотаций. Слово «Пушкин» содержит в себе и имя «Пушкин», т. е. представляет не только все, что написал человек с этим именем, но и все, что он совершил в жизни. И в том, какие именно события человеческой жизни оказываются наиболее существенными, определяющими в семантике ее речевого воспроизведения, тоже проявляются языковые закономерности. Имя «Пушкин» обрело значение слова не потому, что в жизни Пушкина были дуэль и смерть, а потому, что в ней были творчество и бессмертие.

В русской литературе сложилась традиция художественной дешифровки слова «Пушкин» (в произведениях М. Булгакова, Д. Хармса, А. Терца и др.). Писателей привлекает, по-видимому, семантическая парадоксальность этого слова: войдя в язык и обретя в нем исключительное положение, оно в народно-бытовом сознании почти обесмыслилось, его исключительная значимость, побуждающая, казалось бы, к исключительной серьезности, вызывает, наоборот, карнавально-анекдотические ассоциации. «Никанор Иванович, – говорится о герое романа

«Мастер и Маргарита», – ...совершенно не знал произведений поэта Пушкина, но самого его знал прекрасно и ежедневно по несколько раз произносил фразы вроде: «А за квартиру Пушкин платить будет?» или «Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывентил?»... Хармсовский Пушкин, на первый взгляд, целиком анекдотичен, но поскольку сама анекдотичность воспринимается как жанровая условность, то открывается перспектива серьезного отношения к самой «несерьезности» такого Пушкина. В «Прогулках с Пушкиным» А. Терца предпринята попытка осмыслить анекдотичность народных коннотаций образа «Пушкин» как отражение действительных и существенных особенностей пушкинского феномена. В «Пушкинском доме» А. Битова, наоборот, художественное внимание сосредоточено на серьезной, «академической» стороне, но обнаруживает в ней анекдотизм ситуаций и характеров.

«Пушкин» в «Пушкинском доме» – это именно «слово», а не только «имя». Но и имя тоже – как угадываемая, узнаваемая ретроспектива, проявляющаяся в аллюзиях и реминисценциях. Так, герой романа, Лева Одоевцев, профессионально изучающий творчество Пушкина (т. е. «слово» Пушкина), попадает в жизненные ситуации, напоминающие пушкинские, которые, хотя и косвенно, обращают его и читателя к «Пушкину в жизни». Возможно, редуцированность в романе именного аспекта, т. е. отсутствие «живого» Пушкина, вызвало потребность в своеобразном продолжении романа – повести «Фотография Пушкина», где герой отправляется в прошлое, чтобы непосредственно встретиться с Пушкиным, с Пушкиным-человеком.

Между полюсами именного и словарного существования располагаются формы специальных значений: например, между именем «Пушкин», означающим конкретного человека, жившего в конкретное время и в конкретных обстоятельствах, и словом «Пушкин», выражающим всякий раз новое, обновляющееся, но в то же время единое, равное себе содержание, располагаются «имена его слов», т. е. названия его произведений, которые, по Битову, тоже стали «словами» [2, с. 38].

Словосочетание «Пушкинский дом», по-видимому, тоже имеет тенденцию стать «словом». Прощальное стихотворение Блока, обращенное к Пушкинскому Дому, утверждало его как «имя»:

Имя Пушкинского Дома
В Академии Наук!
Звук понятный и знакомый,
Не пустой для сердца звук!..

Но особенный исторический, просветленно-трагический контекст возникновения этого стихотворения наполнил это имя столькими значениями, что оно стало приобретать значение самостоятельного «слова». Роман А. Битова «Пушкинский дом», где эти строки поставлены эпиграфом, собственно, и представляет в формально-художественном смысле истолкование понятия «Пушкинский дом», превращение его из «имени» в «слово». Причем, помимо художественного определения этого слова, каким является весь роман, автор дает – в самом романе – и понятийное: «И русская литература, и Петербург (Ленинград), и Россия – все это, так или иначе, Пушкинский дом без его курчавого постояльца».

Строго говоря, не только пушкинское, но и всякое иное художественное творчество располагается между «именем» и «словом». «Имя» – это состояние, когда «не требует поэта к священной жертве Аполлон», «слово» – это когда «божественный глагол до слуха вещего коснется», т. е. когда человек становится словом. И в этом смысле соотношение «имя – слово» – общая художественно-эстетическая координата. «Любите ли вы Пушкина, Блока, Бродского?..» – в самом этом вопросе предполагается семантическая двойственность: начало словопорождения состоялось, когда, отвечая на этот вопрос, эстетически разделяется человек и художник, имя и слово.

И все-таки в ряду имен-слов Пушкин занимает совершенно особенное место. Почему? Один из ответов на этот вопрос – роман «Пушкинский дом». Роман, ставший тоже «словом», вобравший в себя и своего автора, и эпоху, и всю страну, но смиренно самоопределившийся как одно из многочисленных значений слова «Пушкин».

ЛИТЕРАТУРА

1. Битов А. Г. Пятое измерение: На границе времени и пространства / А. Г. Битов. – Владивосток. Альманах «Рубеж», 2007. – 528 с.
2. Битов А. Г. Статьи из романа / А. Г. Битов. – М. : Советский писатель, 1986. – 320 с.

АННОТАЦИЯ

Кораблева Н. В. А. Битов об онтологии писательского имени

В статье рассматривается рефлексия А. Битова о соотношении слова и имени в языке и художественной культуре; о механизме превращения писательского имени в слово общенационального языка.

Ключевые слова: писательское имя, А. Битов, онтология.

SUMMARY

Korablyova N. V. A. Bitov on the ontology of the writer's name

The article discusses A. Bitov's reflection on the relationship between the word and the name in the language and artistic culture; about the mechanism of transformation of the writer's name into a word of a national language.

Key words: the writer's name, A. Bitov, ontology.

*М. Ю. Лукинова
(г. Симферополь, РФ)*

УДК 821.111

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА «ГОВОРЯЩИХ» ИМЁН СОБСТВЕННЫХ НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ЖЕНЩИНА В БЕЛОМ» УИЛКИ КОЛЛИНЗА

Многочисленные проблемы, связанные с переводом художественного текста, объясняются тем, что он является отдельным элементом общелитературной среды в силу наличия большого количества присущих только ему характеристик. Одной из таких проблем является, в частности, проблема перевода имен собственных.

Проблема сохранения индивидуальных стилистических особенностей произведения в процессе перевода относится и к переводу имён собственных, в особенности «говорящих», которые являются важными составляющими авторского идиостиля и выражают скрытые смыслы. В романе «Женщина в белом» Уилки Коллинза наблюдается обилие сатирических и иронических скрытых смыслов, а также случаев игры смыслами, отражающими специфику авторской картины мира.

В качестве рабочей гипотезы выдвинуто положение о том, что особенности перевода имён собственных, выбор способа и метода перевода напрямую зависит от того, на каком контекстном уровне актуализируется значение имени собственного.

Теоретическую основу исследования составляют научные труды таких исследователей, как А. К. Матвеев, В. А. Никонов, С. В. Перкас, О. Джесперсен, Д. Дж. Аллертон, Л. С. Бархударов, С. И. Влахов, С. П. Флорин и др., посвященные изучению ономастики и исследованию проблем адекватного перевода имен собственных. В процессе исследования использовались следующие **методы**: критический анализ литературных источников с целью осветить теоретико-методологические основы изучения ономастики; описательный метод с целью

сбора и систематизации информации об имени собственном как языковой категории; экспериментальный метод для классификации способов перевода имен собственных; метод сплошной выборки с целью сформировать массив фактических примеров; сопоставительный метод для сравнения перевода имен собственных художественного произведения с текстом оригинала, анализа эквивалентности анализируемых лексем.

Для раскрытия особенностей перевода «говорящих» имен собственных в романе «Женщина в белом» были поставлены следующие задачи:

1) выявить специфику передачи «говорящих» имен собственных;

2) исследовать возможности адекватного перевода «говорящих» имен собственных в романе «Женщина в белом» с помощью адаптации, сохраняя индивидуальные стилистические особенности произведения в процессе перевода.

Одной из разновидностей имен собственных являются антропонимы, то есть личные имена людей, фамилии, прозвища, псевдонимы. Воспроизведение антропонимов средствами русского языка побуждает исследователя к более глубокому изучению проблем адаптации имен собственных. Имя собственное выполняет символическую функцию и касается одного определенного персонажа. И звучание, и значение, и происхождение имени героя имеет непосредственное отношение к формированию его образа. К. Б. Зайцева считает, что правильно подобранное имя не только показывает связь формы и значения, но и усиливает эмоциональное впечатление [1].

К основным функциям собственных имен были отнесены следующие:

- номинативно-идентификационная или дифференциальная функция – например, давая конкретные, пусть даже самые распространенные, собственные имена персонажам, писатель неизбежно индивидуализирует их, а читатель закономерно идентифицирует художественный образ с тем или иным лицом;

- информационно-стилистическая – информация собственного имени передается в логическом, понятийном виде, и её легко можно описать, выразить словом. Выразителем информационно-стилистических смыслов обычно является внутренняя форма (этимологическое значение) имени собственного;

- эмоционально-стилистическая функция – имя собственное вызывает у читателя определенные чувства, формирует его отношение к изображаемому персонажу;

- эстетическая функция – имя, как правило, вызывает положительные ассоциации, «хорошо звучит»;
- экспрессивная функция – создание экспрессии в именах собственных как категории художественной речи [2].

«Говорящие» имена собственные – это имена с созданной писателем внутренней формой, которая способствует созданию образности и помогает читателю декодировать авторскую интенцию. Поскольку «говорящие» имена собственные характеризуют персонажей, они требуют адекватной эквивалентности при переводе. Как отмечает В. С. Виноградов, в зависимости от функциональных особенностей имен собственных, которые отражаются на их внешней и внутренней формах, книжные имена можно разделить на две равнозначные группы. Первую группу составляют имена, созданные писателем. Вторую – имена, которые сочетают в себе характеристики имени собственного и существительного. Последние не только выполняют именительную функцию, но и характеризуют личность часто с иронической или сатирической точки зрения [3].

С. Влахов и С. Флорин утверждают, что имена собственные представляют особый интерес и часто играют роль лаконичных характеристик персонажа. Имена собственные – основа образной системы произведения, и исследование их семантики является первоочередной задачей переводчика, ведь именно это позволит целостно построить систему образов произведения [4]. Обычно, при предоставлении персонажу имени, автор закладывает в него определенное значение, которое соответствует характеру героя.

На первый взгляд, перевод имен собственных может показаться легким заданием, то есть перевод антропонимов является обычным перекодировкой имени с помощью букв языка, на который они переводятся. Можно даже предположить, что, так как имена собственные не имеют аналогов в двуязычных словарях, то антропонимы не имеют собственного значения. Однако такое мнение является ошибочным. Ведь имя не только обладает именительной функцией, но и передает определенное значение. Переводчику необходимо взвесить все контекстуальные значения имени перед тем, как выбрать наиболее адекватный эквивалент. Хотя вопросу «говорящих» имен собственных, то есть имен с внутренней формой, с дополнительным семантическим значением, посвящено много работ, проблема их перевода остается все же нерешенной. Задача переводчика – сохранить семантику антропонима, а использование транскрипции или транслитерации непременно приведет к потере дополнительного значения имени собственного.

Перевод «говорящих» имен собственных является сложным процессом, который включает ряд факторов: определенную коммуникативную ситуацию, включая языковые и этнокультурные особенности. При передаче имен собственных возникает проблема определения их смысла и функции, выбора приема, который зависит от стиля текста и его жанровых особенностей. Необходимо также учитывать ряд параметров: возраст, уровень лингвострановедческих знаний читателей, жанр произведения, интенцию автора и тому подобное. Проблемными в переводе является передача гендерных особенностей имени, маркеров семейной принадлежности, выдуманных автором имен, перевод эпитетов, которые описывают определенные характеристики личности. Эти вопросы решаются в широком контексте. Неправильное понимание связей между литературными героями может привести к определенным потерям при переводе.

В рамках художественного произведения имена собственные несут определенную семантическую нагрузку и стилистическую окраску, поэтому их перевод должен быть точным, соответствовать стилю, а идеи – целям произведения. Имя персонажа является одним из средств, которое создает художественный образ и может выражать социальную и этническую принадлежность героя, национальный колорит, воспроизводить исторический фон.

Перевод «говорящих» имен собственных начинается с этапа их выделения в тексте, так как пока нет их четкого определения. Наибольшей ошибкой считаем использование транскрипции или транслитерации при переводе «говорящих» имен собственных в художественном тексте без представления дополнительной информации об антропониме в примечании. Таким образом, такие имена становятся нейтральными и не выполняют экспрессивно-оценочной стилистической функции.

Изменение семантики «говорящих» имен собственных является еще одной ошибкой при переводе, что приводит к неправильной интерпретации роли литературного персонажа и отношения автора к нему.

На основании перевода, выполненного Лещенко-Сухомлиной Татьяной Ивановной [5], предлагается экспериментальный вариант перевода онимов, но исследователь в своём эксперименте руководствуется не только стратегией сохранения национального своеобразия произведения, но и предпринимает попытку адаптации имён собственных к восприятию читателей, при этом раскрывая имплицитные смыслы онимов.

В анализе перевода к некоторым вариантам имён собственных предлагается экспериментальный перевод, однако этот перевод

русифицировал имена собственные, то есть мы придерживались стратегии доместикации. Ниже приводится сравнительный экспериментальный анализ, целью которого будет иллюстрация возможности адекватного перевода «говорящих» онимов в такой языковой паре, как английский – русский.

- «Уолтер Хартрайт»

Возможны такие варианты, как Верносердцев и Сердцеправильнов. Но, как мы видим, исконно русские суффиксы сильно искажают национальный шарм этого произведения. Альтернативный вариант перевода – Уолтер Правдэй, Уолтер Добрсердэй, Уолтер Добрсердли.

- «Лора Фэрли»

Были представлены такие варианты, как Лживочестнова и Честноврунова. Однако учитывая тот факт, что вторым носителем данной фамилии был дядя Лоры, человек совершенно противоположного нрава, то для него предлагается такой вариант, как Фэрли-Лгункинс, то есть сохраняется начальная форма фамилии, но добавляется семантический эквивалент. Для Лоры выбраны такие варианты, как Лора Справедлэй и Лора Честнэй.

- «Сэр Персиваль Глайд»

К этому ониму был подобран такой вариант, как сэр Персиваль Сквернэй. В таком переводе отражаются личные характеристики персонажа (скользкий, бесчестный, скверный), а также удастся сохранить национальную специфику онима.

- «Мистер Гилмор»

Чтобы снизить уровень доместикации, в переводе предлагается такой вариант, как мистер Обвини-таун. Учитывая личные качества героя, он часто делал выводы о людях по их внешности, порой не замечая их очевидных недобрых поступков, мы можем использовать современное слово призванное номинировать подобный тип людей. Лукист – тот, кто судит по внешности. Но, как мы видим, это слово, заимствовано из английского, однако в современном мире знакомо многим молодым людям, а также людям, владеющим английским на любом уровне. Таким образом, если переводчик стремится сделать свой труд универсальным, лучше подойдет вариант Обвини-таун, но если целевая аудитория – молодые люди или же люди, знающие английский язык, то вполне можно остановить свой выбор на слове Лукист. Даже в такой форме слово не требует добавления английских суффиксов, и имя персонажа будет звучать следующим образом: мистер Лукист.

- «Анна Катерик»

Фамилия Катерик может иметь отношение к катарсису. Учитывая это положение, предлагается следующий вариант

перевода: Анна Катарсинс, или же просто Катарсис. Учитывая терминологическую природу этого слова, в роли фамилии его можно не модифицировать, т. к. термин «катарсис» применяется во многих культурах, в частности и русскоязычной. Но всё же необходимо учитывать вероятность отсутствия у читателя актуальных фоновых знаний, в таком случае можно перевести как Анна Возвышенли или Возвыслэй.

- «Граф Фоско и графиня Фоско»

Учитывая этимологию семантики этого слова, можно использовать при переводе итальянские суффиксы. Таким образом, предлагаются следующие варианты перевода: граф (графиня) Мраччини, Мраччетте. Кроме суффиксов, сохраняется удваивание согласных, характерное для итальянского языка.

- «Миссис Клеменс»

Учитывая приверженность иной стратегии в данном эксперименте, предлагается следующий вариант: миссис Мягкинс.

- «Песка»

Как упоминалось в нашем исследовании ранее, *pesca* (в переводе с итальянского языка) означает рыбная ловля, улов. Данный персонаж вёл двойную жизнь, поэтому его можно назвать скользким, что метафорически соотносится с тематикой рыбной ловли и рыбы (рыба – скользкая). Основываясь на этом, предлагаются такие варианты, как: Скользельезе, Скользелле, Двучичилли, Притворьеze. Все данные варианты коррелируют с имплицитным значением имени этого персонажа.

- «Мистер Мерримен»

Основываясь на таких вариантах имплицитных контекстуальных значений, как весёлый, слегка пьяный, возможны следующие альтернативные переводы: мистер Весел-таун, мистер Весёлкинс, мистер Пьянч.

- «Эстер Пинхорн»

Автор данного научного исследования предлагает следующие варианты перевода, основываясь на интерпретации значений этого онима: Эстер Глупэй, Эстер Умоскудэй.

- «Мистер Гудрик»

В ходе анализа контекстуального значения данной фамилии, было выявлено, что оценка автором данного персонажа, исходя из его фамилии, эксплицитно положительна (*good* – добро, благо, добрый и т. д.). Основываясь на этом, варианты перевода следующие: мистер Добродееер и мистер Благодээр.

В ходе экспериментального практического исследования было установлено, что даже при переводе с английского на русский можно сохранить как национальность произведения, так и

авторскую интенцию, сочетая всё это одновременно с адаптацией авторских имплицитных интенций к рецепции читателей. Главная проблема, связанная с переводом всех имен собственных, включая «говорящие» имена, обусловлена внутренне содержательными свойствами имен. Любое использование иноязычного имени собственного – это акт межъязыковой и межкультурной коммуникации, и результатом его является взаимодействие двух языковых и речевых систем, двух культурно-психологических традиций. Культурная составляющая имени несет в себе очень большое количество информации об определенном персонаже, начиная с представлений о его внешности, умственных способностях и заканчивая более глубоким пониманием его внутреннего мира. Каждый антропоним является вместилищем кодированной информации не только о герое, но и о стране, которая создала его, ее культуре и традициях. Работа переводчика заключается в раскодировании этой информации, в ее преобразовании в благоприятную для понимания, а затем – в закодировании ее на языке перевода.

В данной работе нами было предложено две стратегии перевода «говорящих» имен собственных: полное сохранение индивидуально-авторского стиля и национального своеобразия произведения и максимально полная адаптация произведения к восприятию читателем переводного текста. По нашему мнению, при переводе имен собственных переводчику следует стремиться к максимальному приближению перевода к рецепции иноязычного читателя, сохраняя форму, содержание, образность и художественный мир оригинала в целом. Переводчик должен стремиться к достижению когерентности переводимых единиц и общей языковой картины произведения.

Дальнейшие исследования в этой области имеют большое значение для более глубокого изучения особенностей перевода с целью сохранения семантики «говорящего» имени собственного и типичной для языка словообразовательной модели, экзотической для языка перевода, как того требует высокий уровень художественного перевода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зайцева К. Б. Английская стилистическая ономастика: Тексты лекций / К. Б. Зайцева. – Одесса, 1973. – 63 с.
2. Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / А. В. Суперанская. – М.: Наука, 1973. – 366 с.
3. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. В. Виноградов. – М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.

4. Влахов С. И. Непереводимое в переводе / С. И. Влахов, С. П. Флорин. – М.: Международные отношения, 2002. – 208 с.
5. Коллинз У. Женщина в белом / пер. с англ. Т. В. Лещенко-Сухомлиной [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.e-reading.club/Женщина в белом](http://www.e-reading.club/Женщина_в_белом)
6. Collins W. The Woman in white [Internet resource] / W. Collins. Journal access mode: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=132215>

АННОТАЦИЯ

Лукинова М. Ю. Особенности перевода «говорящих» имён собственных на материале романа «Женщина в белом» Уилки Коллинза

Статья посвящена переводу «говорящих» имен собственных. Недостаточное знание культуры, истории, политической жизни может стать причиной неадекватного перевода, в результате чего он может восприниматься неправильно или не восприниматься в принципе.

Актуальность и научная новизна исследования заключается в определении актуализации ассоциаций имен собственных, что существенно влияет на выбор способа их перевода и дает возможность расширения научного представления о переводе имен собственных в переводческой практике.

Ключевые слова: имя собственное, «говорящее» имя собственное, стратегия перевода, адаптация.

SUMMARY

Lukinova M. Yu. Peculiarities of translation of «speaking» proper names on the material of the novel «The Woman in White» by Wilkie Collins

The article is devoted to the translation of «speaking» proper names. Lack of knowledge of culture, history, and political life can cause inadequate translation, as a result of which it can be perceived incorrectly or not perceived in principle.

The relevance and scientific novelty of the study lies in determining the actualization of associations of proper names, which significantly influences the choice of the method of their translation and gives the opportunity to expand the scientific understanding of the translation of proper names in translation practice.

Key words: proper name, «speaking» proper name, translation strategy, adaptation.

УДК 821.161

ОБРАЗ ГОРОДА В ПЬЕСЕ Н. КОЛЯДЫ «КЛЮЧИ ОТ ЛЁРРАХА»

Город «Лёррах» в пьесе Н. Коляды, созданной в 1993 году, выступает ключевым для понимания концепции произведения топонимом. Драма изображает ситуацию 90-х годов – времени утраченных иллюзий, отсутствия перспектив, безверия в будущее. Герой пьес этого периода – новый тип «маленького человека», неприкаянный, несчастный, одинокий и растерянный.

Местом действия в произведении является дача, которую после смерти ненавистного мужа унаследовала Люба – бывшая домработница и любовница хозяина. Одухотворенная мыслью о наследстве, она приезжает сюда в сопровождении подруги Марго и карлика Кики. Однако долгожданного состояния счастья от свободы и богатства не наступает. Вместе с подругой и их приятелем карликом Кики они заглушают тоску от безвозвратно ушедшего времени алкоголем, придумывают разные забавы. На даче живет дочь художника Марина и охранник Андрей – сторож. Марина – писатель-неудачница, в гости к которой часто навещается сосед Максим. Все персонажи пьесы несчастны, все мечтают о любви и взаимопонимании, но все одинаково одиноки: *«ЛЮБА. Все помрем. Не от перенаселения планеты, от одиночества»* [1].

Е. И. Канарская отмечает, что в пьесах Н. Коляды «... обязательность четкого пространственного деления обусловлена его мировоззренческой значимостью» [2, с. 73].

В драме топос «Лёррах» коррелирует с локусом «Москва»: в заглавии упоминается город в Германии, в ремарках указано: *«Дача под Москвой»* [1].

Понятие «топос» связано в литературе с областью коллективного бессознательного, это элемент художественного пространства произведения, который ассоциируется в тексте с неким архетипом.

Согласно мнению В. Ю. Прокофьевой, в настоящее время в литературоведении под «топосом» понимают не только значимое для художественного текста «место разворачивания смыслов», которое может коррелировать с каким-либо фрагментом реального пространства, как правило, открытым, но и «общее место», «набор устойчивых речевых формул, а также проблем и сюжетов, характерных для национальной литературы». Таким

образом, понятие «локус» применяется «в основном к закрытым фрагментам пространства» [4, с. 89].

Понятие «локус», позаимствованное у С. Ю. Неклюдова, впервые активно начал использовать Ю. М. Лотман. Ученый определил место, локус пребывания героя как функциональное поле, попадание в которое равнозначно включению в конфликтную ситуацию. «Локус... входит в филологию уже с некоторым устоявшимся понятийным ядром: этимологически (от лат. locus) означает «место», «участок», в антропоцентрическом аспекте он может быть внешним и внутренним» [4, с. 88].

В отличие от топоса, локус выступает в качестве пространственного образа, который мыслится как «закрытый / внутренний по отношению к человеку, культурно значимый для него и социально освоенный» [4, с. 90]. Локусы относительно тождественны объекту реальной действительности.

По утверждению В. Ю. Прокофьевой, «все многообразие исследованных и подлежащих исследованию художественных локусов сводится к трем ключевым для русской культуры – **СТРАНА, ГОРОД, ДОМ**, которые представлены в тексте как словесно-образная фиксация геополитических и бытовых пространств» [4, с. 91]. Указанные макролокусы, в литературе обозначаемые как макроконцепты, формируют поля микролокусов и отражают художественное представление различных стран, обобщенного города. Таким образом, топос – это архетипический образ пространства, который в тексте произведения представлен макролокусами.

Лёррах – реально существующий немецкий город с населением чуть меньше 50 000 человек, расположенный недалеко от Швейцарии, на границе двух стран. Тихий городок, в котором практически отсутствует промышленность, за исключением завода по производству шоколада.

Лёррах в пьесе Н. Коляды – это топоним, аналог Рая, сада Эдемского, архетип Дома, единственное место на земле, в котором герои смогут обрести счастье и найти любовь. «С одной стороны, зарубежное пространство обретает для действующих лиц качество недостижимой мечты, противоположной окружающей их действительности, – в этом случае образ иностранного государства идеализируется, «обрастает» мифологическими чертами и участвует в формировании конфликта между мечтой и реальностью (антитеза «здесь – там»)» [2, с. 74].

Об этом городе в пьесе говорят многие герои:

«АНДРЕЙ. Фокус-покус. Птицы в теплый Леррах летят. Там сидеть будут в лужах или теплых бассейнах, в голубых фонтанах

купаться будут. Там фонтаны на каждом шагу. Гейзеры с чистой водой» [1];

«МАКСИМ. Есть. Есть такой маленький Лёррах. Я туда тоже обязательно поеду, нет, нет, я там буду жить, у меня будет дом, я там буду, я найду его там, в смысле дом, мой дом и тишину...» [1].

Лёррах для Андрея в пьесе – это некая Утопия, Земля Обетованная, «тихая заводь», «тина, болото», «...где тепло и тихо, где мир, покой, радость и счастье от маленьких, ничтожных, ничтожнейших событий, но прекрасных в своей ничтожности» [1]. И все же Лёррах – это воплощение обывательского мещанского счастья: «все – лёррахцы, лёррахчане – живут спокойно, едят, пьют, смотрят телевизор, живут тихо и мирно, и никто никого за глотку не берет, потому что все есть, а много ли человеку надо, – и вот, и вот, и вот, жить в Лёррахе, иметь брата врача, сестру инженера, папу-мamu немцев, и на улице немцы, и в доме немцы, и все говорят по-немецки и ни слова по-русски я бы никогда не услышал, ни одной русской рожки, кроме как в новостях по телевизору, да, не увидел бы, и умер бы спокойно, спокойнехонько, спокойненько, с сознанием выполненного долга: я познал счастье, я жил в тишине, в мире, в Лёррахе, в Лёр-рахе, не зная этого вашего вонючего русского самоедства, разговоров, грязи вашей, придирок бессмысленных, глубокомысленных подтекстов, когда говорят одно, а делают другое, а думают третье, не знал бы вашего планетарного мышления и умер бы, умер бы спокойнехонько и мне написали бы на могиле: “У него был ключ от Лёрраха, он жил счастливо”» [1]. Представление о счастье у Андрея ограничено сытой жизнью, в которой отсутствуют терзания, это – размеренное существование, в конце которого – смерть. Лёррах – новый вариант «футляра», а Андрей – новый тип чеховского «футлярного» человека.

О жизни в этом городке мечтают практически все герои драмы. Пьеса стала отражением времени: у всех персонажей драмы наблюдается состояние усталости от жизни. Ни один из них не знает, как добыть «ключи от Лёрраха». Люба ошибочно полагает, что богатство обеспечит счастье и гарантирует любовь. Однако любовь – чувство свободное и непредсказуемое: Марина безответно влюблена в Андрея, сторож соседней дачи Максим также страдает от безответного чувства к нему. Их удел – ожидание и бесплодные надежды. Люба надеется купить любовь Андрея, а он в финале пьесы ее бросает. И она, повторяя судьбу чеховского Фирса, просит закрыть ее в доме, в котором Люба будет ждать возвращения Андрея. Никто из героев так и не реализует свои мечты, поэтому общий пафос драмы трагический: речь идет о

трагедии одиночества «маленького человека», упорно ищущего утраченный смысл жизни.

Москва – антитеза Лёрраха. Чем дальше от нее, тем теплее, тем ближе к осуществлению мечты. В Москве уютно всем персонажам, кроме Максима. Для него Москва и Лёррах – понятия близкие, потому что одинаково дистанцированы от его настоящего места жительства – дачи под Москвой. Хорошо где-то далеко, но не на этой даче, на которой он чувствует себя одиноким и неприкаянным: *«МАКСИМ. Тут всегда холодно. Сто километров от Москвы, а холодно. В Москве всегда тепло»* [1].

Для Марго Москва – это старая квартира, в которой дурно пахнет канализацией (*«Любочка, вот приди, понюхай, как пахнет, вся жизнь загублена! А тут – нет. Я дома покупаю яблоки и раскладываю везде, чтобы пахло антоновкой»* [1]), одинокое существование. Единственное близкое существо в ее жизни – это дворняга по кличке Петрик, которую она приютила.

Практически все персонажи драмы ощущают свою бездомность. Пространство, в котором они существуют, вызывает только ощущение холода, а не тепла домашнего очага. Архетипом Дома в пьесе и выступает далекий Лёррах.

Лёррах – недостижимая мечта. В пьесе он является героям в виде марева, напоминая о последней надежде на личное счастье: *«И вдруг стена из стеклянных кирпичей стала прозрачной и чистой – исчезло серое марево. Там, в саду, стоят желтые деревья, а за ними – черепичные крыши маленького городка, над которым синее вечное небо»* [1].

Лёррах и Москва – это и корреляция по типу «Родина – зарубежье», когда пространство жизни героя мыслится как отвратительная реальность, а далекая страна – как мечта, к достижению которой нужно стремиться.

Исследование топосов и локусов художественной литературы представляется перспективным направлением в литературоведении. Также по-прежнему мало исследованным остается вопрос их использования в современной русской драматургии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коляда Н. Ключи от Лёрраха [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kolyada.ur.ru/kluchi/>
2. Канарская Е. И. Зарубежье как иномир в пьесах Н. В. Коляды // Филологический класс. – 2017. – № 3(49). – С. 73 –79.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

4. Прокофьева В. Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник ОГУ. – 2004. – № 11. – С. 87 – 91.

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Образ города в пьесе Н. Коляды «Ключи от Лёрраха»

Статья посвящена исследованию топоса Лёрраха и локуса Москвы в пьесе Н. Коляды «Ключи от Лёрраха». Город Лёррах анализируется с точки зрения его архетипичности.

Ключевые слова: драма, топос, локус, архетип, Лёррах.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. The image of the town in N. Kolyada's play «The Keys from Lerrach»

The article is devoted to a research of Lerrach's topos and a locus of Moscow in the play «The Keys from Lerrach» by N. Kolyada. The town of Lerrach is analyzed from the point of view of its archetypical character.

Key words: drama, topos, locus, archetype, Lerrach.

*И. Н. Никулина
(г. Донецк, ДНР)*

УДК 82.80

АРГО: ИМЯ И КОРАБЛЬ

Сказания об аргонавтах, безусловно, сложились в греческой словесности задолго до Гомера и бытовали среди населения. В начале XX столетия К. Мойли предположил, что предшественницей «Одиссеи» могла быть эпическая поэма «Аргонавтика», в которой воспевались события и приключения аргонавтов и Ясона. Песни и сказания об аргонавтах заполняли репертуар прагреческих певцов (аэдов), проникали позднее к сказителям поэм (рапсодам), но жили во многовековой традиции, минуя письменную фиксацию из-за своей популярности [4]. Предания об аргонавтах сохранили воспоминания о ранних временах проникновения отдельных прагреческих отрядов на берега Черного моря. В сознании потомков эти сведения жили претворенными в мифы и сказки об удивительных подвигах, небывалых народах, чудесных странах и героях [4].

В этих преданиях всегда упоминается наименование «аргонавты», тесно связанное с названием корабля и именем мастера Арга.

В тексте поэмы «Аргонавтика» Аполлония Родосского (текст подается в переводе Г. Ф. Церетели) сказано, что *«Афина созидала корабль, и с нею трудился сын Арестора Арг, повинуюсь ее указаньям. Так у них получился корабль из всех наилучший, сколько бы ни было их, терзавших веслами море»* [3, кн. I, ст. 100-110]. Корабль был назван «Арго», а Афина вделала в него кусок священного дуба из рощи оракула Зевса в Додоне [2, с. 252]: *«В килия среднюю часть Афина сама поместила доску чудесную ту, что взяла из додонского дуба»* [3, кн. I, ст. 520-525]. Благодаря этому корабль в самых трудных ситуациях «оживал» и предлагал аргонавтам пути выхода из возникших обстоятельств. В четвертой книге прямо говорится об этом свойстве корабля и снова упоминается имя Афины: *«Вдруг возглашать человеческим голосом стала та балка между другими, которую в килия средину вложила, для корабля долбленного взяв от додонского дуба, ради Ясона сама дочь Зевса богиня Афина. Страх смертельный объел услышавших голос, вещавший о Зевсовом гневе»* [3, кн. IV, ст. 580-585].

В процессе исследования нами было установлено, что в тексте поэмы имя Арго встречается пятьдесят раз. При этом особое внимание уделяется подбору лексем, описывающих эпизоды с этим именем. Примечательно, что Арго, подобно человеку, присваивается второе имя – Пелионский: *«Им повинуюсь, Арго Пелионский быстрее и быстрее тронулся вниз»* [3, кн. I, ст. 380-385]; *«Тут загудел Пелионский Арго»* [3, кн. I, ст. 520-525].

Ясон, обращаясь к Фебу, говорит о корабле как об одном из героев: *«В добром здравии нас и Арго вперед поведи же ты туда и обратно в родную Элладу»* [3, кн. I, ст. 410-415]. Часто в тексте корабль Арго предстает субъектом действия: *«Вот сюда и примчался Арго, фракийским гонимый ветром»* [3, кн. I, ст. 940-945]; *«Дважды их веслам послушно Арго поддавался и дважды вновь отдалялся назад, а весла сбивались и гнулись»* [3, кн. II, ст. 585-590]; *«Снова раскинули парус, подняв с двух сторон на канатах. В море Арго помчался, словно ястреб, который в высь поднебесную мчится, дыханием ветра несомый, крылья спокойны его, он весь отдается полету»* [3, кн. II, ст. 925-930]; *«Между тем как Арго еще не доплыл до вершины Острова»* [3, кн. IV, ст. 310-315]; *«Снова помчался Арго к берегам Электриды скалистым»* [3, кн. IV, ст. 575-580]; *«Кастор и Полидевк должны молиться бессмертным, чтобы открыли им боги пути в Авсонийское море, где герои отыщут дочь Гелия с Персою Кирку. Так во мраке Арго предвещал»* [3, кн. IV, ст. 590-595]; *«Арго же под парусами вперед устремился в залив Эридана»* [3, кн. IV, ст. 595-600]; *«с попутным ветром Арго подошел, оставив труды за собою, и Тринакийское*

море покинув» [3, кн. IV, ст. 985-990]. Необходимо отметить, что такие глаголы, используемые в тексте, как *повинуясь*, *тронулся*, *загудел*, *предвещал*, *устремился*, приобретают метафорический смысл, и Арго воспринимается как некий организм, способный на принятие решений. Такому восприятию способствует то, что имя Арго употребляется в тексте без дополнительных условий, без ссылок на корабль, без кавычек, порождая, таким образом, специфическую смысловую формулу: Арго + деятель + самостоятельный персонаж.

Так, Арго становится таким же героем, как и все члены команды Ясона. При этом в его честь называют остров, ищут следы его пребывания, а боги беспокоятся о его судьбе: «*Берег тот и теперь «Арго Отпустивший» зовется*» [3, кн. I, ст. 585-590]; «*за Арго нисколько не бойтесь! Всякий станет кормчим, ставши на кормчее место*» [3, кн. II, ст. 865-870]; «*<...> можно увидеть столько следов пребывания Арго?*» [3, кн. IV, ст. 550-555]. В погоню за аргонавтами отправились несметные полчища колхов, «*след Арго стремясь найти*» [3, кн. IV, ст. 995-1000].

Богиня Фетида стремится на помощь Арго, ведь он ее дитище, она его создала: «*<...> Арго спасу я даже в схватке с волнами*» [3, кн. IV, ст. 825-830], и в Тирренской стране «*<...> и Арго и героев нашла*» [3, кн. IV, ст. 840-845], она рассказала Пелею, что Гера приказала Нереидам «*<...> Арго переправить*» [3, кн. IV, ст. 845-850] мимо опасных скал. Чтобы пройти между скалами Скиллой (орфография текста) и Харибдой, на помощь Арго пришли Нереиды, а сама богиня Фетида вновь проявила благосклонность и «*тронула сзади руль за крыло, чтоб корабль провести сквозь Бродячие скалы*» [3, кн. IV, ст. 925-930], а Нереиды, как мяч, Арго «*одна от другой принимая, от волны к волне вперед посылали, поодаль от ужасающих скал, где вода, изливаясь, кипела*» [3, кн. IV, ст. 945-950]. От пения Сирен героев спасает Орфей: «*Голос Сирен смогла заглушить форминга Орфея. Вдаль понесли Арго Зефир и шумливые волны, что поднимались с кормы*» [3, кн. IV, ст. 900-905]. Чтобы выбраться из очередной беды, добраться до моря, а там и до родного берега, богини, омытые в водах Тритона, поведали Ясону условие: «*Когда для тебя Амфитрита быстрю Посейдона сама отпряжет колесницу, матери вы тогда сполна своей оплатите, ради того, как трудилась она, вынося вас во чреве*» [3, кн. IV, ст. 1315-1320]. Вот тогда Пелей догадался: «*Нашей матерью, я полагаю, никто быть не может, кроме Арго. Ведь этот корабль все время, во чреве нас сберегая, упорно терпел несказанные муки. Мы же его, на плечах некрушимых с силою твердой возложив, понесем по той песчаной дороге, где перед нами сейчас промчался конь быстроногий*» [3, кн. IV,

ст. 1365-1370]. В своей речи Пелей использует отрицательное одушевленное местоимение *никто* и, таким образом, приписывает кораблю свойства мифического существа. Однако наиболее убедительная персонификация происходит благодаря тому, что судно сравнивают с *матерью*.

Наименование «корабль» в тексте встречается сто семнадцать раз. Лексические единицы, характеризующие это творение, отличаются от тех, которые описывали Арго. Например, глаголы: *созидать, сооружать корабль; снарядить, опустить в море; взойти, вступить, подняться на корабль; провести, подгонять (веслами), отвести, уводить корабль; (волна) налетает, скрывает, разламывает корабль; бежит под парусами, отчаливает, отплывает, проскальзывает (между скалами), мчится (по волне); стоит на причале*. Прилагательные: *наилучший, чудный, крепко сбитый, прочный, быстрый, быстроходный, жалкий, (совсем) иной, священный*. Большинство лексем можно трактовать как специальные слова, относящиеся к системе мореплавания. После того как аргонавты нашли и спасли на острове Аретиада внуков Эета, царя Колхиды, они все прибыли в страну колхов. Аргос, старший внук царя Эета (один из сыновей его дочери Халкиопы и Фрикса, сына царя Беотии Афананта и богини облаков Нефелы, который был спасен златорунным овном), рассказывая о цели приезда аргонавтов в Колхиду, упоминает об удивительных свойствах корабля Арго. При этом подчеркивается, что этот корабль – *иной*. В контексте эпоса прилагательное *иной* приобретает значение *волшебный, обладающий божественным даром*, ведь «*соорудила корабль сама Афина Паллада*» [3, кн. IV, ст. 335-340], «*Этот корабль совсем иной, чем у колхов бывают. <...> этот равно по воздуху мчится и равно бежит, когда люди сами гонят его, налегая на крепкие весла*» [3, кн. IV, ст. 340-345].

Таким образом, персонифицированный корабль закономерно носит имя Арго, поскольку с именами собственными связано представление об известном деянии, о черте характера, хорошей или плохой, могущей быть примером подражания или предметом осуждения [1, с. 159]. Несмотря на некоторое отстраненное представление об Арго, читатель погружается в перипетии его судьбы.

При изучении имени Арго был зафиксирован важный элемент повествования: корабль получает статус одушевленного персонажа. Подобно тому, как в «Метаморфозах» Овидия Цезарь возносится на небо и превращается в звезду, на Южной полусфере в старину фиксируется самое большой созвездие, которое тогда

называлось Корабль, а древние греки видели в нем Арго (Argo Navis – Корабль Арго). Древнегреческий астроном Клавдий Птолемей (Claudius Ptolemaeus) начала I века включал созвездие Корабль в каталог «Альмагест». В то время было описано сорок восемь созвездий. Тринадцать столетий «Альмагест» оставался основой астрономических исследований [1]. В 1756 году французский астроном Никола Луи де Лакайль разделил созвездие Корабль Арго на три части: Киль (Carina), Корма (Puppis) и Паруса (Vela), при описании которых обязательно указывают, что ранее они составляли главные части созвездия Корабль [2]. До наших дней дошли описания лишь сорока семи созвездий. В современных каталогах описано восемьдесят восемь созвездий, но среди них уже нет созвездия Корабль.

Эта история об аргонавтах оказалась столь захватывающей, что с течением времени нашла свое отражение не только в литературно-художественном творчестве и кинематографе (трагедия Еврипида «Медея», одноименный роман К. Вольфа и «Медея и её дети» Л. Е. Улицкой, пьеса Ф. Грильпарцера «Золотое руно», к/ф Д. Чэффи «Ясон и аргонавты» и мн. др.), но и в изобразительном искусстве. Уже в I веке римские зодчие создали терракотовый рельеф, который хранится в лондонском Британском музее. На рельефе изображена Афина, кормчий Тифий и мастер Арг – здесь Афина, искусная во всех ремеслах, помогает Аргу строить чудо-корабль.

Лоренцо Коста (Lorenzo Costa), итальянский художник эпохи Возрождения, изобразил на деревянной панели корабль. Он парит в воздухе, поскольку у корабля отсутствуют весла, а паруса наполнены ветром. Синь небес, жемчужное море, зеленые кроны деревьев, изумрудные травы и белые вершины Пелиона – все изысканно и торжественно в миг, когда Ясон с товарищами отправляются в поход.

Один из самых известных греческих художников XIX века Константинос Воланакис (Konstantinos Volanakis) будто пишет иллюстрацию к эпосу «Аргонавтика». Вот остался позади окрашенный пурпурным светом зари Пелион. Солнце освещает гребцов, грациозно скользит корабль по глади морской, отражаясь в ее задумчивом зеркале. *«Кругом же волны плескались пеной, а здесь и там бежали темные струи, страшно кия и бушующ. Под силой мужей многомогущих несея корабль, и под солнечным светом сверкали, как пламя, снасти его, а за ним непрерывно белели дорожки, словно заметная глазу тропинка на поле зеленом. В день тот все боги смотрели вниз с широкого неба и на чудный корабль, и на сонм мужей боговидных, тех героев, что плыли тогда»* [3, кн. I, ст. 535-545].

Таким образом, накопленные веками смыслы прорастают в новых прочтениях поистине вечных произведений мировой культуры. Чем больше мы познаем мир, тем больше он становится. Вербальные и визуальные коды фиксируют познаваемый мир как текст в единой знаковой системе. Интерес к античным мифам не иссякает. Человек обращается к ним, изучая и иллюстрируя их, приближаясь при этом и к смыслу своего предназначения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Забытые созвездия. Часть первая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru-universe.livejournal.com/1095295.html>
2. Звездное небо. Глава 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://college.ru/astronomy/course/content/chapter1/section2/paragraph1/subparagraph30.html>
3. Кондратьева Т. Н. Собственные имена в русском эпосе. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1968. – 248 с.
4. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А. А. Нейхардт. – М.: Правда, 1987. – 576 с., ил.
5. Родосский Аполлоний. Аргонавтика / Аполлоний Родосский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litresp.ru/kniga/ru/%D0%A0/rodosskij-apollonij/argonavtika>
6. Чистякова Н. А. Сказание об аргонавтах, его история и поэма «Аргонавтика» Аполлония Родосского / Н. А. Чистякова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://publ.lib.ru/Archives/a/apolloniy_rodosskiy/_Apolloniy_Rodosskiy.html

АННОТАЦИЯ

Никулина И. Н. Арго: имя и корабль

В статье рассматривается на двух уровнях имя Арго – как антропоним (собственное имя корабельного мастера) и название корабля, который выполняет и магическую функцию помощника/спасителя. Особое внимание уделяется лексемам в эпизодах с участием персонифицированного корабля по имени Арго. Большинство лексических единиц, описывающих существительное «корабль», воспринимаются как специальные морские термины. Миф об аргонавтах находит отражение в мировом искусстве.

Ключевые слова: Арго, корабль, имя собственное, морские термины, иллюстрации, мировое искусство.

SUMMARY

Nikulina I. N. Argo: name and ship

The article studies the name of Argo, it is proved that this is a proper name, since the idea of a well-known act, character and

properties is associated with proper names. Particular attention is paid to the selection of tokens describing episodes named Argo. Most of the lexical units describing the noun «ship» are perceived as special words. The story is reflected in the world art.

Key words: Argo, ship, proper name, terms, illustrations, world art.

*А. А. Сорокин
(г. Донецк, ДНР)*

УДК 82-191

ТРАНСФОРМАЦИЯ АЛЛЕГОРИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПЕРСОНАЖЕЙ В БАСНЯХ И. А. КРЫЛОВА

*250-летию Ивана Андреевича Крылова
посвящается*

Явившийся в русскую литературу в XVIII веке, писатель И. А. Крылов следовал нормам классицизма, ставил перед собой, в силу своего участия в литературном процессе, просветительские задачи и небезуспешно их решал в основном в драматургии и в прозаических жанрах.

Определённый перелом в творчестве Крылова происходит в начале XIX века, когда Иван Андреевич всё своё литературное мастерство вкладывает в басню.

С Крыловым басня приобретает новаторский характер: из классической она перерастает в реалистическую [1, с. 7-8], из дидактической – в поэтическую [1, с. 8-9; 5, с. 21].

Новые установки, применённые известным баснописцем в этом жанре, определяются изменением социальных и экономических условий жизни России, постепенным уходом в прошлое иерархичности господствующего класса дворян, многообразием проявления общественной жизни в различных её сферах применения и деятельности.

Крыловские басни явились откликом на повседневные реалии первой трети нового века, на культурную, социальную и политическую жизнь страны, на те исторические сдвиги в государстве, которые происходили на глазах его современников.

Так, например, басня «Чиж и Ёж» является реакцией на череду создаваемых од в связи с воцарением Александра Первого, целый ряд басен напрямую связан с событиями Отечественной войны 1812 года («Раздел», «Ворона и Курица», «Обоз», «Щука и Кот», «Волк на псарне», «Кот и Повар»). Другие, такие, как, например, «Собачья дружба», отражают отношение поэта к событиям

Венского конгресса 1815 года. Помимо этого, автор также указывает своё отношение к Государственному совету в целом ряде басен («Лебедь, Рак и Щука», «Квартет», «Совет мышей»).

Отдельные басни непосредственно связаны с жизнью автора, с пониманием им своего места в литературе («Вельможа и Философ», «Осёл и Соловей», «Прихожанин»). Есть басни, связанные с принадлежностью Крылова к «Беседе любителей русского слова» («Чиж и Ёж», «Демьянова уха»), с членством в Российской академии («Парнас»).

Однако нельзя сводить все басни к определённым событиям, хотя и следует отметить этот феномен крыловских произведений.

Мы обращаем наше внимание на глубину поэтических образов, которым свойственна персонификация.

Прежде чем обратить внимание непосредственно на тексты крыловских басен, отметим определённое новаторское начало в произведениях Ивана Андреевича. Прежде всего, это мораль – обязательная составляющая жанра басни. Крылов или вообще пренебрегает моралью («Оракул», «Лягушки, просящие Царя», «Лисица и Сурок»), или передоверяет свой голос рассказчика одному из персонажей басни, который и является носителем морали (например, «Откупщик и Сапожник», «Слон и Моська», «Дерево» и др.).

Иногда эта мораль выглядит как необходимость следования традиции, но, как таковая, представляет собой слабую сентенцию. Например, в басне «Мор зверей» мораль такова: «И в людях так же говорят: Кто посмирней, так тот и виноват» [3, с. 44].

В отдельных случаях часть басни, составляющая мораль, перенасыщена лирическим обращением-посланием автора к «красавицам» («Тень и человек» [3, с. 135-136]) и к некой Анюте с её подругами («Ягнёнок» [3, с. 181-182]), а по объёму бывает больше, чем притчевая часть («Ягнёнок»). На 33 стиха моральной части 29 стихов притчевой наблюдаем и в басне «Плотичка». Вообще объём отдельных басен по своему эпическому размаху приближается к поэмам – «Водолазы» [3, с. 124-128], «Лягушки, просящие царя» [3, с. 37-39], «Два голубя» [3, с. 29-31].

Обращения между персонажами басен тоже накладывают определённую нагрузку на их носителей. Можно ещё представить себе, что Лисица и Сурок в одноимённой басне могут называть друг друга – соответственно – «кумушка» и «голубчик-куманёк» (по сопряжению иносказания на людей) [3, с. 50-51]. Можно сразу угадать, где и как развивался Львёнок, который после воспитания у Орла обращается к царю зверей Льву «папа» (басня «Воспитание Льва») [3, с. 85]. Сложнее это сделать, когда в «кумовстве» между собой находятся люди и животные (например, басня «Крестьянин

и Лисица»). Однако и здесь всё объяснимо, поскольку кумовство само по себе оказывается ложным. Обращаясь к Лисице «кумушка», Крестьянин и разговор в целом ведёт о грехе («... красть и грех, и стыдно» [3, с. 80]). Лисица, в свою очередь, обращаясь к «голубчику куму» Крестьянину, пытается уверить его в своей праведности: *«Когда б ты знал, как я в душе честна!»* [3, с. 81]. Она и пытается быть честной, охраняя курятник, до тех пор, пока природа не берёт своё (*«Некраденый кусок приелся скоро ей»* [3, с. 81]), порочность разрушает «кумовство».

Достаточно частым явлением оказывается, что мораль у Крылова не является обобщающим нравоучением, но определённая сентенция претендует на афоризм. Например, в басне «Ларчик» мораль заявлена изначально в промифии:

*Случается нередко нам
И труд и мудрость видеть там,
Где стоит только догадаться,
За дело просто взяться.*

[3, с. 11-12]

Однако у всех, знакомых с этой басней Крылова, на слуху ставшая афоризмом сентенция: «А ларчик просто открывался».

Ещё одна особенность басни – иносказание. Для того, чтобы произведение данного жанра имело глубокий смысл, в качестве иносказания выступает аллегория. Она раскрывается в большей части басни, составляющей повествование (притчу). Аллегория принимает глубокий, но ясный смысл иносказания благодаря введению в неё аллегорических образов. Обычно для этой цели баснописцы используют животных, птиц, рыб. Представители природы представляют определённые черты характера людей, но сохраняют свойственные им повадки. Чтобы ситуация имела динамику, аллегорические образы персонифицируются. Однако у Крылова эта персонификация принимает новаторский характер.

Так, например, волк ассоциируется с хищничеством и простоватостью. Однако в басне «Волк на псарне» [3, с. 48-49] он предстаёт перед нами как плут, хитрец, подобный Лисе. При этом ещё автор снисходительно, на правах представителя побеждающей в Отечественной войне 1812 года страны, симпатизирует этому зверю. Называет его так: «серый забияка», «мой волк», «мой хитрец» (в черновиках: «как доброй дипломат» [3, с. 355]. – С. А.). В басне же «Волк и Журавль» констатируется следующая «прописная» истина: *«Что волки жадны, всякий знает...»* [3, с. 165].

В известной басне «Лебедь, Рак да Щука» в промифии заявляется мораль: *«Когда в товарищах согласья нет, На лад их дело не пойдёт, И выйдет из него не дело, только мука»* [3, с. 102]. В

повествовательной части, казалось бы, речь должна идти о каком-то споре, ссоре, но автор, своей волей, впрягает их в воз как *согласных, объединённых* упряжью персонажей. И здесь происходит не столько сопряжение с природой отдельных черт характера разных людей (что и видели современники Крылова в связи с перипетиями в Государственном совете), но гораздо глубже, поскольку здесь играет роль и символическое наполнение определённых образов. Так, например, воз выступает символом жизни (ср. со стихотворением «Телега жизни» А. С. Пушкина. – С. А.); процесс погружения в воду связан с поиском «*секрета жизни, её конечной тайны*» [4, с. 39]. Таким образом, мы имеем дело с человеческой природой вообще, которой свойственны мечтательность, возвышенность чувств («*Лебедь рвётся в облака*»), осторожность, страх перед жизненными трудностями («*Рак пятится назад*»), погружённость в размышления над сущностью жизни («*Щука тянет в воду*»). Метания человека между этими тремя крайностями не дают возможности обрести полноценный смысл жизни, делают саму жизнь рутинной, лишённой глубокого содержания, поэтому: «*А воз и ныне там*».

Персонажи басен Крылова не только не вписываются в рамки предназначенной им функции, но и выходят за рамки повествовательной части, на первый взгляд, не касающиеся притчевого наполнения произведений.

В басне «Муха и Дорожные» в качестве обличаемого порока берётся человеческое качество братья не за своё дело, определяемого высоким самомнением. Муха со своими стараниями сдвинуть с места рыдван, запряжённый четвёркой лошадей, ехавший «в гору» и застрявший в «сыпучих песках», выглядит смешно. Её действия никем не замечаются.

*Случись тут Мухе быть. Как горю не помочь?
Вступилась: ну жуужжать во всю мушину мочь;
Вокруг повозки суетится;
То над носом юлит у коренной,
То лоб укусит пристяжной,
То вместо кучера на козлы вдруг садится,
Или, оставя лошадей,
И вдоль и поперёк шныряет меж людей;
Ну, словно откупщик на ярмарке, хлопочет,
И только плачется на то,
Что ей ни в чём, никто
Никак помочь не хочет.*

.....
*И Муха всем жуужжит, что только лишь она
О всём заботится одна.*

[3, с. 91-92]

Конечно, интересным представляется сравнение Мухи с ярмарочным откупщиком, что, конечно, углубляет образ персонажа. Однако автор акцентирует внимание не только на стараниях Мухи помочь людям, но и на самих людях, между которыми давно уже нет согласия. Семья представляется порочной по своей сути: *«Учитель с барыней шушукают тишком»; «Сам барин, позабыв, как он к порядку нужен, Ушёл с служанкой в бор искать грибов на ужин»*. Равнодушны к событию возчики: *«Гуторя слуги вздор, плетутся вслед шажком»*. Всё событие предстаёт перед читателем гораздо шире заявленных рамок обличения только одного порока, поэтому и моральная сентенция в эпимифии:

*Куда людей на свете много есть,
Которые везде хотят себя приплесть*

И любят хлопотать, где их совсем не просят [3, с. 92] – представляется неполной, предполагающей в читателе для понимания басни в целом большее размышление. Муха же при этом вызывает сочувствие, так как она всё-таки взялась помочь тем, кто в её помощи не нуждался.

Обращаем внимание также и на басни, в которых персонажами выступают люди. В басне «Напраслина» обличается порок сластолюбия. Образ Брамина представлен как порочный. Автор выделяет лицемерие, но тут же ставит его в скобки: *(«Есть и в Браминах лицемеры); Да это в сторону...»* [3, с. 151]. На первое место, в сюжетную основу наблюдения, автор ставит чревоугодие: *«Вот постный день, а он <Брамин. – С. А.> смекает, Нельзя ли разрешить на сырное тайком?»* [3, с. 151]. Интересно отметить, как меняется наполнение персонажа авторскими образными характеристиками. Сначала он «на словах» «тёплой веры», «лицемер». Затем, несмотря на контроль начальника «нраву прекрутого», Брамин «не унывает», в нём проявляется смекалка, он уже смеётся над начальником, подогревая яйцо над пламенем свечи. Когда наступает момент разоблачения, главный герой уже плачет и вроде бы кается. Однако, при всём этом, он готов свалить вину на другого – на «проклятого беса».

Здесь один грех порождает другой, и все они в центре внимания автора. Мораль, по-прежнему, выводится одна, но предполагается, что читатель басни будет размышлять не только над приверженностью к другим порокам, но и над тем, что одни пороки способствуют порождению других. Епископ Феофан так отмечает в «Начертаниях христианского нравоучения»: «Главнейшие ветви самолюбия суть гордость, лихоимание, сластолюбие. От сих отрождаются уже все другие страсти» [2].

Голос автора тоже имеет значение, так как включается в разговор с читателем как персонифицированный. В одних случаях автор позволяет себе полемизировать с Ж. де Лафонтеном (басня «Подагра и Паук»): «Притом же, кажется, ему <Лафонтену. – С. А.>, Зажмурясь, в баснях можно верить» [3, с. 139]. При этом ни за кем из персонажей, ни за Пауком и ни за Подагрой, не признаёт высоту морального преимущества, но даёт их действиям равную высокую оценку: «И оба делают умно» [3, с. 141]. Лафонтен оценки не даёт, он констатирует только то, что каждый из персонажей нашёл своё место в жизни.

Автор в рамках одной басни может и выносить оценку, и уклониться от моральных сентенций. Так, в басне «Гуси» хозяина, позволяющего себе силой подгонять Гусей на базар, автор понимает по-своему: «Я мужика и не виню» [3, с. 89]. Вынося птицам приговор в лице прохожего: «А вы, друзья, лишь годны на жаркое» [3, с. 89], автор устранился от моральной оценки, которая подразумевается и так: «Баснь эту можно бы и боле пояснить – Да чтоб гусей не раздражить» [3, с. 89].

В басне «Лев и Комар» автор в проимении сообщает: «Вот что о том я слышал стороною...» [3, с. 78]. Однако события даны таким образом, что читателю ясно представляется присутствие самого рассказчика при описываемом событии. Так, например, изначально всё событие подаётся в настоящем времени, сообщается, что Комар «Сам ратник, сам трубач, пищит во всю гортань». Вслед за этим читатель, узнав, что герой – «наш», получает такие подробности: «... наш Комар не шутит: То с тылу, то в глаза, то в уши Льву он трубит!» [3, с. 78]. Дальше – больше: маленький персонаж берёт на себя функции хищной птицы, точнее – принимает образ царя птиц: «Орлом на Льва спустился И Льву в крестец всем жалом впился» [3, с. 79]. Сам Лев «вздурился», его действия передаются словами «скрежешет», «дерёт», и в прошедшем (продолжающемся) времени – «рвался», «метался» [3, с. 79]. С Комаром опять происходит трансформация. Он уже назван Ахиллесом, преобразующимся в Омира (Гомера. – С. А.), готового теперь не пищать, а «трубить свою победу по лесам» [3, с. 79]. Кроме того, мы узнаём, что от страха все звери бегут из леса. При этом автор ясно видит не лапы животных, а ноги (что более свойственно поэтическому антропоморфизму XX века): «Отколь у всех взялися ноги» [3, с. 79].

Такое басенное повествование, где автор «слукавил» о том, что слышал «стороной», но сам как бы растворился в событии басни, конечно же, не претендует на реалистическую проекцию. Но её художественная «достоверность» для читателя несомненна.

Также в басне автор, персонифицируясь, может вступить в диалог с читателем. В «Пустыннике и Медведе», оспаривая мнение сентименталистов о гармонии с природой, Крылов пишет:

*Про жизнь пустынную, как сладко ни пиши,
А в одиночестве способен жить не всякой:
Утешно нам и грусть, и радость разделить.
Мне скажут: «А лужок, а темная дуброва,
Пригорки, ручейки и мурава шелкова?» –
«Прекрасны, что и говорить!
А всё прискужится, как не с кем молвить слова».*

[3, с. 109]

В отдельных баснях («Плотичка», «Скупой и Курица», «Пастух и Море») автор реализуется как художественно биографический. Крылов мифологизированный, Крылов из анекдотов и стихотворений, известный как непревзойдённый ленивец и говорун, с чувством собственного достоинства, изображается и самим Иваном Андреевичем.

В басне «Скупой и Курица» автор сразу знакомит читателя с нравственной истиной: «Скупой теряет всё, желая всё достать». Но тут же поясняет, что ему известно много примеров, подтверждающих эту истину. Однако предлагает не какую-то оригинальную историю, а «басню старую» – и только потому, что в прочих историях ему «рыться лень» [3, с. 158]. Дело, конечно, не в том, что баснописец ленив: неважно, каков он, важно, о каком Скупом он повествует.

Важно и то, что «басня старая», то есть с традицией. До Крылова этот сюжет был и у Эзопа («Вдова и Курица»), и у Лафонтена («Курица с золотыми яйцами»), и у В.Тредиаковского («Курица с золотыми яйцами»), и у А. Сумарокова («Золотые яйца», а также «Отчаянная вдова»), и у И. Хемницера («Невежество и скупость»). Только у Эзопа женщина решила вдвое больше кормить курицу – и та перестала вообще нести яйца. В.Тредиаковский описывает не скупого, а женщину, также из жадности убивающую свою курицу, несущую золотые яйца. А. Сумароков описывает вдову, которая ждёт, когда курица наберёт в весе и станет набитой золотом до предела, и только после она её убивает. У И. Хемницера в одном лице соединяются скупой, невежа и слепой, нашедший статую и разбивший её, надеясь внутри найти богатство.

Ближе всех из предшественников Крылов отображает то событие, которое повествует в своей басне Лафонтен. Он не видит нужды в качестве персонажа искать невежу, женщину, вдову, которых в чём-то можно и оправдать и, следовательно, исправить. От французского баснописца автор «Скупого и Курицы» берёт за основу морали не нравочение, а мысль, близкую народной

пословице, о том, что Скупой только потеряет, если захочет большего («Многого захочешь, последнее потеряешь»). Таким образом, биографический автор выражает народную позицию на событие, исходит из народного опыта.

Крылов как баснописец, в целом, суммирует опыт предшественников и, на первый взгляд, остаётся в рамках жанра. Он соблюдает постоянное ритмическое оформление разностопным ямбом. Деление басни почти всегда поэтически осуществляется баснописцем на две части: на мораль и на повествование (притчу). Иногда мораль высказывает один из персонажей внутри повествовательной части. Однако, при внешней неизменности, автор 205 басен достигает в этом жанре не только непревзойдённой высоты мастерства, но и такого новаторства, дальше которого басня не выходит до сих пор.

Сложность жизненных ситуаций объясняется сложностью человеческих характеров в условиях развивающихся законов социума, а сложность социальной жизни страны – историческими судьбами личностей, определяемых народным мнением. В неоднолинейном конфликте персонажей выражается многосмысловая природа человеческой сути, за наблюдениями над которой, не претендуя на главную сентенцию, стоит фигура великого баснописца – И. А. Крылова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненкова Е. И. Жанровое новаторство басен И. А. Крылова // Русская литература. XIX век. От Крылова до Чехова: учеб. пособие / сост. Н. Г. Михновец. – СПб.: Паритет, 2001. – С. 7 – 17.
2. Затворник Феофан. Начертание христианского нравоучения [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https:// azbyka.ru/otechnik/Feofan_Zatvornik/nachertanie-hristianskogo-nravoucheniya](https://azbyka.ru/otechnik/Feofan_Zatvornik/nachertanie-hristianskogo-nravoucheniya).
3. Крылов И. А. Басни. – М.– Л.: Изд-во АН СССР, 1956. – 636 с.
4. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. – С. 39 – 42.
5. Фёдоров В. В. Анализ басни // В. В. Фёдоров О природе поэтической реальности. – М.: Советский писатель, 1984. – С. 20 – 37.

АННОТАЦИЯ

Сорокин А. А. Трансформация аллегорических образов в персонажах в баснях И. А. Крылова

В классицистической басне за аллегорическими образами выступают определённые человеческие качества. И. А. Крылов

создаёт из аллегории неоднозначно трактуемые характеры, за которыми стоят конкретные персонажи.

Ключевые слова: аллегорические образы, персонаж, басня.

SUMMARY

Sorokin A. A. Transformation of allegorical images in characters in fables by I. A. Krylov

In the classic fable behind allegorical images appear certain human qualities. I. A. Krylov creates from the allegory ambiguously interpreted characters, behind which there are concrete characters.

Key words: allegorical images, character, fable.

В. А. Филатова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 811.111-26

ГОЛЛИВОГ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

Несколько лет назад на литературном сайте Проза.ру Борис Вайнер опубликовал перевод повести-сказки английской детской писательницы Руфь Айнсворт «Рафти-Тафти Голливог». В предисловии, которое он озаглавил «Эта неполиткорректная сказка», Б. Вайнер описывает главного героя – куклу, которая «представляла из себя мальчика-негритёнка, по-детски гротескового, часто с белой обводкой вокруг рта и глаз <...> в клетчатом жакете и полосатых штанах, с пышной, торчащей во все стороны шевелюрой» [3]. В сборник “Once upon a time” («Английская литературная сказка») 1975 года издания вошли три главы из этой же повести. В комментариях голливог называется игрушкой-пугалом [12, с. 310].

Цель нашей работы – исследовать существующие версии появления голливога в литературе; сравнить значение, которое вкладывали в это слово писательницы, с именами которых связывают популяризацию образа куклы, с современной трактовкой; рассмотреть связь детской литературы с культурно-историческими ориентирами современной эпохи.

Впервые голливог появился на страницах книг английской художницы, иллюстратора детских книг Флоренс Кейт Аптон в 1895 году. Всего за четырнадцать лет в соавторстве с матерью, Бертой Аптон (автор стихов), было выпущено тринадцать книг о приключениях голливога. Считается, что замышляя сюжет книги «Приключения двух голландских кукол», Ф. К. Аптон не могла придумать центральный персонаж до тех пор, пока на чердаке

не была найдена старая игрушка, привезённая из Америки, с которой играли дети в семье Аптон. И пока эта безымянная кукла не стала личностью, они воспринимали её уродливой и обращались с ней грубо и даже жестоко [10]. По признанию самой художницы, увидев игрушку спустя много лет, она решила дать ей имя, «которое пронеслось у неё в голове», и она назвала её – ‘Golliwogg’ [9]. Первоначально Голливог описывался как «ужасное зрелище, самый черный гном» (“a horrid sight, the blackest gnome”), который впоследствии оказался – хорошим, привлекательным и смелым, с «добрым лицом» (“good, loveable and brave, with a kind face”) [9].

Появление слова “golliwog” (с одной ‘g’) связывают с тем, что Флоренс и Кэйт Аптон не закрепили за собой исключительное право на использование образа и названия куклы, а разные компании, проследив её возрастающую популярность, убрав последнюю согласную букву, начали выпускать в огромных количествах продукцию с названием “golliwog” [9]. Торговая фирма по производству консервов и джемов Робертсон и сыновья (James Robertson & Sons) стали использовать изображение голливога как свой торговый знак с начала 1900-х годов. Но они отрицали связь своего логотипа и героя книг Аптон. По словам одного из сыновей, ‘Golly’ – это искажённое слово ‘Dolly’, которое он услышал в Америке, когда наблюдал за игрой сельских детей с самодельной чёрной куклой, пошитой из старой одежды [10].

Существует ещё одна трактовка появления куклы в Англии, согласно которой британские военные привезли её из Египта, где покупали у местного населения как сувенир для своих детей. Британцы, при этом, шутливо называли египтян «Wogs» (WOGS), а Египтяне их – «Гюльс»; от этих двух слов и образовался «Голливог» [5].

Несмотря на разные версии, энциклопедически утвердилось мнение, что слово ‘Golliwogg’ ввели в детскую литературу Флоренс и Берта Аптон; благодаря их книгам, голливог стал не только одной из самых популярных игрушек и национальным символом, но и вообще первой чёрной куклой-героем в детской литературе и в истории иллюстрированных книг.

Прошло почти полвека, и в 1937 году Энид Блайтон опубликовала первую книгу о приключениях трёх храбрых голливогах (*Three Bold Golliwogs*) с говорящими именами – Golly, Woggy, Nigger, любимой песней которых была – «Десять негритят» (*Ten Little Nigger Boys*). Стороники признания голливога отрицательным героем детской литературы ссылаются на серию книг Э. Блайтон о приключениях деревянного человечка Нодди, который сбежал от своего создателя, старого плотника,

и поселился в городе игрушек. Но здесь справедливым будет замечание Дэвида Радда, высказанное в статье «Энид Блайтон и загадки детской литературы», что в качестве злодея голливог появляется только в «пресловутой» книге “Here Comes Noddy Again”, где просит Нодди подвести его в темный лес, а затем крадет его машину. Другие герои книги, гоблины и обезьяны, чаще представлены злодеями, а медведи регулярно изображаются как более непослушные [10]. Кроме того, в серии книг о приключениях Нодди рассказывается и о других голливогах, которые жили в Голли-Таун; а упомянутый г-н Голли, управляющий гаража в Тойленде, стал одним из лучших друзей Нодди.

Энид Блайтон признана самой плодотворной и издаваемой писательницей в Великобритании, пятым по популярности автором переводной литературы в целом. В её книгах о приключениях игрушек голливог, как правило, появляется со своим лучшим другом, плюшевым медвежонком (teddy bear), который в литературе появился позже, в 1903 году. Голливог в историях Э. Блайтон часто попадает в комические ситуации: то он, например, начинает курить, и огромные клубы дыма в детской комнате пугают остальных кукол (*The Golliwog Who Smoked*), то неудачно запускает воздушный шар, падает и лишается своей одежды (*The Meddlesome Golliwog*), то красит лицо белой краской, чтобы быть похожим на остальных (*The White Golliwog*). Как писал Б. Вайнер, характер «у голливога как литературного героя тоже имелся: простодушный, честный, добрый и в меру озорной – по сути, тот же Буратино или Чипполино, только чуть помладше» [3].

Отметим, что по иллюстрациям к книгам Блайтон можно представить типичный набор игрушек детей 50-60-х годов прошлого века. Среди них – голливог, мишка, морячок, кукла, поезд. Голливог – один из лучших подарков для детей. Например, в рассказе «Что случилось в канун Рождества» (*What Happened on Christmas Eve*) дети обрадовались неожиданным подаркам, которые выпали из мешка Санта Клауса. Мальчик Джонатан получил поезд, корабль, три голливога, а его сестра – куклу, двух толстых мишек, кукольный домик, музыкальную шкатулку (“Jonathan was picking up a train – and a big ship with magnificent sails – and three golliwogs in a row together! Elizabeth began to pick up things, too. Another doll – two fat teddy-bears – a dolls’ house with its chimney off – a musical box” [8, с. 114]).

В течение последних четырех десятилетий прошлого века европейцы активно обсуждали, является ли голливог невинным образом или расистским символом. Именно в период спада популярности игрушки пишет свои повести Рут Айнсворт. С

1953 по 1965 год английская писательница написала восемь историй о приключениях голливога, которого она назвала Рафти-Тафти (Ruffy Tufty) из-за его всклокоченных волос. Р. Айнсворт так описывает голливогов: “*Most golliwogs have wide smiles which stretch across their faces. They show two rows of shining white teeth, white as snow against their black cheeks, Ruffy Tufty is nearly always smiling because he is nearly always happy*” [12, с. 261]. В переводе Б. Вайнера: «Ослепительная улыбка – это сказано о голливогах. Улыбаясь – а жители Голливог-виллидж, как уже упоминалось, любят это делать – голливог демонстрирует два ряда сверкающих белых зубов, белых как снег, особенно в сравнении с его чёрными щеками» [3]. Во всех приключениях Рафти-Тафти сопровождает его подружка, кукла по имени Роуз. Рафти-Тафти Рут Айнсворт не повзрослел, во всех историях ему не больше пяти лет [13]. На официальном сайте писательницы в перечне её книг нет упоминаний о приключениях голливога.

В 1960-х годах обострились отношения между чернокожими и белыми в Англии. Этот расовый антагонизм был обусловлен многими факторами: увеличением числа цветных иммигрантов; нежеланием меньшинств приспособляться к старым образцам расового и этнического подчинения; страх среди многих белых, что Англия теряет свой национальный характер. В таких условиях куклы голливог стали рассматриваться как символ расовой дискриминации. Многие книги, в которых упоминалось о голливогах, изымались из публичных библиотек, производство кукол сократилось из-за уменьшения спроса. Несмотря на критику, компания Джеймс Робертсон и сыновья не прекратили использовать образ чернолицей куклы в качестве своего торгового знака; сменили только название «Golliwog» на «Golly». Тем не менее, национальный комитет по вопросам расизма в детских книгах стал публично критиковать использование Робертсоном «Голли» в своей рекламе, а другие организации призывали к бойкоту их продукции. После 2002 года компания перестала использовать этот символ.

В начале 1980-х годов в новых изданиях серии книг «Нодди» Энид Блайтон заменили господина Голли, владельца гаража Тойтаун, новым героем – светлокожим господином Спарксом, несмотря на возмущение тех родителей, которые выросли вместе с героями Энид Блайтон и испытывали трудности, представляя их своим детям. В американско-британской анимационной версии «Игрушечная страна» (англ. *Make Way for Noddy*), вышедшей в 2005 году, появилась темнокожая кукла Дина, но нет одного из лучших друзей Нодди – господина Голли.

Не вошёл голливуд и в продолжение историй о приключениях деревянного человечка, написанных к 45-летию выхода книги внучкой популярной писательницы, Софи Смолвуд. Как сказал один из издателей, Джефф Нортон, «Софи решила не вводить такого героя из-за социальной коннотации, которая существует сегодня, но которой не было в 1949 году, когда Энид Блайтон писала свои книги» [11]. По его мнению, сама Э. Блайтон не написала бы ничего, что было бы оскорбительным для людей её времени.

Приблизительно в это же время, в 2009 году разгорелся скандал, связанный с дочерью Маргарет Тэтчер, Кэрол, которая в беседе с ведущим Адрианом Чайлзом, обсуждая открытый теннисный чемпионат в Австралии, описывая одного игрока «произнесла слово GOLLIWOG» [7]. В результате после жалобы коллег за «грубое нарушение политкорректности» руководство Би-би-си отстранило Кэрол Тэтчер от работы [7]. В феврале 2009 года после этого случая целый ряд новостных порталов, среди которых News.ru, сообщили о том, что журналистка сравнила чернокожего теннисиста с голливудом – уродливой чёрной куклой. На наш взгляд, уточнение на русскоязычных сайтах было неуместно. И сама К. Тэтчер не намеревалась оскорбить игрока, поэтому отказалась извиняться [6].

Что касается переводов на русский язык, то, как уже было сказано выше, Б. Вайнер, переводя повесть Рут Айнсворт, передал имя главного героя (Рафти-Тафти) в транслитерации, в предисловии пояснил, что голливуды, *«о которых в нашей стране мало кто и слышал, – тряпичные куклы, бывшие долгое время очень популярными у европейских, американских, австралийских ребят»* [3]. В учебнике И. Н. Верещагиной для третьего класса школ с углубленным изучением английского языка, где приводится адаптированный отрывок из повести, имя героя переводится как Кудрявый Рафти и называется он чёрной куклой, а не голливудом.

«Приключения Нодди» на русский были опубликованы в начале 90-х годов в пересказе А. Иванова и А. Устиновой. В их варианте есть двое закадычных друзей – игрушечный негрёнок Гилберт и плюшевый медвежонок, *«которого все звали Плутиншкой Тедди»* [1, с. 15]. Имя темнокожего героя, в данном случае, конечно, «звучит более или менее по-английски», как советовала Н. Галь, но не «таит» в себе никакого намёка [4, с. 159]. В 2013 году вышел перевод О. Пановой книги «Приключения Нодди в игрушечном городе» [2]. За основу перевода была принята исправленная в 80-х годах версия. Хозяин автосервиса *«приветливый человек с курчавыми волосами и широкой белозубой улыбкой – мистер Спарк»* не соотносится с иллюстрациями. Волосы его всегда

скрыты под шапкой-котелком, и редко появляющуюся на лице улыбку нельзя назвать ни широкой, ни белозубой.

Подводя итог, отметим, что кукла голливог, появившаяся на страницах книг английских писательниц, отразила её популярность, отношение к ней детской читательской аудитории, но не выдержала расового противостояния и перешла в категорию «забытых» игрушек. Но, как справедливо отметил Борис Вайнер, по степени «оскорбительности» голливогов и «основательности обвинений в их адрес вполне можно составить» о них мнение [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Блайтон Э. Приключения Нодди: Сказка / Пер. с англ. А. Д. Иванова, А. В. Устиновой; Рис. В. Курчевского / Э. Блайтон. – Одесса: Два Слона – Вариант, 1993. – 32 с.
2. Блайтон Э. Нодди совершает подвиг. Перевод с англ. О. Пановой / Э. Блайтон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://online-knigi.com/page/160369?page=8>
3. Вайнер Б. Г. Рафти-Тафти Голливог. Руфь Айнсворт [Электронный ресурс] / Б. Г. Вайнер. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2010/08/31/1253>
4. Галь Н. Я. Слово живое и мертвое: Из опыта переводчика и редактора / Н. Я. Галь. – 4-е изд., доп. – М.: Книга, 1987. – 272 с.
5. Голливог [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Голливог>
6. Кэрол Тэтчер, дочку «железной леди», уволили из телепрограммы за расизм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.newsru.com/world/04feb2009/thatcher.html>
7. Новгородцев С. Осторожно, люди: о кукле «голливог» и политкорректности / С. Новгородцев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/talking_point/newsid_7870000/7870670.stm
8. Blyton E. The Eighth Holiday Book / E. Blyton. – London, 1953. – 212 p.
9. Dunk M. How the golliwog went from innocent children's hero to symbol of bitter controversy // MailOnline [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1136016/How-golliwog-went-innocent-childrens-hero-symbol-bitter-controversy>
10. Golliwogg.co.uk An independent guide to golliwogs, including golliwogg history, golly dolls, gollie books, and gollywog collectables [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.golliwogg.co.uk/robertsons.htm>

11. Noddy returns without the golliwogs // The Telegraph [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.telegraph.co.uk/news/6359248/Noddy-returns-without-the-golliwogs.html>
12. Once upon a time. English Fairy Tales. Английская литературная сказка (на английском языке). – М. Прогресс, 1975. – 312 с.
13. Ruth Ainsworth in her own words [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthainsworth.co.uk/bio.html>

АННОТАЦИЯ

Филатова В. А. Голливог в детской литературе в контексте времени

В статье рассматривается появление куклы голливог, первой черной куклы, в английской литературе как героя иллюстрированных книг Флоренс Кейт Аптон, отмечается популярность в первой половине XIX века, отношение как к расистскому символу во второй половине, кампания по запрету в литературе и действительности. Сравниваются произведения Энид Блайтон и Рут Айнсворд о голливогах и их переводы на русский язык.

Ключевые слова: голливог, чёрная кукла, английская литература, иллюстрации, расизм.

SUMMARY

Filatova V. A. Golliwog in children's literature in the context of time

The article deals with a golliwog, the first black doll in English literature, a story book character created by Florence Kate Upton; its popularity in the first half of the XIX-th century and attitude to it as a symbol of racism in the second half, the campaign to ban golliwogs in literature and reality are analyzed. The books by Enid Blyton and Ruth Ainsworth about golliwogs are compared with their translations into Russian.

Key words: golliwog, a black doll, English literature, illustrations, racism.

И. Е. Шишкина
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82-311.4

ТОПОНИМИКА ПЕТЕРБУРГА В РОМАНЕ В. В. КРЕСТОВСКОГО «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ»

Тема города – одна из важнейших тем романа В. В. Крестовского «Петербургские трущобы». Интерес к ней писателя имеет своим основанием общую тенденцию начала-середины XIX века – тенденцию к формированию особой роли города в литературе.

Разумеется, образ города развивается в романе «Петербургские трущобы» на фоне богатейшей русской литературной традиции, которая сложилась до В. В. Крестовского. Следует сказать, что «история отношений Петербурга с литературой – сюжет длительный и неисчерпаемый, потому что феномен Петербурга – это феномен русской литературы. Уникальная ситуация: родился новый город – родилась и новая литература» [5, с. 53]. По мнению А. В. Кузьмина, «образ Петербурга в русской литературе изначально дихотомичен: он не существует без образа человека, в нем живущего. В петербургском тексте исследуется не столько город, сколько жизнь человека, его чувства, переживания, мироощущения, во многом обусловленные пространством Петербурга» [4, с. 69]. Многие русские писатели обращались к теме Петербурга в своих произведениях, достаточно вспомнить такие произведения, как «Медный всадник», «Пиковая дама», «Домик в Коломне» А. С. Пушкина, «Петербургские повести» Н. В. Гоголя, «Жизнь и похождения Тихона Тростникова», «Несчастные» Н. А. Некрасова, «Бедные люди», «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского.

Как и всякий город, Петербург имеет свой «язык». Он говорит с нами своими улицами и площадями, реками и каналами, островами и садами, зданиями и памятниками, людьми и историей. «Городские названия – язык города. Они расскажут о его топографии, о его окрестностях, истории, героях, промышленности, идеях, вкусах, юморе. Они так же определяют стиль города, как его строения, его легенды, его сады», – писал автор «Души Петербурга» Н. П. Анциферов.

В романе «Петербургские трущобы» очень много географических названий, они позволяют читателям лучше представить место действия произведения, сформировать целостную картину и получить представление о жизни и быте героев. Герои В. Крестовского живут в тех же районах, проходят по тем же улицам, где живут герои Н. А. Некрасова и

Ф. М. Достоевского, где двойственность города, его ужасы уже не являются теоретически выведенными, а проявляют себя с наибольшей силой. Это Садовая улица, по которой пробирается Раскольников к месту преступления в «Преступлении и наказании» и на которой собирают помощников граф Каллаш и Серж Ковров в «Петербургских трущобах». Это Таиров переулоч, в котором тому же Раскольникову «тошнее становилось», и которому В. В. Крестовский посвятил целую главку «Клоповник Таировского переулочка». Это Вознесенский проспект, по которому проходит Иван Петрович в «Униженных и оскорбленных» и на котором жил мошенник Казимир Бодлевский у В. В. Крестовского.

В. В. Крестовский, как и Ф. М. Достоевский, в описаниях Петербурга топографически точен. Как писала Г. Н. Кудрявцева, «Петербург 60-х годов воспроизведен В. Крестовским точно с топографической и социально-бытовой стороны, поэтому роман представляет документальную ценность и интересен в историко-бытовом плане» [3, с. 10].

Яркими красками описываются столичная топонимика, связанная с действием романа. Это и Мещанские улицы, Вознесенский проспект и Гороховая улица, где «сгруппировался преимущественно ремесленный, цеховой слой, с сильно преобладающим немецким элементом» [6, т. 1, с. 51]. Это и Обухов мост и места у церкви Вознесенья, особенно на Канаве, и Подьяческие улицы, где проживало население еврейское, – «тут вы на каждом почти шагу встречаете пронырливо-озабоченные физиономии и длиннополые пальто с камлотовыми шинелями детей Израиля» [6, т. 1, с. 51]. Некоторые события происходят и на Васильевском острове, который для писателя «отличается совсем особенной, пустынно-чистоплотной внешностью с негоциантски-коммерческим и как бы английским характером» [6, т. 1, с. 51]. Не обошел вниманием В. В. Крестовский и окраины городского центра, с одной стороны – Английская, Дворцовая и Гагаринская набережные, а с другой – Сергиевская улица, которые «представляют царство различных палаццо, в которых засел остаток аристократический и вечно лепящийся к нему, как паразитное растение, элемент quasi-аристократический или откупной». Последняя, по замечанию писателя, кроме аристократического, «имеет еще характер отчасти военный, и именно учено-военный, с артиллерийским оттенком» [6, т. 1, с. 51].

Давая описание места действия, В. В. Крестовский точен в деталях. Например, при описании Малковского переулочка автор предельно подробно передает его географию: «С левой стороны его (если идти от Фонтанки) во всю длину тянется глухая,

заплесневело-черная стена огромного здания бывшей питейной конторы. Эта безоконная и безворотная стена в устье переулка на Садовую кончается низеньким зданием преобширнейшего и прегрязнейшего кабака, который и по наши дни здравствует вполне благополучно. С правой (от Фонтанки же) стороны, после бань, весьма непрезентабельного вида тянется древний, расшатавшийся и довольно высокий забор, который на середине переулка обрывается воротами и затем вновь продолжается до угла каменного старого дома, где лепится и громоздится друг на друга, в духоте, в грязи и копоти, густое население рабочего мастерового люда» [6, т. 1, с. 505–506]. Убийцы графа Каллаша заманивают его в подземные каналы Петербурга: «Это было устье тоннеля. Проходя под Благовещенской улицей, он начинается как раз против Конногвардейского бульвара, под тем углом Крюкова канала, обок с которым находятся известные Пушкинские бани. Другой подземный водяной путь берет начало свое от этого же места и проходит под самым Конногвардейским бульваром, пересекая Сенатскую площадь и вливаясь, как говорят, в открытый канал внутри Адмиралтейства. Одна ветвь, довольно, впрочем, узкая, отделяется от него под углом Адмиралтейского бульвара и идет под ним параллельно фасаду здания Синода и Сената, вливаясь в Неву близ бывшего Исаакиевского моста» [6, т. 2, с. 764].

В первой главе третьей части «У Спаса на Сенной» рассказывается о районе Петербурга, где собираются городские нищие, с очень подробным описанием, с одной стороны, жизни этого района, а с другой – характерных типов его нищих обитателей. Название «Сенная площадь» появилось в связи с тем, что в месте, где сейчас в Петербурге находится Московский проспект, раньше проходила большая дорога. По ней купцы и крестьяне с целью продажи следовали в Петербург. Учитывая этот факт, власти приказали вырубить лес и обустроить место торговли у ворот города. Образовавшийся рынок сначала называли Большим, а позже – Конным. Сенной площадь стала называться уже в конце XVIII столетия, когда вокруг торжища стали возникать дома. Тогда же специализация рынка сузилась. Теперь на нем стали торговать сеном, дровами и соломой. Город постепенно разрастался, потому в начале XIX столетия Сенная площадь уже не была окраиной. Но в связи с тем, что рынок считался дешевым и многолюдным (крестьяне не платили налог на торговлю), тут селилась беднота. Площадь окружали жалкие лачуги, грязные притоны, дешевые кабаки. Так как на рынке процветало мелкое жульничество со стороны торговцев и карманное воровство, власти устроили тут же и место наказания –

в назидание остальным. Пойманных на горячем били плетью и кнутом при всем народе. А позже там стали наказывать и беглых крепостных.

Не раз в романе упоминается Екатерининский канал, который, пересекая город, как бы отражал собой полярную природу пространств двух Петербургов: линейно-строгий в дворцово-аристократической части, он теряет свою аристократическую осанку в разночинной коломенской части, где находит свое отражение безродный, бедный Петербург.

В главе «Митрофаниевское кладбище» описывается «ровная низменная местность, с петербургски-болотистой почвой» [6, т. 2, с. 125], приспособленная под кладбище – *«по преимуществу кладбище демократическое: тут хоронится петербургский пролетарий, тут же указано место и преступнику, и тюремному арестанту»* [6, т. 2, с. 126]. Известно, что кладбище было основано в 1831 году близ деревни Тентелевка в связи с разразившейся в городе эпидемией холеры. При этом оно подчинялось не церкви, а городской полиции. Площадь кладбища составляла 3 десятины. Отпеваний и панихид при погребении, как правило, не совершалось. Изначально кладбище называлось Тентелевским, а после постройки в 1847 году церкви во имя Святого Митрофана Воронежского стало называться Митрофаниевским. Митрофаниевское кладбище не считалось богатым и престижным: *«по преимуществу кладбище демократическое: тут хоронится петербургский пролетарий, тут же указано место и преступнику, и тюремному арестанту»* [6, т. 2, с. 126].

В главе «Вяземская лавра» описывается дом князя Вяземского, вернее не дом, а тринадцать домов, известных под шуточным названием Вяземская лавра. В самом названии Вяземская лавра чувствуется ирония, так как в России Лаврой назывались высокого класса мужские монастыри. А Вяземская лавра – это была страшная ночлежка, в которой ютилось или по крайней мере приходило ночевать 10 тысяч человек. Все это пространство от Сенной до Фонтанки – это были флигеля Вяземской лавры. Это страшный криминальный мир. И В. Крестовский описывает Вяземскую лавру, показывая, какие разные люди, разные криминальные специальности (мошенники, тряпичники и т. д.) обитали в ней. Она «служит извечным и главным приютом всевозможных и разнородных пролетариев Петербурга, большей части голодных людей этого города» [6, т. 2, с. 427]. Автор очень подробно рассказывает о каждом доме, входящем в «Лавру» – «Корзиночном флигеле», *«где по преимуществу обитают мирные корзинщики, снабжающие своими изделиями чуть ли не пол-*

Петербурга» [6, т. 2, с. 418-419], «Фонталочном доме», в котором «ветер свободно гуляет по <...> обширным комнатам с тихо унылым воем и свистом» [6, т. 2, с. 427], «Тряпичном флигеле», где «испокон веку жили тряпичники – те самые, которых, с большим вместительным мешком за плечами, вам неоднократно доводилось встречать на грязных задних дворах, вооруженных клюкой с насаженным на конец ее острым железным крючком» [6, т. 2, с. 423] и т. д.

Еще одним местом действия романа является Полторацкий переулок, получивший свое название по имени М. Ф. Полторацкого (первого директора Придворной певческой капеллы), семейство которого владело обширным участком сложной формы от Фонтанки до Сенной площади. Вот как описывает переулок В. В. Крестовский: *«Если вы взглянете с набережной Фонтанки в ворота Фонталочного дома, где в пролете прибита казенная голубая доска с надписью „Полторацкий переулок“, вам под двумя арками откроется длинная перспектива узенького переулочка. По нему вечно снуют народ – обитатель лавры и Сенной площади. Справа во всю глубину этой перспективы тянется темный покосившийся забор, отделяющий дворы Вяземского от обширных дворов генеральши Яковлевой. Слева же идет Стекольчатый флигель. Это Полторацкий переулок, по которому, бывало, даже днем ходить небезопасно, о вечере нечего и говорить. Да даже и теперь, при значительно усиленном полицейском бдении и надзоре, нельзя вполне поручиться, если вы пойдете один-одинешенек, чтобы с вами не случилось чего-нибудь очень неприятного» [6, т. 2, с. 435].*

Таким образом, можно говорить, что у В. В. Крестовского топос явно настроен на трущобы. Город в «Петербургских трущобах» – это не Петербург Невского проспекта, о котором писатель упоминает только вскользь и только для сравнения с теми местами, которые подчеркивают его двойственность и контрастность. Парадный Петербург мало интересует писателя. Для него наиболее интересна жизнь трущоб и окраин. Другими словами, Петербург в романе «Петербургские трущобы» возникает именно как некрасовский «второй город», как город трущоб Ф. М. Достоевского: *«В громадных, многоэтажных и не менее улицы грязных домах, мигали огоньки в окнах и фонари над входными дверями, означая собою целые ряды харчевен, трактиров, съестных, перекусочных подвалов, винных погребов, кабаков с портерными и тех особенных приютов, где лепится, прячется, болеет и умирает всеми отверженный разврат» [6, т. 1, с. 211].*

Роман В. В. Крестовского вызвал широкий интерес в различных кругах русского общества: впечатление, произведенное «Петербургскими трущобами», было так сильно, что одно время стало модным устраивать экскурсии в притоны и вертепы, описанные в романе: «читатели романа составляли группы и посещали описанные Всеволодом Владимировичем места» [2, с. 442]. Читателей заинтересовал и поразил экзотический Петербург, в котором переход из светской гостиной в воровской притон или ночлежку Сенной площади не так сложен, как могло казаться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анциферов Н. П. Душа Петербурга / Н. П. Анциферов. – Л. : Агентство «Лира», 1990. – 249 с.
2. Берг Ф. В. В. Крестовский / А. Берг // В. В. Крестовский Тьма Египетская. Тамара Бендавид. Торжество Ваала. Деда : в 2-х тт. – М. : Камея, 1993. – Т. 2. – С. 442-445.
3. Кудрявцева Г. Н. «Петербургские трущобы» Вс. Крестовского в литературной борьбе 60-х годов : автореф. дисс. на соискание учен. степени кандидата филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Г. Н. Кудрявцева. – М., 1977. – 16 с.
4. Кузьмин А. В. Петербург в творчестве Н. С. Лескова / А. В. Кузьмин // Мир русского слова. – 2003. – № 1(14). – С. 69-74.
5. Кураев М. Н. Феномен Петербурга / М. Н. Кураев // Мир русского слова. – 2003. – № 1 (14). – С. 51-54.
6. Крестовский В. В. Петербургские трущобы : в 2 т. / В. В. Крестовский. – Т. 1. – М. : АСТ, 2000. – 608 с.; Т. 2. – М. : АСТ, 2000. – 607 с. – (Русская классика).

АННОТАЦИЯ

Шишкина И. Е. Топонимика Петербурга в романе В. В. Крестовского «Петербургские трущобы»

В статье рассматриваются географические названия Петербурга в романе В. В. Крестовского «Петербургские трущобы».

Ключевые слова: Петербург, топонимика, тема города, топос.

SUMMARY

Shishkina I. E. Toponymy of Petersburg in the novel by V. V. Krestovsky «Slums of Petersburg»

The article discusses the geographical names of St. Petersburg in the novel by V. V. Krestovsky “Slums of Petersburg”.

Key words: Petersburg, toponymy, theme of the city, topos.

Л. И. Шишкина
(г. Санкт-Петербург, РФ)

УДК 82.1

НАЗВАНИЕ КАК КЛЮЧ К ТРАКТОВКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ («Рассказ о семи повешенных» Л. Андреева)

В настоящее время в отечественных и зарубежных исследованиях заметна тенденция к выявлению значимости названия произведения, которое трактуется как важнейший компонент художественного целого. Оно рассматривается как авторский посыл, дискурсивная стратегия, организатор и активизатор читательского восприятия [11, с. 76-82], или как суггестия смыслов, предполагающих различные прочтения [17, с. 8].

История создания многих произведений показывает, как напряженно Л. Андреев искал то единственное название, которое могло бы сконцентрировать замысел и авторскую концепцию. Наиболее характерные андреевские заглавия или несут в себе иносказательное – метафорическое, символическое значение, участвующее в создании философско-социального подтекста («Призраки», «Христиане»), или представляют собой отвлеченные, «сущностные» понятия, свидетельствующие о настойчивом интересе автора к вечным категориям человеческого бытия («Молчание», «Смех», «Мысль», «Ложь», «Бездна» и др.). Классификация и систематизация андреевских названий впервые была предпринята Л. А. Иезуитовой в статье «Автор – название – идея – позиция в произведениях Леонида Андреева». Определяя андреевские заглавия как «емкие художественные формулы», отражающие «психологические состояния, умонастроения», «сгустки представлений о жизни», исследовательница делала вывод: «Андреев не зря бьется в поисках единственного и «ядовитого» (его выражение) заглавия: он видел в нем проводника идеи, от точности которого зависит полнота выражения художественного содержания и его понимания читателем, контакт с читателем, которому нужно помочь обнаружить авторскую точку зрения на предмет» [6, с. 281]. Современные критики не раз отмечали «броскость», «претенциозность» таких названий, как «Бездна», «Красный смех», «Царь-Голод» или «цитатное» заглавие драмы «Дни нашей жизни», рассчитанных, по их мнению, на «заранее обдуманый эффект» [4, с. 2]. Среди такого рода названий своей «простотой» выделяется одно из самых знаменитых произведений писателя – «Рассказ о семи повешенных». Однако скрытые в нем смыслы, обнаруживаемые в

различных контекстах, показывают, что оно вполне соответствует характеру андреевского творчества, основное качество которого В. А. Келдыш характеризовал как «сопряжение двух начал – исторического взгляда с метафизической мыслью» [7, с. 545].

Анализ рукописных редакций и вариантов свидетельствует, что название неоднократно менялось в соответствии с постепенно усложняющейся концепцией рассказа. Вначале писатель предполагал озаглавить рассказ «Люди». Это соотносилось с фразой-лейтмотивом, которой в черновых вариантах завершалось описание последней ночи каждого из осужденных: «Потом вошли люди» (вариант: «Вошли люди») [14, л. 29], и было связано с финальной фразой в окончательном тексте: «Так люди приветствовали восходящее солнце». На смысл этого заглавия проливает свет и один из сохранившихся промежуточных вариантов финала: «Так люди приветствовали восходящее солнце. Люди, люди, как долог и мучителен ваш путь к совершенству, как долго еще вам идти!» [15, л. 101]. Здесь обнаруживается та черта андреевского таланта, которую точно подметил Л. Н. Толстой при прочтении «Рассказа»: «желание содействовать благу людей» [13, с. 218].

Вслед за этим в черновиках появляется название «Смертники», которое соответствовало первоначальному авторскому замыслу: выразить протест против смертной казни, но при этом выйти на уровень экзистенциальной проблематики – под новым углом зрения рассмотреть вечную проблему жизни/смерти – основную для андреевского творчества; исследовать поведение человека, поставленного в кризисную ситуацию, в данном случае – перед лицом смерти. В своих высказываниях писатель не раз подчеркивал, что не стремился «заклеймить» правительство и без того себя достаточно скомпрометировавшее. «Моей задачей было указать на ужас и недопустимость смертной казни – при всяких условиях», – писал он американскому журналисту и издателю Г. Бернштейну (от 5 (18) октября 1908 г.) [2, с. 44].

В процессе дальнейшей работы протест против смертной казни под пером Андреева начинает обретать не столько нравственно-социальный, сколько общеполитический характер. Это находит выражение в названии полной черновой редакции «На острие». Оно демонстрировало следующий этап осмысления темы смертной казни как явления, «противного закону жизни». «Этот закон состоит в том, – объяснял писатель в письме публицисту и общественному деятелю В.Я. Богучарскому, – что ни одно живое существо не знает заранее времени своей смерти <...>. Только осужденный *знает* время своей смерти. – Значит, тут нарушается *закон жизни*, и в том осуждение смертных

казней» [т. 6. с. 603]. Данное название акцентировало важную для Андреева идею о распаде человеческого разума, поставленного перед лицом неразрешимого, безнадежного противоречия: «И много страшного есть на пути у разума, но нет ничего страшнее смертной казни. В обнаженности тех противоречий, которые ставит она человеческому разуму, звучит безумное и страшное кошунство <...>. И когда человек ставится в положение, когда он должен мыслить немыслимое, – это покушение на разум всего человечества, <...> он уничтожает смысл человеческого существования» [1, с. 1]. Мысль о невыносимости для человеческого рассудка знания точной даты своей смерти как главный аргумент против смертной казни Андреев связывает с самым стойким из террористов – Вернером, образ которого задумывался как рупор философско-этических взглядов автора. Наиболее радикальное выражение она получает в последнем варианте черновой редакции в предсмертном письме главного героя в главе «Я говорю из гроба». В нем он сообщает о крушении разума – разрушении мозга от невозможности осознать одновременное существование жизни и смерти: «Вы раскорячили мой ум, вы поставили мою мысль на *острие*, с которого одновременно открываются две бездны: жизнь и смерть» <...> Вы раскорячили мой ум. Откуда у всех такая склонность распинать – вы распяли мою мысль» [15, л. 81]. В окончательный текст эта глава не вошла. А рассказ получил, по определению самого автора, «простое название» – «Рассказ о семи повешенных». Однако внешняя простота таит в себе синтез социально-конкретного и обобщенно-философского начал, который является характерологической чертой андреевского творчества.

С одной стороны, название точно отражает исторические реалии. Толчком для создания рассказа послужил факт ареста и казни членов «Летучего боевого отряда Северной области», получившего известность рядом дерзких политических убийств и разгромленного при попытке покушения на министра юстиции И. Г. Щегловитова. Казненных террористов было, действительно, семеро, и в периодической печати это взволновавшее общество событие подавалось как «дело о семи» [См. об этом: 16, с. 113–131]. Однако в рассказе Андреев, сохранив знаковое число семь, воссоздает только пять образов революционеров-террористов (в которых угадываются их прототипы), а рядом с ними выводит двух уголовников – безгласного крестьянина Янсона и лихого разбойника Мишку Цыганка. По мысли автора, это должно было усилить осознание бесчеловечности смертной казни, ибо как ни «велик ужас казни, когда она постигает людей мужественных

и честных, виновных лишь в избытке любви и чувства справедливости, <...> еще ужаснее веревка, когда она захватывает горло людей слабых и темных.» «Чем могут отозваться слабые и грешные, как не глубочайшим потрясением всех основ своей человеческой души? А их-то, набивши руку на революционерах, и вешают теперь, по всей Руси, где по одному, где сразу по десятку» [2, с. 44], – писал он своему американскому издателю Г. Бернштейну. Эту сторону рассказа – идею равенства всех людей перед лицом насильственной смерти отчетливо почувствовали современники. «Мраморный рассказ Леонида Андреева – тоже семь ступеней, семь человеческих ликов, это целая лестница от зверя-разбойника до святой мученицы», – отмечал В. Львов-Рогачевский [9, с. 122].

Число семь не случайно вынесено в заглавие. Оно обладает многозначной символикой, вызывает многочисленные аллюзии и ассоциации, прежде всего библейского характера, которые создают широкий контекст и выводят повествование из сферы социальной конкретики на уровень общечеловеческой проблематики. Такова, например, ветхозаветная легенда о мести израильскому царю Саулу, уничтожившему множество гаваонитян и тем навлекшему на себя гнев Божий, в которой встречаем то же соотношение чисел: пять и два и идею общего приятия смерти. Семь потомков Саула – два сына и пять внуков были выданы Давидом гаваонитянам, «и они повесили их на горе перед Господом. И погибли все семь вместе...» (2 Царст. 21:9).

Число семь – одно из наиболее употребляемых в Библии – чаще всего встречается в связи с мотивами покаяния и жертвенности (муки семи братьев – 2 Мак. 7:1-42), семикратным должно быть прощение человеку, при совершении жертвоприношения ритуальные действия должны совершаться семь раз, тогда же убивают семь животных, упоминаются семь жертвенников, готовых принять семь тельцов и семь овнов (Чис.: 23); «семь однолетних агнцев без порока» (1 Пар. 15:26). Оно сопутствует и образам Апокалипсиса (у подножия престола горят семь светильников, книга в руках Божиих запечатана семью печатями, семь ангелов держат семь золотых чаш, наполненных гневом Бога, семь ангелов трубят в семь труб), пророчествующего о будущем обновлении мира и приходе Нового царства. Мотивы жертвы во имя обновления мира играют центральную роль в авторской концепции революционеров, образы которых, постепенно утрачивая связь с реальными прототипами, преобразались в духе мифологизированного сознания русской интеллигенции начала XX века, сближавшей религию и революцию, придававшей героизму террористов

ореол христианской жертвенности. В литературном кругу идея религиозности русского террора прокламировалась, в первую очередь, триумвиратом Мережковских, принимавших пролитие крови “во имя” и говоривших о святости революционной жертвы; она глубоко вошла в сознание самих «рыцарей террора». Смерть на эшафоте рассматривалась ими как обязательная завершающая часть ритуала и наивысшая точка судьбы и была морально-философским оправданием акта убийства, который был возможен только потому, что одновременно был самозакланием. Обязательность жертвы определяло поведение «героев террора», не стремившихся избежать гибели, а, напротив, жаждущих ее. И. Калыев, убийца вел. князя Сергея Александровича, писал о счастье умереть на эшафоте. Героическое поведение террористов, встречавших смерть с улыбкой на устах, вызывало симпатии современников.

Позиция Андреева в осмыслении практики революционного террора представляется более сложной – он неоднократно говорил о том, что «Ропшины (литературный псевдоним Б. Савинкова – Л.Ш.) для него страшнее Азефа», – и, очевидно, не случайно в своем произведении писатель соединил террористов, убивающих «во имя», и убийц-уголовников.

С образом Цыганка в рассказ входит тема разбойника: «он называл себя разбойником, и с иронией относился к тем, которые по-модному величали себя “экспроприаторами”» [с. 65]. На Руси «разбойником» издавна называли грабителя, убийцу, вообще человека, нарушающего все нормы поведения. В то же время в народном сознании и отразившей его литературе утвердилась традиция идеализации «доброго разбойника». И славный Ванька-Каин, и благородный Дубровский – разновидности одного культурного архетипа, воплощавшего извечную тягу к свободе, жажду «вольной волюшки» и широту русской природы. Так воспринимались и современные Андрееву герои, наводившие ужас на Россию: атаман Лбов, чья фигура нашла отклик в образе Цыганка, и «черниговский Ринальдо Ринальдини» Александр Савицкий, ставший прототипом Сашки Жегулева (роман «Сашка Жегулев»).

Андреев лишает своего героя ореола «благородного разбойника», но оставляет привлекательную и одновременно страшную в своем крайнем выражении идею анархической свободы. Цыганок – воплощение стихийного протеста против несправедливости мира и ненависти к охранителям его устоев. Он олицетворяет бунтарский дух, непросветленную, дикую стихию, сосредоточенную в русском народе, для которого, по словам писателя, «бунт был религией, а религия бунтом». И в

этом плане он парадоксально встает рядом с революционерами, также олицетворяющими крайности русского сознания, в своих действиях исходящих из принципа: все или ничего. «Или дайте ему Бога, правду-истину, чтобы он мог любить Его больше себя и каждую минуту мог погибнуть за него, или дайте ему правду-справедливость на земле. Этот герой счастлив и жив лишь в подвиге самоотречения, жертве» [5, с. XXL] – так характеризовал писатель и философ К. Ф. Жаков тип русского интеллигента, воплощенный в рассказе Андреева.

С другой стороны, в народе «разбойником» называли грабителя, убийцу, вообще человека, нарушающего все нормы поведения. Но ведь и действия террористов – тоже были «по ту сторону» социальных норм, может быть, даже дальше, чем уголовников, ибо последние нарушали социально-этические нормы стихийно и бессознательно, а революционеры-террористы – непременно «с идеей» и сознательно, привлекая максимальное внимание к своему поступку.

«Фантастическая» русская действительность эпохи Первой русской революции дала причудливое сочетание революционных действий и уголовщины. Начиная с 1906 года революционные партии повсеместно проводили так называемые «экспроприации» – разбойные налеты для получения денег на партийные нужды. Особенными сторонниками «эксов» были представители крайних течений, в частности, революционеры-максималисты, выделившиеся из партии с.-р. и предложившие в своей программе тактику тотального террора. Награбленные деньги при этом зачастую использовались не только для партии, но и для личных нужд участников. «Максимализм означал слияние “революционера” и “разбойника”» [12, с. 137], – сказал позднее П. Струве.

Вполне вероятно, что идея соотнести «революционера» и «разбойника» была подсказана писателю не только русской действительностью, но и евангельской легендой о распятом разбойнике. Рядом с Христом ведены были на казнь два разбойника. Их распятием «Пилат хотел навести страх на других разбойников и тем хоть отчасти подорвать сильно распространенное в это время разбойничество, часто переходящее в политические мятежи» [8, с. 228], – пишет один из наиболее авторитетных толкователей истории Нового Завета А. П. Лопухин. Он же указывает на то, что в первых переводах Библии разбойниками называли иудейских мятежников-террористов, «сикариев» (от лат. «сика» – кинжал), которые для достижения политических целей – освобождения страны от римлян – прибегали к убийствам и грабежам. Предполагают, что к сикариям принадлежал и Варавва, распятый

вместе с Христом. В Библии он выступает бандитом, выступившим против римлян, совершившим со своими сообщниками убийство во время мятежа. Пилат помещает Варавву на один уровень с Христом. В одном из вариантов Евангелия от Матфея последний назван Иисус Варавва.

Как ни парадоксально, но носителем протеста оказывается и безгласный Янсон. В последней редакции после знаменитой фразы «Меня не надо вешать. Я не хочу!» писатель включает большой отрывок о смехе Янсона, который как бы разрушает традиционную обрядность смертной казни и заставляет старого надзирателя ощутить безумие происходящего и назвать этого маленького тшедушного человечка Сатаной. «– Сатана! – сказал надзиратель, чувствуя потребность перекреститься.

Менее всего был похож на сатану этот человек с маленьким дряблым личиком, но было в его гусином гоготанье что-то такое, что уничтожало святость и крепость тюрьмы. Посмейся он еще немного – и вот развалятся гнилостно стены, и упадут размокшие решетки, и надзиратель сам выведет арестантов за решетки... Сатана!» [3, с. 60].

Но Сатана в древнееврейском языке означает «препятствующий», «противоречащий». Согласно библейской теодицее, Сатана – обвинитель, бунтарь. Так контекст позволяет в значительной степени усложнить, сделать неоднозначной авторскую трактовку образов революционеров, несущих в себе начало христианской жертвенности и преступления.

Не случайно едут на казнь в одной карете «сверхчеловек» Вернер и безгласное животное Янсон, а заключительным аккордом данной темы становится предсмертный поцелуй Муси, образ которой соединяет чистоту, безгрешность и жертвенность, возвышенную до христианского подвига, и разбойника Цыганка. Символика поцелуя многозначна. Так называемым «святым поцелуем» приветствовали друг друга члены христианской общины. Петр называл этот поцелуй «лобзанием любви». Целование с братьями – знак общей судьбы и общего состояния мира. Целование – неперенный атрибут части литургии, связанной с мотивом жертвоприношения. Это и еще одна ассоциация с раннехристианскими мучениками, о чем напомнил в своей рецензии Д. Мережковский: «Все это уже было девятнадцать веков назад, в римских катакомбах и на арене Колизея. Христианские мученицы, непорочные девушки и разбойники шли на смерть, как на брачную вечерю, тем же вином, тою же кровью опьяненные» [10, с. 611].

Не случайно и то, что вместо «Смертников» в названии появляется определение «повешенные». Согласно библейской

традиции, повешение отождествлялось с распятием. Распятие ассоциировалось не только с жертвой Христа. Оно было казнию для бунтовщиков. Деяния апостолов гласят, что Иисус умер, «повешенный на дереве». О том же говорится в Послании Павла галатам. Тема казни-распятия открыто звучит в черновом варианте рассказа в предсмертном письме Вернера, затем уходя в его подтекст. Наконец, самое название «рассказ» делает заявку на библейски-эпическое повествование, трансформирующего современные события в вечные формы бытия. Так за внешней простотой названия обнаруживается сложный комплекс смыслов, дающий ключ к трактовке произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Н. Из письма / Л. Н. Андреев // Эпоха. – СПб., 1908. – 15 сент. (№ 1).
2. Андреев Л. Н. Письмо Г. Бернштейну (от 5(18) октября 1908 г.) / Л. Н. Андреев // Родина. – 1993. – № 12.
3. Андреев Л. Н. Рассказ о семи повешенных / Л. Н. Андреев // Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М.: Наука, 2013. – Т. 6.
4. Дмитриев М. Призраки и туманы / М. Дмитриев // Николаевская газета. – 1908. – 23 февр. № 630.
5. Жаков К. Ф. Л. Андреев и его произведения (Опыт философской характеристики) / К. Ф. Жаков // Андреев Л. Рассказ о семи повешенных. – СПб., 1909.
6. Иезуитова Л. А. Автор – название – идея – позиция в произведениях Леонида Андреева / Л. А. Иезуитова // Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. – СПб.: Петрополис. 2010. Впервые в сб.: Стиль и идеология (Активность авторского повествования. Межвуз. сб. науч. ст. / Отв. ред. Л. Ф. Ершов. – Сыктывкар, 1983. – С. 60-78.
7. Келдыш В. А. 1908 год в творчестве Андреева / В. А. Келдыш // Л. Н. Андреев Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. – М.: Наука, 2013. – Т.6.
8. Лопухин А. Руководство по Библейской истории Нового Завета / А. П. Лопухин. – СПб.: Дар, 1889.
9. Львов – Рогачевский В. Две правды: Книга о Леониде Андрееве / В. Л. Львов – Рогачевский. – СПб.: Прометей, 1914.
10. Мережковский Д. Не мир, но меч / Д. С. Мережковский. – [СПб, 1908]. – М., 2000.
11. Саморукова И. В. Заглавие как индекс дискурсивной стратегии произведения / И. В. Саморукова // Вестник Самарского госуд. университета. Гуманит. вып. – 2002. – № 1(23).

12. Струве П. Б. Преступление и жертва / П. Б. Струве // Рус. мысль. – 1911. – № 10.
13. Толстой Л. Н. Полн. Собр. соч.: В 90 т. / Л. Н. Толстой. – М.: ГИХЛ, 1956. – Т. 78.
14. Черновой автограф. Ранняя редакция рассказа // Hoover (Стэнфордский университет, Гуверовский институт (Стэнфорд. Калифорния. США). Коллекция Б. И. Николаевского). Box 140, 1.
15. Черновой набросок // НИОР РГБ. Ф. 178 № 7573.
16. Шишкина Л. И. О реальной основе «Рассказа о семи повешенных» / Л. И. Шишкина // Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века. – СПб.: СЗАГС, 2009. – С. 113-131.
17. Эко У. Заглавие и смысл / У. Эко // Заметки на полях «Имени Розы». – СПб.: Академический проект, 2003.

АННОТАЦИЯ

Шишкина Л. И. Название как ключ к трактовке произведения. («Рассказ о семи повешенных» Л. Андреев)

Статья демонстрирует, что за «простым» названием одного из самых известных произведений Л. Андреева скрывается многообразие смыслов и сложность авторской концепции в осмыслении острейших проблем времени: смертной казни и революционного терроризма, выражающей характерное качество андреевского творчества – сопряжение исторического взгляда с метафизической мыслью.

Ключевые слова: Л. Андреев, «Рассказ о семи повешенных», смертная казнь, политический терроризм, библейская символика.

SUMMARY

Shishkina L. I. The title as the key to the interpretation of the work («The seven who were hanged» by L. Andreev)

The article demonstrates that behind the «simple» title of one of the most famous works of L. Andreev lies the diversity of meanings and the complexity of the author's concept in understanding the most important problems of that time: the death penalty and revolutionary terrorism, expressing the characteristic quality of Andreev's creativity – the conjunction of historical look with metaphysical thought.

Key words: L. Andreev, «The seven who were hanged», the death penalty, revolutionary terrorism, biblical symbolism.

УДК 82.0

**ОНИМЫ КАК СРЕДСТВО САТИРИЧЕСКОГО
ИЗОБРАЖЕНИЯ ОБРАЗОВ «ГЕЙДЕЛЬБЕРГСКИХ
АРАБЕСОК» В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ДЫМ»**

В творчестве И. С. Тургенева в тени от пристального внимания исследователей остался вопрос о художественно-стилистических средствах, с помощью которых автор создает образ русской эмиграции в романе И. С. Тургенева «Дым». Ряд исследователей обращали внимание на проблему изображения «гейдельбергских арабесок». Так, Г. Э. Винникова, анализируя роман, рассматривает общество русских эмигрантов в Гейдельберге и Баден-Бадене и отмечает острую сатирическую направленность в решении автором эмигрантской темы. Исследователь подробно раскрывает причины сатиры И. С. Тургенева. Прежде всего, она называет реакционные явления российской действительности, правительственные меры, предпринятые против любого проявления свободомыслия, «охранительную» политику правительства.

Эти общественно-политические обстоятельства породили глубокое разочарование писателя в реальных результатах реформ. Роман И. С. Тургенева «Дым» – это еще одно исследование расстановки общественных сил и размышление над «проклятыми русскими вопросами» «кто виноват?» и где те прогрессивные силы, которые изменяют ситуацию в российском обществе в пользу народа: «Имея в виду происходившие тогда перемены, Тургенев писал: “...а совершается ли при этом, хотя неловко, хотя косвенно, действительное развитие народа, этого никто сказать не может. Будем ждать и прислушиваться”» [3].

Г. Э. Винникова представляет историческую подоплеку событий, описанных в романе, и замечает и подчеркивает, что И. С. Тургенев очень точно и достоверно сатирически изобразил в романе основные общественно-политические партии и кружки, которые он наблюдал в Баден-Бадене в августе 1862 года, куда приехал и сам писатель. Прежде всего, это аристократический кружок реакционеров-консерваторов и кружок гейдельбергских эмигрантов.

Исследователь делает акцент на скептической оценке И. С. Тургеневым общественных сил России пореформенного периода и приводит его слова, обращенные к В. П. Анненкову: «Общество наше, легкое, немногочисленное, оторванное от

почвы, закружилось, как перо, как пена; теперь оно готово отхлынуть или отлететь за тридевять земель от той точки, где недавно еще вертелось» [цит. по: 3]. Это описание отражает драматизм переживаний писателя о судьбах России. В романе инвариант этого описания, образ дыма, превратится в сквозную метафору одноименного романа.

Г. А. Бялый, глубокий исследователь творчества И. С. Тургенева, рассматривая значение романа «Дым» в творческом наследии писателя, также обращает внимание на тему русской эмиграции. Он достаточно подробно останавливается на центральных персонажах, представляющих русскую эмиграцию. Интересно то, что Г. А. Бялый рассматривает образ Губарева в свете полемики И. С. Тургенева с А. И. Герценом и показывает, против каких слоев русского эмигрантского общества направлена сатира И. С. Тургенева: «...он как нельзя более ясно обнажил свой замысел показать в лице участников губаревского кружка всегда готовых к ренегатству мнимых единомышленников Герцена» [2].

Исследователь обращает более подробное внимание на сатирические методы и приемы, которые использует автор романа «Дым», создавая образы персонажей эмигрантских кружков. Исследователь отмечает метод политической сатиры, состоящий в том, что автор называет персонажей не именами, а сатирическими кличками: «Одно только имя узнает читатель – Boris, но запоминается не оно, а классификационные клички генералов: раздражительный, снисходительный, тучный, сюда же относится и такая кличка, как «сановник из числа мягко-пронзительных»» [2]. Другой метод – метод политического гротеска: «...сказывается и в речах генералов: вся политическая программа генеральской партии, разработанная Тургеневым с нарочитой точностью и полнотой, выражена в резко карикатурных афоризмах («вежливо, но в зубы», «воротитесь, воротитесь назад» и т. п.); благодаря этому сама форма выражения политических взглядов становится методом их дискредитации» [2].

Г. А. Бялый указывает и на распространенный прием, которым пользуется автор, разоблачая псевдопатриотов: «... прием сплетения гротескного языка политики с гротескным же языком бытовой пошлости» и «...непосредственные переходы от языка политики к языку салонной пошлости» [2]. Интересно и то, что Г. А. Бялый подчеркивает связь сатиры И. С. Тургенева и М. Е. Салтыкова-Щедрина. В целом, тургеневеды достаточно подробно рассмотрели значение, функции, политический подтекст образов русских эмигрантов в структуре романа И. С. Тургенева «Дым», а также обратили внимание на сатирический метод реализации эмигрантской линии повествования.

Однако, рассматривая приемы создания комического в романе «Дым», необходимо обратить внимание на функцию имени как средства создания комического эффекта и сатирического пафоса. Исследование этой функции является целью данной работы.

В нашей работе мы опираемся на теоретическое обоснование функционирования имени собственного или имени в художественном тексте, данное в статье А. А. Бельской «Имя творчество 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» [1], и вывод философа о том, что имя является «первозлементом художественного текста» [1]. Опираясь на мнения П. А. Флоренского и Ю. А. Тынянова, исследователь акцентирует онтологическое значение имени «как выражение типа личности литературных героев» [1].

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»» [1]. Далее, А. А. Бельская говорит о функциях, которые приобретает имя, бытуя 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» [1]. 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)» [1].

Таким образом, ученый делает вывод о том, «...что литературное имя собственное тесно связано со всей образной системой произведения, художественным замыслом» [1].

Наше внимание также привлекло наблюдение В. М. Калинин, связанное с постановкой вопроса о дифференциации центрального героя и второстепенного действующего лица. Ученый ссылается на мнение А. П. Скафтымова, который замечает о былинном герое, что он всегда является центральной фигурой образной композиции и погружен в «резонирующую среду», которая оттеняет героя, подчеркивает его доблести [4]. Продолжая мысль А. П. Скафтымова, В. М. Калинин говорит о необходимости «...отделять “героев” от “персонажей”, а “действующих лиц” от “упоминаемых”. Под упоминаемыми имею в виду лиц, имеющих лишь косвенное отношение к действию в произведении» [4].

В образной композиции романа И. С. Тургенева, обратим внимание на то, что образы персонажей делятся на образы главных героев, образы второго плана, или действующих лиц, составляющие среду, в которой существуют главные персонажи и персонажи третьего ряда, массовки. Интересно, что главные герои романа не являются носителями комического, персонажи второго и третьего плана, которые и представляют среду русских эмигрантов, наделены комическими чертами, и несут сатирический пафос, направленный автором против реакционных общественных явлений российской действительности.

Персонажи второго плана, наделенные автором комическим эффектом, являются композиционными центрами групп действующих лиц, представляющих эмиграцию. Они написаны автором более выпукло, с проработкой отдельных деталей, с использованием приемов сатиры. Автор использует говорящие имена, обозначая этих персонажей, и поэтонимы становятся важным способом характеристики образов.

Так, например, центральным образом «гейдельбергской» группы является персонаж Губарева. Исследования показывают, что образ этого персонажа связан с конкретным историко-культурным подтекстом, у него есть исторические прототипы, прежде всего, лондонские эмигранты, А. И. Герцен и Н. П. Огарев, поборники идей западничества, революционные демократы. В период 1860-х годов их общественно-политические взгляды сближаются со славянофильскими идеями о «передавании» образованными классами цивилизации народу, они ратуют за «социально-славянофильскую программу». С этой позицией полемизирует И. С. Тургенев в «Дыме», доказывая, что в конечном

итоге – это отказ от революционных идей. Исследователи, опираясь на свидетельства современников, отмечают черты внешнего сходства образа Губарева и Н. П. Огарева, общую привычку по несколько раз рассказывать один и тот же анекдот. Кроме того, как замечает Г. Э. Винникова, писатель вкладывает в речь Губарева фразы А. И. Герцена и Н. П. Огарева о «крестьянском социализме», «сельской общине». Но цель сатиры И. С. Тургенева – в «гейдельбергских арабесках» раскрыть псевдореволюционную сущность попутчиков А. И. Герцена и Н. П. Огарева. Г. Э. Винникова отмечает, что в период 1860-х годов образовалось множество групп, члены которых являлись поклонниками лондонских эмигрантов. Она же, в целях их характеристики приводит слова самого А. И. Герцена, который впоследствии от них отмежевался: «... Герцен пренебрежительно называл «хористами революции» (5, 299 и 6,338 – 349), которые интересовались только ее зрелищной, эффектной стороной» [3].

Производить своими речами, действиями и поступками внешний эффект, впечатление многозначительности, весомости, за которыми скрыта пустота и реакционность – эту черту «гейдельбергских» эмигрантов заметил И. С. Тургенев. Сочетание внешней громкости и значительности и внутренней заурядности и пошлости порождает комизм, сатирическую направленность центральных персонажей «гейдельбергских арабесок» и окружающей их среды. Их имена также подчеркивают пародийность, комизм этих образов. Пародийный и сатирический эффект который несет форма имени этих персонажей обусловлены значениями, которые оно включает и производит в поэтическом тексте.

История создания образа Губарева раскрывает внутреннее значение этого образа, которое передается поэтонимом Губарев. Фамилия Губарев отсылает к реальным лицам, прежде всего, к Н. П. Огареву и А. И. Герцену. Но отношение автора романа «Дым» к своим идеологическим оппонентам, А. И. Герцену и Н. П. Огареву было уважительным. Образ Губарева – карикатурен. Учитывая замечания современников о внешнем сходстве Губарева с Н. П. Огаревым, можно говорить о том, в образе Губарева И. С. Тургенев обнажает слабые стороны идей лондонских эмигрантов о «народнической “самобытности”» [2], об их социально-славянофильской программе, тем самым выражая свое отношение к этим идеям. Однако, как было сказано, сатира И. С. Тургенева направлена против околореволюционных кругов русской эмиграции в Гейдельберге и Баден-Бадене и персонаж Губарева является воплощением идеологического эпигонства, которое характерно для этих кругов.

Рифмовка фамилии Губарев с фамилией Огарев, определяют одно из ее значений и связано с преобразовательно-революционной деятельностью. Также она включает значения, которые вытекают из сатирической направленности образа персонажа против гейдельбергских эмигрантов, что обуславливает его карикатурную стилистику, выраженную в его портретной и речевой характеристиках, поведении, жестах персонажа.

Появление Губарева в сюжете предваряет объявление о нем от его сподвижника, Бамбаева. Последний характеризует Губарева как носителя последней истины, который разрешит все вопросы: *«Вот к кому бежать, бежать надо! Я решительно благоговею перед этим человеком! Да не я один, все сподряд благоговеют»* [5, с. 11], По словам Бамбаева, Губарев пишет сочинение *«Обо всем...»*, *«...Все там будет разрешено и приведено в ясность»* [5, с. 11]. Предварительная характеристика Губарева представляет его как личность необыкновенную: *«...это он, тот самый, понимаешь? Ну, Губарев, одним словом»* [5, с. 14].

Однако портрет Губарева показывает его как человека заурядного, неприметного: *«...небольшого роста и помещичьего склада, с растянутым воротом, в куцей куртке, серых утренних панталонах и в туфлях...»* – такую характеристику Губареву дает повествователь. Дальнейшая портретная характеристика, в которой описано лицо Губарева, приобретает негативную коннотацию: *«Он видел перед собою господина наружности почтенной и немного туповатой, лобастого, глазастого, губастого, бородастого, с широкой шеей, с косвенным, вниз устремленным взглядом. Этот господин осклабился...»* [5, с. 14]. Жесты Губарева, на первый взгляд, не имеют ничего особенного. Но отдельные детали, которые вводит автор в его описание, производят неприятное, отталкивающее впечатление. *«У Губарева была привычка постоянно расхаживать взад и вперед, то и дело подергивая и почесывая бороду концами длинных и твердых ногтей»* [5, с. 14].

Речь Губарева косноязычна, ее стиль окончательно разрушает тот образ, который создается Бамбаевым. Губарев постоянно употребляет междометие «Ммм...», повторяет однозначные слова, в ней нет конкретности: *«Ммм... ммм... Сверху донизу все гнило... Тут не казнь – нужна ... другая мера»* [5, с. 15]. Но косноязычность – это формальный признак, за ним кроется смысловой вакуум, передающийся синтаксисом – многоточиями. Губарев берет на себя роль наставника и пророка, и все ждут, что он разрешит все «проклятые вопросы». На протяжении всего вечера мысли Губарева пересказывают с одного суждения на другое, без видимой связи. Он интересуется политическими

убеждениями Литвинова, прочел ли Ворошилов брошюру, просит изложить последнего мысли «насчет ассоциаций», однако никого не дослушивает до конца.

Сущность Губарева раскрывается в его монологе, который должен содержать откровение о путях преобразования России: « – Мм... А община?... – Община... Понимаете ли вы? Это великое слово! Потом, что значат эти пожары... эти... эти правительственные меры против воскресных школ, читален, журналов? А несогласие крестьян подписывать уставные грамоты? И, наконец, то, что происходит в Польше? Разве вы не видите, к чему все это ведет? Разве вы не видите, что... мм... что нам... нам нужно теперь слиться с народом, узнать... узнать его мнение?» [5, с. 19]. По сути, Губарев произносит одно ключевое слово «община» и словосочетание «слиться с народом», которые несут смысловую нагрузку его высказывания. Монологический пассаж Губарева достаточно пространный, речь его прерывиста, взволнованна, наполнена внешним пафосом, в нее включены парафразы из статьи А. И. Герцена «Молодая и старая Россия» о политических репрессиях, предпринятых правительством против прогрессивных сил общества. В ней нет логических переходов от одной темы к другой. Губарев не объясняет, в чем он видит значение общины для русского общества, перескакивает на тему правительственных репрессий, затем переходит на тему сближения интеллигенции с народом. Примечательно, что все тематические фрагменты речи Губарева не имеют логического завершения, поэтому производят впечатление бессвязных. В итоге, значительность обозначенной темы не обосновывается содержанием речи.

Как видим, образ Губарева пародийно-комичен. Комический эффект создается эффектом несоответствия ожидания и действительного внешнего образа, несоответствием внешнего портрета, поведения, сигнализирующего о важности Губарева и мелких его жестов, деталей портрета («прикусив клоч борода», «злое волнение», «побурел в лице», «продолжал жевать бороду»); несоответствием претензии персонажа казаться и тем, кем он есть на самом деле. Эти несоответствия передаются и усиливаются контрастом поведения Губарева в обществе и пустотой содержания его речи.

Исследователи роли и функций поэтонимов подчеркивают, что значение имени и образ взаимодействуют в художественном тексте, проясняя друг друга [см. 1]. В данном случае внутреннее значение поэтонима Губарев связано с именами Н. П. Огарева и А. И. Герцена, с их почвенническими убеждениями 1860-х годов, с критической оценкой этой позиции западника И. С. Тургенева.

Как известно, И. С. Тургенев усматривал «внешнюю близость народнических положений Герцена к славянофильским лозунгам официально реакционной партии» [2].

Семантика поэтонима Губарев предполагает и псевдореволюционность гейдельбергской эмиграции. Она внутренне связана с семантикой поэтонимов Ростислав Бамбаев, Тит Биндасов и Пищалкин. Прямое значение данных лексем связано со звуком или шумом. Эти персонажи являются средой, в которой Губарев *«первенствующее лицо»* [5, с. 21] и для которой Губарев придает смысл жизни: *«... он-то, Губарев, всему matka есть»* [5, с. 21]. То есть, этот персонаж является героем этой среды, его связь с нею отражена звуковыми поэтонимами.

Денотативное значение поэтонима Губарев предполагает семантику органа речи. То, как его изображает автор-повествователь, и то, как он представлен с точки зрения других персонажей (Литвинова, Потугина, Бамбаева), как видно, добавляет к этому значению экспрессивно-сатирическую коннотацию. Строится она на несоответствии ожидания и действительного проявления персонажа. Значение фамилии Губарев предполагает, что ее носитель должен обладать мастерством красноречия, быть оракулом, чего от него ждут окружающие. Однако, персонаж Губарева косноязычен и пустословен, к этому добавляются детали его поведения, привычек. Таким образом, поэтоним Губарев подчеркивает смысл центрального персонажа – лидера гейдельбергской эмиграции: его неспособность решать насущные вопросы, стоящие перед его страной. Ироничный штрих добавляется и тем, что «патриоты» России переживают о ней издалека, их радения ограничиваются пафосной болтовней.

Значение ряда персонажей, представляющих среду, на фоне которой выступает образ Губарева, определяется значением этого «героя». Явно об этом говорят поэтонимы Ростислав Бамбаев, Пищалкин. Денотативное значение фамилии Бамбаев предполагает звуковой шум. Не случайно введение Бамбаева в повествование романа начинается со звуков-междометий, созвучных с его фамилией: *«Ба! ба! ба! вот он где! – раздался вдруг над самым его ухом пискливый голос...»* [5, с. 10]. Примечательно, что звуковая характеристика является стилистической доминантой этого образа, которая затем углубляется и уточняется описанием внешности и поведения: *«...Бамбаева, человека хорошего, из числа пустейших, уже немолодого, с мягкими, словно разваренными щеками и носом, взъерошенными жирными волосами и дряблым тучным телом. Вечно без гроша и вечно от чего-нибудь в восторге, Ростислав Бамбаев шиялся с криком, но*

без цели, по лицу нашей многострадальной матушки земли». Из данной характеристики видно, что коннотативным значением этого поэтонима, так же как и поэтонима Губарев, является «пустой человек». Комизм образа строится на несоответствии возрастных характеристик и поведения персонажа (Бамбаев пребывает в юношеском восторге, бурно проявляя его).

Образ «гейдельбергских арабесок» создается из персонажей третьего плана, демонстрирующих разношерстную толпу русской эмиграции в Баден-Бадене. Для их характеристик автор использует короткую историю либо поэтоним. Примечательно, что создавая эту среду, И. С. Тургенев использует прием А. С. Грибоедова и А. С. Пушкина. Он заключается в том, что авторы, создавая образ света, перечисляют говорящие имена, сопровождая их краткими характеристиками [см. 2], либо без характеристик. И. С. Тургенев использует поэтонимы, которые также имеют самостоятельную семантическую и поэтическую значимость: Ворошилов, Суханчикова, Пищалкин, Болеслав Стадницкий. Обратим внимание на то, что большинство из этих фамилий имеют значение неполноты, незавершенности. Исследователи обращают внимание на то, что эта группа персонажей связана с репетиловской темой у А. С. Грибоедова [см. 2], в этом случае их можно отнести к именам-аллюзиям, отсылающим к «Горю от ума». В связи с этим их коннотативное значение связано с темой псевдолиберализма и псевдореволюционности. Это значение актуализируется и развивается в тексте романа «Дым» И. С. Тургенева.

Таким образом, поэтонимы персонажей, представляющих русскую эмиграцию в Баден-Бадене, представляют собой говорящие имена и фамилии, которые подчеркивают карикатурность образов персонажей. Пустословие, отсутствие способности к делу является денотативным значением поэтонимов линии русской эмиграции. Коннотативные значения связаны с отражением социально-политической несостоятельности этих персонажей в деле демократических преобразований, с точки зрения автора, с его критически-экспрессивной оценкой их деятельности, с политической ситуацией и реалиями политической жизни России 1860-х годов, с традициями предыдущих литературных текстов. Насыщенность текста романа поэтонимами группы персонажей баденской и гейдельбергской эмиграции играет существенную роль в формировании образа-метафоры, дыма, проходящей через весь роман.

ЛИТЕРАТУРА

1. 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-tezoimennyh-geroyah-pisateley>
2. Бялый Г. А. Дым в ряду романов Тургенева / Г. А. Бялый Тургенев и русский реализм [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://i-s-turgenev.ru/books/item/f00/s00/z0000013/st008.shtml>
3. Винникова Г. Э. Роман «Дым» / Г. Э. Винникова // Тургенев и Россия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://turgenev-lit.ru/turgenev/bio/vinnikova-turgenev-i-rossiya/roman-dym.htm>
4. Калинин В. М. Как в русской литературе онимы превращались в поэтонимы? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://azbuka.in.ua/wp-content/uploads/2016/09/fi15-17.pdf>
5. Тургенев И. С. Дым / И. С. Тургенев // Дым. Новь. Вешние воды. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 3 – 166.

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. Онимы как средство сатирического изображения «гейдельбергских арабесок» в романе И. С. Тургенева «Дым»

Учитывая работы исследователей-тургеноведов Г. Э. Винникова, Г. А. Бялого, которые рассматривали значение образов гейдельбергской эмиграции в романе И. С. Тургенева «Дым», а также используя в качестве теоретической основы работу А. А. Бельской о значении прецедентных и аллюзионных имен в художественных текстах И. С. Тургенева и А. С. Пушкина и статью В. М. Калинкина о бытовании поэтонимов в художественном тексте, автор данной работы ставит задачу рассмотреть значение имен образов гейдельбергской эмиграции и их использование как средство создания сатирического эффекта образов.

Ключевые слова: образ, поэтоним, денотативное значение, коннотативное значение.

SUMMARY

Volosevich L. V. Onyma as a means of satirical portrayal of «Heidelberg arabesques» in the novel by I. S. Turgenev «Smoke»

Considering the works of Turgenev researchers, G. E. Vinnikov, G. A. Bialoy, who considered the meaning of images of Heidelberg emigration in the novel by I. S. Turgenev «Smoke», as well as using as a theoretical basis the work of A. A. Belskaya on the meaning of

precedent and allusion names in the artistic texts of I. S. Turgenev and A. S. Pushkin and the work of V. M. Kalinkin on the existence of poetic characters in an artistic text; the author of this work sets the task of examining the meaning of the names of images of Heidelberg emigration and their use as a means of creating a satirical effect of images.

Key words: image, poetonym, denotative meaning, connotative meaning.

*Т. В. Венжик
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

О ПОВЕСТИ «СТАРИК И МОРЕ» (К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ)

21 июля 2019 года исполняется 120 лет со дня рождения Эрнеста Хемингуэя, американского писателя и журналиста, который 65 лет назад в 1954 году был награжден Нобелевской премией по литературе за повесть «Старик и море». Комитет по присуждению самой престижной премии мира отметил высокую гуманистическую направленность этого произведения. «Старик и море» – последнее произведение опубликованное, при жизни автора.

На церемонии награждения Нобелевской премией Эрнест Хемингуэй сказал: «Для настоящего писателя каждая книга должна быть началом, новой попыткой достигнуть чего-то недостижимого. Он должен всегда стремиться к тому, чего еще никто не совершил или что другие до него стремились совершить, но не сумели. Тогда, если очень повезет, он может добиться успеха.

Как просто было бы создавать литературу, если бы для этого требовалось всего лишь писать по-новому о том, о чем уже писали, и писали хорошо. Именно потому, что в прошлом у нас были такие великие писатели, современный писатель вынужден уходить столь далеко, за пределы доступного ему, туда, где никто не может ему помочь» [3, с. 387].

Эрнест Миллер Хемингуэй родился в 1899 году в пригороде Чикаго. Отец был врачом, который воспитывал в своих детях выносливость, стойкость и умение постоять за себя, мама имела музыкальное образование [1, с. 5].

В школе ему все давалось легко – он удивлял учителей своим нестандартным мышлением. Юноша увлекался литературой,

много читал. В школе он приобрел первый опыт в качестве журналиста: был репортером и редактором школьной газеты, опубликовал более 30 статей, заметок, фельетонов, печатался в школьном литературном журнале. Эрнест окончил школу в 1917 г. и отказался продолжать обучение.

Работая в местной газете, писатель усваивал секреты литературного мастерства.

Когда США вступили в Первую мировую войну, Хемингуэй рвался на фронт, но из-за проблем со зрением в мобилизации ему было отказано. Тогда писатель попросил отправить его в организацию «Красный Крест», и он как водитель медицинской машины получил назначение в Европу. В Италии был на передовой, и во время одного из таких выездов он был тяжело ранен в ноги. Хемингуэй выздоровел, но по возвращении домой находился в подавленном состоянии. За мужество и отвагу он был награжден военным крестом и серебряной медалью (высшей наградой Италии для иностранцев). Военные годы и ранение навсегда травмировали писателя, он много говорил о жестокости войны, о ее бессмысленности.

В роли корреспондента газет Хемингуэй освещал международные конференции в Генуе (1922) и в Рапалло (1923), одним из первых осудил итальянский фашизм и демагогию Бенито Муссолини.

В годы Второй мировой войны Хемингуэй, будучи военным корреспондентом в чине майора, бывал в тылу у немцев далеко от армии. За то, что, возглавляя французских партизан, зашел в Париж раньше командующего фронтом, чуть не попал в военный суд, ведь согласно Женевской конвенции корреспонденты не имели права брать в руки оружие.

Решившись, наконец, стать писателем, покинул работу журналиста и много писал о войне европейских народов против фашизма [2].

Долгий период писатель жил на Кубе (1939-1960 гг.). Тяжелая болезнь, недовольство политической ситуацией в Америке в начале 50-х годов, невозможность плодотворно работать приводят писателя к депрессии. В 1960 году он возвращается в США. Его лечат, но неудачно, и в 1961 году Эрнест Хемингуэй покончил жизнь самоубийством.

В раннем творчестве Хемингуэя преобладают темы духовного упадка человека, которые возникли в связи с событиями Первой мировой войны и описаны в произведениях «Фиеста» (1926 г.), «Прощай, оружие!» (1929 г.), в сборнике рассказов «Смерть после полудня» (1939 г.).

Творения «Испанская земля» (1938 г.), «Пятая колонна» (1937 г.), роман «По ком звонит колокол» (1940 г.) – результат интереса писателя к революционной борьбе с возрастающими силами реакции, что связано с участием Хемингуэя в борьбе республиканской Испании с фашизмом [2].

Повесть «Старик и море» (1951 г.) обрела феноменальную популярность сразу после выхода в печать в 1952 году.

Еще в древние времена подметили удивительную закономерность. Чем богаче человек, чем больше он имеет, тем меньше счастья он испытывает, роскошь и богатство приедаются очень быстро, а опасение потерять богатство и власть не дает спокойно спать ночами. И в то же время бедные люди, которые честно работают и живут за счет своих трудов, зачастую более счастливы, чем богачи. Что такое счастье? Ответ на этот вопрос пытается найти главный герой произведения «Старик и море».

Главный герой повести – человек физического труда, который сильно любит море. Здесь описывается жизнь старого кубинского рыбака по имени Сантьяго, которому вот уже 84 дня не везет в его ремесле. Сколько бы неудач ни было на пути старика, он не опускал руки, не терял надежды, а продолжал верить, что в будущем ему повезет больше, чем сейчас.

В хижине, где жил герой, были кровать, стол, стул и выемка в глиняном полу, чтобы готовить пищу на древесном угле. Спал старик на пружинистой кровати, устеленной газетами, даже нормального одеяла у него не было. Он не боится старости, не боится смерти, не боится свирепой стихии – он гордо, смело, с достоинством несёт по жизни свой крест. Старик искренне рад тому, что имеет, не желая лучшего. Герой всегда думал о море как о живом существе, способном как успокоиться, так и разволноваться. Если бы не жестокая борьба за жизнь, не было бы необходимости уничтожать рыбу, добывая ее для пропитания.

Автор развивает мысль о том, как старый рыбак вместо того, чтобы паниковать, сетовать на жизнь, винить всех и каждого, просто мирится со сложившейся ситуацией. Он не унывает и полон оптимизма и надежд, понимает, что уже давно не молод, но верит в свои силы в ловле рыбы [2].

У старика есть друг – мальчик по имени Манолин, умный не по годам, который иногда его посещает и помогает ему: терпит причуды, вызванные солидным возрастом, искренне интересуется здоровьем и делами, помогает легко доживать свой век, не бросает старика в одиночестве, заботясь о его существовании. Этот молодой рыбак – пример уважения и любви к своему учителю, пример чести и достоинства, человеколюбия и взаимопомощи!

Эрнест Хемингуэй показывает нам прекрасный пример добрых и гармоничных отношений между представителями совершенно разных поколений. И старик, и мальчик для многих могут стать образцом того, как нужно поступать, думать, делать, относиться. Мальчик видел мудрость старика, его знания. Он уважал его за колоссальный жизненный опыт.

На 85-й день рыбак выходит в море, чтобы столкнуться с серьёзным испытанием судьбы – он поймает огромную рыбу, которую необходимо доставить до берега. Старик отчаянно борется за большой куш, а потом пытается уберечь его.

Борьба Сантьяго открывает глаза на истинную силу характера, она вобрала в себя все лучшие человеческие черты. В голове у старика – ясность мысли, тяжелая умственная работа, эмоциональное напряжение, помыслы, лишённые агрессии, депрессии. Даже после того, как на улов старика покушаются акулы, первый не сдаётся, он держится до конца и защищает то, что поймал с таким огромным трудом: кровь, боль, схватки, помрачение ума, обессиление, стремление защитить свое, потери.

Океан – жизнь, а непогода, акулы, палящее солнце – трудности, встречающиеся на нашем пути. Сможем ли мы преодолеть все препятствия, бороться до конца, а проиграв – смириться, зависит от того, насколько мы будем верить в себя, в свои собственные силы. Даже потерпев поражение, можно увидеть, что ты всё ещё на плаву. И пусть многое потеряно, немало ещё осталось, и нужно быть готовым использовать новый шанс, дарованный судьбой.

В книге три цельных образа: мальчик, старик и рыба, через взаимоотношение героев друг к другу и к себе автор раскрывает проблему достижения цели в жизни человека и ценности этой цели.

Размышления писателя о жизни, которые он излагал устами и мыслями старого рыбака, заставляют задуматься над многими жизненными вещами!

«Хотел бы я купить себе немножечко счастья, если б его где-нибудь продавали» [1, с. 72]. Однако купить человеческое счастье невозможно, счастье – это не материальный объект. Счастье – это состояние души.

«Человек создан не для того, чтобы терпеть поражения. Человека можно уничтожить, но не победить его» [1, с. 64]. Сантьяго доказал себе и окружающим то, что сдаваться нельзя никогда.

В «Старике и море» Э. М. Хемингуэй показывает, как живет конкретный человек, как он действует, как мыслит и что чувствует, и тем самым заставляет задуматься об отношении к жизни и природе, ценностях и смысле всего человеческого

существования, о полноценном общении, когда все друг друга слышат и понимают.

Эта книга будет актуальной до тех пор, пока есть на земле отцы и дети, деды и внуки, наставники и ученики. Повесть утверждает, что человек не проиграл, если он боролся. Борьба его оправдывает, даже если он не достиг цели, учит сохранять терпение и веру в себя в любой ситуации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хемингуэй Э. Старик и море: Повесть, рассказы и очерки. Пер. с англ. / [Вступ. статья В. А. Кухаренко; Худ. Г. А. Палатников]. – Одесса: Маяк, 1985. – 240 с.
2. Статьи об Эрнесте Хемингуэе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://hemingway-lib.ru/articles/index.html>, свободный. – (Дата обращения: 05.11.2018).
3. Хемингуэй Э. Очерки, статьи. – М.: АСТ, 2010. – 409 с.

АННОТАЦИЯ

Венжик Т. В. О повести «Старик и море» (к 120-летию со дня рождения Эрнеста Хемингуэя)

Целью статьи является изучение фактов биографии, а также творчества лауреата Нобелевской премии по литературе Эрнеста Хемингуэя. Автор дает обобщенную характеристику о детских годах писателя, о его журналистской деятельности в годы Первой и Второй мировых войн, о первых литературных произведениях. Особое внимание уделено повести «Старик и море». Представлен анализ художественного образа персонажа – старого рыбака Сантьяго.

Ключевые слова: Э. Хемингуэй, писатель, повесть «Старик и море», образ старого рыбака, борьба за жизнь, вера в победу.

SUMMARY

Venzhik T. V. On the story «The old Man and the Sea» (to the 120th anniversary of Ernest Hemingway's birth)

The aim of the article is to study the facts of biography and creativity of the Nobel Prize winner in literature Ernest Hemingway. The author gives the generalized characteristic about children's years of the writer, about his journalistic activity during the First and Second World Wars, about the first literary works. Special attention is paid to the novel «The old Man and the Sea». The analysis of the artistic image of the character – the old fisherman Santiago is presented.

Key words: E. Hemingway, writer, the story «The old Man and the Sea», the image of the old fisherman, the struggle for life, the belief in victory.

*И. Ю. Извекова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82-31(045)

**СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИМЕНИ
СОБСТВЕННОГО И МЕХАНИЗМЫ ЕГО РЕАЛИЗАЦИИ
В ПРОСТРАНСТВЕ АНТИУТОПИЧЕСКОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ
Е. ЗАМЯТИНА «МЫ», О. ХАКСЛИ «О ДИВНЫЙ НОВЫЙ
МИР», ДЖ. ОРУЭЛЛА «1984»)**

Художественное произведение является отражением авторской картины мира, в которой имена персонажей играют важную роль в формировании особого индивидуального стиля писателя. В произведении имя собственное является элементом реализации замысла автора и напрямую зависит от авторской фантазии. Писатель выбирает или создает имена персонажей в соответствии с образной системой произведения, художественным замыслом, стилем. Называя персонажей, автор стремится подобрать их имена, которые бы адекватно характеризовали, оценивали и однозначно идентифицировали героев произведения.

Следует отметить, что исследователи-литературоведы часто прибегали к осмыслению функций имен собственных как явления художественной речи и части авторского стиля писателя (Л. О. Белей, В. С. Виноградова, А. Г. Гудманиян, В. И. Карабан, Т. Р. Кияк и др.).

Одним из произведений, на материале которого можно рассматривать, какую роль играет имя персонажей для раскрытия идейно-смыслового содержания произведения, является роман Е. Замятина «Мы». Это произведение считается образцом антиутопического жанра XX века. Для изображения своих героев автор сформулировал особую теорию, которую успешно применил в своей художественно-литературной практике. Писатель считал, что имя героя обязательно должно вызывать у читателя определенные звуковые и зрительные ассоциации. Е. Замятин говорил: «Всякий звук человеческого голоса, всякая буква – сама по себе вызывает в человеке известные представления, создает звукообразы. Я далек от того, чтобы приписывать каждому звуку строго определенное смысловое или цветное обозначение. Но – Р – ясно говорит мне о чем-то громком, ярком, красном, горячем, быстром. Л – о чем-то бледном, голубом, холодном, плавном, легком. Звук Н – о чем-то нежном, о снеге, небе, ночи... Звуки Д и Т – о чем-то душном, тяжком, о тумане, о тьме, о затхлом. Звук М – о милом, мягком, о матери, о море. С А – связывается широта,

даль, океан, море, размах. С О – высокое, глубокое, море, лоно. С И – близкое, низкое, стискивающее и т.д.» [1, с. 277].

В изучаемом нами романе мы наблюдаем яркий пример авторского обращения к символике, когда речь идет о выборе имен персонажей. В произведении герои лишены традиционных имен и фамилий, автор составляет имена героев из чисел и букв (номеров), где согласные буквы служат эквивалентом мужских имен (Д-503, R-13, S-4711), а гласные – женских (I-330, O-90).

Подобный выбор букв, и тем более цифр, не случаен. Автор противопоставляет, посредством мягких гласных и твердых согласных, мужское и женское начало главных героев. Буква и число внутри имени гармонично сочетаются друг с другом, воплощая, тем самым, индивидуальность персонажа. Буква служит для обозначения индивидуальности героя, число выражает унифицированную, обезличенную сущность гражданина Единого Государства.

По мнению исследователя Н. Струве, ключевой цифрой романа является число 13, которое встречается в романе как явно, так и скрыто и несет в себе особую смысловую нагрузку. Главный герой романа (Д-503) – добропорядочный номер: «По местоположению в алфавите русское Д соответствует цифре 5. Если прибавить ее к остальным, то мы получим в сумме $5 + 5 + 3 =$ те же 13 ... номер S-4711 – двойной агент, служащий официально в Бюро хранителей, но на самом деле работающий на заговорщиков: цифры его номера в сумме составляют, как и у Д, число 13 ($4 + 7 + 1 + 1$), оно скрыто по необходимости. Возглавляет заговорщиков искусительница – Ева, I-330, у которой число 13 обозначено полукриво соединением латинского I (выражающего ее иррациональную сущность и примизну ее характера)» [4, с. 537].

Что касается буквенной составляющей имени главного героя, то в звуке [д] слышится четкость, однозначность, рационалистичность, свойственная данному персонажу. Номеров много, и они нивелируют личность, буква же придает человеку индивидуальность, внешнюю и внутреннюю неповторимость. Сочетание буквы и номера выражает конфликт внутри сознания героя, глубокое психологическое противоречие живого, человеческого начала и машинного, механического.

Как известно, особую функцию в романах-антиутопиях XX века писатели, вслед за Е. Замятиным, отводили личности руководителя государства будущего, которая предстает перед нами в разных ипостасях.

У Е. Замятина – это личность, возведенная в ранг божества. На это, прежде всего, указывает его имя – «Благодетель». Оним «Благодетель» является важнейшим образным и концептуальным

компонентом текста. В современном русском языке слово «*благодетель*» считается устаревшим, а потому используется в несколько ироническом смысле. Во времена написания Е. Замятиным романа оно было лишено этого оттенка значения и указывало на искреннее восхищение человеком. Слово состоит из двух слов-источников «*благо*» и «*дело*», таким образом, может быть истолковано как тот, кто делает благое дело. То есть, автор заложил в имя указанного персонажа недвусмысленный намек на то, какую весомую роль данный персонаж выполняет в обществе.

В целом, для сакрализации своего персонажа писатель почти не использует широкий спектр художественных приемов, раскрывая образ «Благодетеля» довольно традиционным путем – через портрет и характеристику: «А наверху, на Кубе, возле Машины – неподвижная, как из металла, фигура того, кого мы именуем Благодетелем. Лица отсюда, снизу, не разобрать: видно только, что оно ограничено строгими, величественными квадратными очертаниями» [5, с. 32].

Е. Замятин прибегает также к библейским аллюзиям, поскольку сам сюжет, система персонажей и основные мотивы произведения пропитаны библейским мифом об изгнании Адама и Евы из рая. Благодаря игре слов автор дает нам понять, что образ и сущность «Благодетеля» соотносятся у жителей Единого государства с Богом: «Мы же – слава Благодетелю – взрослые, и игрушки нам не нужны» [5, с. 47]. Словосочетание «*Слава Благодетелю*» является модификацией всем известного высказывания «*Слава Богу*». Другой пример: «– Да, но я хотел – клянусь Благодетелем, я хотел» [5, с. 85]. В этом случае «*клянусь Благодетелем*» – это переработка выражения «*клянусь Богом*».

Антагонистом «Благодетеля» выступает мятежная организация с красноречивым названием «*Мефи*», которая, вне всяких сомнений, происходит от имени Мефистофеля: «– Нет, подожди – а «*Мефи*»? Что такое «*Мефи*»? – Мефи? Это – древнее имя, это – тот, который... Ты помнишь: там, на камне – изображен юноша... Или нет: я лучше на твоём языке, так ты скорее поймешь. Вот: две силы в мире – энтропия и энергия. Одна – к блаженному покою, к счастливому равновесию; другая – к разрушению равновесия, к мучительно-бесконечному движению. Энтропии – наши или, вернее, – ваши предки, христиане, поклонялись как Богу. А мы, антихристиане, мы...» [5, с. 110].

В другой классической антиутопии О. Хаксли «О дивный новый мир» герои поклоняются божеству по имени Форд. По своим сюжетными параметрами Форд О. Хаксли особо не отличается от Благодетеля Е. Замятина. Он также считается Богом, то есть абстрактной сакральной сущностью, прототипом которой был

реальный человек, известный американский предприниматель Генри Форд.

Выбор Г. Форда в качестве божества новой эры неслучаен, ведь он был не только промышленным магнатом, но и оказался популярным персонажем англоязычной сатирической литературы 1920-х – 1930-х годов, безусловно повлиявшей на творчество О. Хаксли. Кроме того, писателю были хорошо знакомы книги самого Г. Форда «My Life and Work» (1922) и «My Philosophy of Industry» (1929).

Образ Бога Форда предстает перед читателем благодаря использованию ярких языковых средств, большинство из которых (как и у Е. Замятина) являются модифицированными вариантами различных видов устоявшихся выражений. Одними из них, например, являются обращения: «Замолчи ты, ради Форда! – закричал он» [7, с. 372], «О господи Форде! – произнес он сокрушенно» [7, с. 326], «Поэзия, библии всякие – Форд знает что» [7, с. 331].

При изучении выразительных свойств, принципов создания и применения различных видов литературно-ономастического материала в художественном произведении, в первую очередь, обращают на себя внимание имена или отсылки к историческим реальным лицам. Так, в романе Дж. Оруэлла «1984» главный герой (Уинстон Смит) получил свое имя в честь Уинстона Черчилля, лидера английской партии консерваторов, чьи политические взгляды не разделял Дж. Оруэлл.

Не менее важной фигурой в произведении является сакральный образ лидера Океании – Старшего Брата, в фигуре которого отчетливо прослеживается отсылка на историческую личность И. Сталина: «На плакате было изображено громадное, больше метра в ширину, лицо, – лицо человека лет сорока пяти, с густыми черными усами, грубое, но по-мужски привлекательное» [8, с. 22]. Важной заслугой автора является то, что он увидел поразительную схожесть между коммунистической идеологией и религией и стремился подчеркнуть ее всеми возможными средствами.

Авторское раскрытие образа Старшего Брата интересно, прежде всего, использованием ряда стилистических приемов, целью которых является актуализация на священной сущности персонажа. Начнем с того, что перед нами предстает деперсонализированный образ лидера, имя которого является скорее должностью или даже титулом, а также пишется с большой буквы, что указывает на чрезвычайную важность изображаемой персоны. Этот простой прием призван создать эффект значимости персонажа.

В романе графически маркированное имя персонажа неоднократно используется в составе выражения, которое вошло в языковой устойчивый оборот: «С каждого заметного угла смотрело лицо черноусого. С дома напротив – тоже. СТАРШИЙ БРАТ СМОТРИТ НА ТЕБЯ, – говорила подпись, и темные глаза глядели в глаза Уинстону» [8, с. 23]. Для читателя на уровне подсознания плакат с изображением Старшего Брата превращается в икону, а возгласы становятся новыми заповедями, записанными на скрижалях полуразрушенного, навсегда изуродованного войной и разрухой Лондона.

Таким образом, имена собственные, кроме выполнения непосредственной характеризующей функции как персонажей, так и обстановки, в которой они находятся, выступают важным элементом создания художественной образности в произведении. Имя собственное получает в тексте произведения соответствующую смысловую нагрузку, цель которой – охарактеризовать и раскрыть сущность личности героя. Онимы в литературном произведении являются многоплановыми компонентами художественного текста, которые служат средством создания образа в соответствии с идейным замыслом автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков Ю. П. Дневник моих встреч / Ю. П. Анненков. – М. : Директ Медиа, 2016. – 855 с.
2. Бондалетов В. Д. Русская ономастика / В. Д. Бондалетов. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
3. Гаврикова Ю. С. Интертекст-цитатные имена как особый вид интертекстуальных маркеров в антиутопиях // Ю. С. Гаврикова. – Известия ПГПУ им. Б. Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 239 – 243.
4. Замятин Е. И.: pro et contra, антология / Сост. О. В. Богдановой, М. Ю. Любимовой, вступ. статья Е. Б. Скороспеловой. – СПб. : НП «МОПО «Апостольский город – Невская перспектива»», 2014. – 974 с.
5. Замятин Е. И. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2 / Сост., примеч. О. Михайлова. – М. : Худож. лит., 1990. – 412 с.
6. Михайлов В. Н. О специфике литературной ономастики / В. Н. Михайлов // Вопросы стилистики: Стилистика художественной речи: межвузовский научный сборник. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1988. – С. 3 – 19.
7. О дивный новый мир: Английская антиутопия. Романы: Сборник: Пер. с англ. / Сост., авт. предисл. А. П. Шишкин. – М. : Прогресс, 1990. – 640 с.

8. Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет: Пер. с англ. / Сост. В. С. Муравьев; Предисл. А. М. Зверева; Комментар. В. А. Чаликовой. – М. : Прогресс, 1989. – 384 с.

АННОТАЦИЯ

Извекова И. Ю. Смыслообразующий потенциал имени собственного и механизмы его реализации в пространстве антиутопического произведения (на примере романов Е. Замятина «Мы», О. Хаксли «О дивный новый мир», Дж. Оруэлла «1984»)

Имена собственные являются важным художественным средством в антиутопическом произведении. Характер и количество сообщаемой именем дополнительной информации зависит от самого типа имени, а также от выполняемой им функции в рамках контекста. Автор закладывает в имя главного героя некий скрытый смысл, а также характеризует особенности персонажей, их значимость в структуре произведения.

Ключевые слова: антиутопия, имя собственное в художественном тексте.

SUMMARY

Izviekova I. Yu. The meaning-forming potential of a proper name and the mechanisms of its realization in the space of the dystopian work (by the example of E. Zamyatin's novel «We», O. Huxley's «Brave New World», G. Orwell's «1984»)

The proper names are an important artistic means in a dystopian work. The nature and amount of additional information reported by a name depends on the type of name itself, as well as on the function performed by it within the context. The author lays in the name of the protagonist some hidden meaning, and also characterizes the features of the characters, their importance in the structure of the work.

Key words: dystopia, proper name.

*В. В. Калугина
(г. Ростов-на-Дону, РФ)*

УДК 811.161.1

ИМЯ В СТРУКТУРЕ ОБРАЗА ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Исследователи (В. Г. Андреева, Э. И. Денисова, Д. А. Фомина и др.) отметили, что важную роль в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» играет символический уровень произведения:

символика цвета, снов, жестов и др. По нашим наблюдениям, в сложном художественном мире романа символическое значение принимают и собственные имена персонажей.

Собственные имена в художественной литературе обладают номинативной и характерологической функциями. Имя не только называет персонажа, но помогает создать наиболее точный портрет героя. Н. В. Виноградова отмечает: «Имя – один из элементов художественного произведения, несомненно, очень важный и имеющий колоссальный потенциал, но существующий только во взаимосвязи с другими уровнями и элементами повествовательной структуры. Имя и персонаж – неделимое целое». В отличие от жизни в литературе имя всегда мотивировано, оно «имеет свой дотекстовый потенциал, который включает разнообразные и многочисленные ассоциации и оттенки значений, накопленные именем за многовековую историю бытования. Этот дотекстовый потенциал складывается как из культурных реминисценций (мифология, фольклор, произведения предшествующей литературы, известные личности), так и из семантики, свойственной имени в языке (этимология, звуковые ассоциации). Однако в конкретном тексте значение имени не сводится ни к одному из указанных начал. Значение имени в каждом конкретном случае формируется с учетом дотекстового потенциала и в опоре на него, но при этом в каждом произведении получает множество дополнительных смысловых оттенков» [2].

Главную героиню романа Л. Н. Толстого зовут Анна. Имя Анна древнееврейского происхождения. Оно обозначает «миловидная», «грациозная», «благодать» [3]. Каренина, действительно, обладала очень приятной внешностью: «Очень мила, – сказала старушка [графиня Вронская]. То же самое думал ее сын» [6, с. 67]. С самого начала миловидность и грация Анны просты и естественны и при этом они обладают неким приворотным эффектом, возможно, помимо воли самой героини: «Вронский, не спуская глаз, смотрел на нее и, сам не зная чему, улыбался» [6, с. 67]. Вронский очарован Анной с первой встречи, при этом он сам не может описать свои чувства, его влечет к Карениной какая-то сверхъестественная сила.

Юная Кити влюбляется в Анну, как только видит ее в доме Долли. Девушке хочется, чтобы именно Каренина стала свидетельницей ее успеха на балу, где, по ее ожиданиям, Вронский сделает решительный шаг и их отношения приобретут более определенный характер. Но когда Кити видит танцующих Анну и Вронского, ее влюбленность в Каренину перерастает в ненависть, при этом юная княжна еще более остро сознает притягательность соперницы: «Какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза

Кити к лицу Анны. Она была прелестна в своем простом черном платье <...> но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести» [6, с. 89].

Миловидность Анны как будто ее внешняя оболочка, скрывающая демоническое начало. Это не осознается ни самой героиней, ни окружающими, кроме Кити, у которой на балу возникает мысль: «Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней» [6, с. 89].

Приворот проходит лейтмотивом через весь роман. Когда Кити уже выйдет замуж за Левина, после его визита со Стивой к Анне и Вронскому она говорит, что Каренина приворожила ее мужа.

Миловидность Анны сохраняется до смерти, но через внешнюю привлекательность проступают признаки страшной безысходности, которые снова замечает только Кити, будто чувствуя при последней встрече, что с Анной случится что-то недоброе: «Всё такая же и так же привлекательна. Очень хороша! <...> Но что-то жалкое есть в ней. Ужасно жалкое!» [7, с. 339].

На протяжении всего романа Каренину не именуют иначе, чем Анна. Применительно к ней отсутствуют производные антропонимы, что делает ее имя нейтральным, оно позволяет характеризовать Каренину только в силу своей семантики. Единственный раз, когда мы встречаем имя Анны в его домашней, интимной форме – «Анюта» – описание гирлянды, украшавшей голову Анны во время рокового бала. На языке цветов каждое растение имеет свою семантику. Анютины глазки говорят: «Я беспрестанно о тебе думаю» [5, с. 7]. Это значение цветка тесно связано с его осмыслением как цветка приворотного. Украсив свой наряд анютиными глазками, Анна подчеркивает свою женственность и привлекательность и адресует Вронскому цветочное послание: «помни прекрасную и соблазнительную Анну (Анюту)».

Имя Анна носит не только Каренина, но и персонажи, тесно с ней связанные: служанка и дочь. Аннушка и Ани являются производными от имени Анна. Связь антропонимов «производящая основа – производная основа» указывает на связь Карениной с Аннушкой и Ани как частей от целого. Эти две героини не существуют самостоятельно, они служат для создания более полной характеристики Карениной.

Имя Аннушка образуется от имени Анна при помощи суффикса *-ушк*. Он придает имени оттенок ласкательности, иронии. Использование этого суффикса в именах собственных свойственно русским народным сказкам (Аленушка, Иванушка и др.), как правило, он выражает положительное отношение к герою. Это связано с

национальным мировосприятием; такие слова, как *зимушка* (русская зима), *волюшка* (воля – желанная), *невестушка* (невеста как девушка, заслуживающая жалости), *головушка* (в жалобах вроде *бедная моя головушка*) и т.п., имеющие положительную коннотацию, также имеют суффикс *-ушк*. Таким образом, имя Аннушка приписывает героине следующие качества: простонародность, доброту, благость, оно положительно характеризует персонажа, хотя здесь можно увидеть и иронию (ср., например, Аннушку в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»).

В романе мы встречаем Аннушку всегда рядом с Карениной. Она будто является ее частью. Анна «раздваивается». Когда Анна уезжает домой после бала, где завязался трагический конфликт, в ее душе рождается борьба между разумом и страстью, она становится сама не своя: *«На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее или чужая?»* [6, с. 107]. Такая рассеянность сознания показывает внутренние терзания Анны.

Аннушка исчезает лишь накануне самоубийства: *«И проводжавшая ее с вещами Аннушка, и Петр, клавший вещи в коляску, и кучер, очевидно недовольный, – все были противны ей и раздражали ее своими словами и движениями»* [7, с. 342]. Анна отделяется от служанки в момент, когда она «решилась» и вместо Анны – Аннушки остается одна цельная Анна.

Имя дочери Карениной Ани является усеченным вариантом имени Анна. Это указывает на несостоятельность маленькой героини. Она одновременно является продолжением Анны и частью, которая ей чужда. Внешне Ани – копия Карениной: *«Чернобровая, черноволосая, румяная девочка <...> была удивительно мила. Она, как зверок, оглядываясь на больших своими блестящими черными глазами, очевидно радуясь тому, что ею любуются»* [7, с. 194], но девочка практически не существует в сознании Анны. Входя в детскую, Каренина чувствует себя чужой, она ничего не знает о своей дочери. Называние малышки по аналогии с иностранными именами лишь указывает на отчужденность матери и ребенка, на желание Анны отделить дочь от себя, показать, что ребенок не есть она сама. Но как бы Каренина ни старалась, дочь остается ее второй сущностью. Она признается Долли: *«Ты хотела спросить про ее имя? Правда? Это мучает Алексея. У ней нет имени. То есть она Каренина»* [7, с. 192]. Таким образом, сосуществуют две Анны Карениной. И после гибели первой вторая вернется в дом Каренина, откуда ушла мать.

Таким образом, в романе исходная семантика имени Анна приобретает противоположный смысл. Главная героиня имеет

колдовски миловидную внешность, чем «привораживает» Вронского, и это ведет к духовной гибели обоих. В образе Анны «миловидная» и «грациозная» становятся синонимами с «притягательная», «соблазнительная», имеющими негативную окраску, а «благость» заменяется на «несущая гибель». В имени Аннушка сохраняются национальные традиционные коннотации. Антропоним «Ани» нельзя полностью охарактеризовать семантически, потому что с усечением полного имени «Анна» сокращается значение имени и наполненность образа, именуемого Ани. Сохраняется значение «миловидная» по аналогии с матерью, остальные характеристики утрачиваются.

Так, в произведении, с одной стороны, расширяется семантика антропонимов, с другой, – имена собственные углубляют характеристику персонажей и помогают более точно интерпретировать произведение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева В. Г. Символика в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» / В. Г. Андреева // Вестник КГУ. – 2010. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-v-romane-l-n-tolstogo-anna-karenina> (дата обращения: 01.12.2018).
2. Виноградова Н. В. Имя персонажа в художественном тексте: функционально-семантическая типология: дисс. ... канд. филол. наук / Н. В. Виноградова. – Тверь, 2001. – 213 с. – URL: <http://www.dissercat.com/content/imya-personazha-v-khudozhestvennom-tekste-funktsionalno-semanticheskaya-tipologiya> (дата обращения: 01.12.2018).
3. Грачева И. В. Символика имен в рассказе А. П. Чехова «Невеста» и в пьесе «Вишневый сад» / И. В. Грачева // Литература в школе. – 2004. – № 7. – URL: <http://library.rsu.edu.ru/p6211/> (дата обращения: 01.12.2018).
4. Денисова Э. И. Образы «света» и «тьмы» в романе «Анна Каренина» / Э. И. Денисова // Яснополянский сборник. 1980: Статьи. Материалы. Публикации. – Тула, 1981. – С. 95–104.
5. Ознобишин Д. П. Селам, или Язык цветов / Д. П. Ознобишин. – СПб.: Тип. Департ. народ. просвещения, 1830. – 132 с.
6. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. – Т. 18. – М., Л.: Художественная литература, 1934. – 557 с. – URL: www.tolstoy.ru (дата обращения: 01.12.2018).
7. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. / под общ. ред. В. Г. Черткова. – Т. 18. – М., Л.: Художественная литература, 1935. – 517 с. – URL: www.tolstoy.ru (дата обращения: 01.12.2018).

8. Фомина Д. А. Символика цвета и света в портретах героев романов Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и «Война и мир» и повести О. де Бальзака «Гобсек» / Д. А. Фомина // Международный журнал экспериментального образования. 2010. №8 URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20233472> (дата обращения: 01.12.2018).

АННОТАЦИЯ

Калугина В. В. Имя в структуре образа главной героини романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»

В статье рассматривается значение имени собственного в структуре образа героинь с именем Анна в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Показано, что антропоним – одна из значимых характеристик персонажа.

Ключевые слова: имя собственное, Л. Н. Толстой, «Анна Каренина».

SUMMARY

Kalugina V. V. The name in the structure of the image of the heroine of the novel «Anna Karenina» by L. N. Tolstoy

The significance of the proper name in the structure of the image of the heroines whose name is Anna in the novel «Anna Karenina» by L. N. Tolstoy is considered in the article. It is shown that the anthroponym is one of the important characteristics of the character.

Key words: proper name, L. N. Tolstoy, «Anna Karenina».

*Е. Н. Коробкина
(г. Севастополь, РФ)*

УДК 821.161.1

СО-БЫТИЕ КЕНТАВРОВ-ПОЭТОНИМОВ МЕТАРЕЧИ В ПОЭТИЧЕСКОМ КОСМОСЕ ВИЛЛИ МЕЛЬНИКОВА

«Вилли держит Бога за бороду. Точнее, за язык, чтобы если не пролепетать Страшное Слово, то синкретизировать его. Его приём не так уж мудрён (первое слово переходит во второе, не дойдя до своего конца)...»

Андрей Беличенко [3, с. 6]

Обозначим некоторые константы и переменные нашей работы. Предметом для исследования нами выбраны поэтонимы-кентавры (антропоэтонимы и топопоэтонимы), становящиеся органичным смыслообразующим ядром поэтического сборника московского поэта Вилли Мельникова «Штурман железнодорожного

плавания» [3], образующие семиотическую модель авторского метатекста «единицами-мыслекодами» [4] индивидуального языка автора, семантическим узором метатекстовых нитей моделирующие поэтический космос Вилли Мельникова.

Мы исходили из общего определения поэтонима как предмета исследования согласно характеристике Донецкой школы поэтономологии:

«Предметом исследования в поэтономологии является поэтоним, под которым следует понимать 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. Исходя из представления о художественном произведении как о вторичной семиотической моделирующей системе, можно и о поэтономии, если таковая представлена в произведении, говорить как о вторичной системе, моделирующей реальную» [2, с. 3].

Сборник открывает именной акrostих, составленный из первых букв построчно как «Андрей Валентинович Беличенко». Думаю, что рассматривать поэтическое произведение жанра «именной акrostих» как антропоэтоним можно как концепт вторичной семиотической системы, стилистически своеобразно раскрывающей качества реального онима «Андрей Валентинович Беличенко».

«Амбидекстр философий,
Нефилим конца концептов,
Древне-чтений нео-профи»

Именной акrostих. А. В. Беличенко [3, с. 7].

Раздел «Стихо-отворения». Произведение «М. А. Булгакову». В данном случае литературные миры Михаила Булгакова представлены читателю в контексте метаязыка индивидуальных образов в интерпретации поэта Вили Мельникова. Разберем один из примеров «метатекстовых нитей», проясняющих «семантический узор» основного текста [1, с. 421].

От пани Брутства пострадав,

Шёл Ўпó'й Цезарь на поправку <1> [3, с. 10],

где согласно авторскому примечанию <1> [юллё] (венг.) – наковальня.

В этих метасловах полностью раскрываются мыслекоды автора. Слово «паниБрутство» неологизм, образованный из слова «панибратство»: «бестактная простота обращения со старшим в некоем содружестве, братстве», братское дружелюбие до такой степени вольное, что граничит с изменой – «паниБрутством». Автор находит очень интересное лингвистическое решение

превращения братской дружбы – в измену на государственном уровне: «Брат» становится «БрУт-ом» путем подмены одной буквы: вместо А – У. Появляется неологизм «панибрутство», в котором динамика модуляции слова происходит путем изменения буквы в корневом ядре «панибрат» – «панибрут», суффикс же «ств» остается неизменным. Нам интересен этот неологизм с точки зрения авторского включения метаимени, метаантропозтонима «Брут» внутрь корня «панибрат» как смыслового мыслекода, абстрактного синонима слову измена – «брутство» – с одной стороны. С другой же, собственно метаимени Брут непосредственно в связи с «Цезарь», «пострадавшим» не просто от панибратства нижестоящего, но от «панибрутства» того самого Брута. Так, мы наблюдаем, как метаимя, становясь мыслекодом, становится составной частью корня неологизма-кентавра. При этом новое слово само не становится антропозтономом, но включает его в себя как метакод, образующий новый смысл неологизма.

Рассмотрим пример, когда константами модуляций становятся корневые ядра антропозтономов, а динамику кентаврам-неологизмам придают суффиксальные переменные, взятые из других языков по омонимичному сходству фонетического созвучия.

«Когда король галерно гол,
Шут – боцман, а корма – кормушка!» –
ворчит старуха Изер'girl, <3>

в петушьеной злясь избушке [3, с. 10],

где согласно авторскому примечанию <3> [гё:л] (англ.) – девушка.

Здесь мы наблюдаем своеобразную аллюзию на героиню произведения Максима Горького «Старуха Изергиль». Имя «Изер'girl» преподносится автором в ироничной форме как старуха-девушка, видимо, старая дева, Баба-Яга, которая «злится в петушьеной избушке». Лингвисты считают саму форму имени Изергиль (Izergil) анаграммой скандинавского слова «иггразиль», что означает гигантский ясень Игдрассиль, дерево миров, связующее девять миров и три времени. Или же как вариант. Изергиль (Иезекииль) – женское имя, произошедшее от древнееврейского имени, что переводится как «Бог сделает сильной». В данном контексте автор изменяет форму имени «Izergil» на «Изер'girl», komponуя кириллицу и латиницу, русский и английский языки, меняя букву в части слова, написанной латиницей, по фонетическому звучанию английского слова «girl» – [гё:л] (англ.) – девушка, составляя своеобразную билингвистическую анаграмму, наделяющую слово новым ироничным оттенком смысла: старуха Изергиль как старуха-

девушка, старая дева, вечная девушка в образе старухи, Бабы-Яги в «петушьеной избушке». Здесь кентавр-антропозоним «Изер'girl» наделяется своеобразным смыслом так же/, как раскрывается русская матрешка: внутри образа Бабы-Яги, старухи, обитающей на границе миров – аллюзия на анаграмму «иггразиль», согласно тем же русским сказкам обитает образ вечно молодой девушки – Василисы Премудрой, образ которой уже аллюзия на древнееврейскую анаграмму Изергиль (Иезекииль). В данном произведении автор показывает нам оба образа старухи-девушки внутри кентавра-антропозонима, образ старухи, подав традиционно кириллицей «Изер'», образ девушки иронично, после апострофа по-английски как «'girl» в контексте неудовлетворенной старой девы. В данном случае мы наблюдаем, как автор для того, чтобы открыть тайный метакод; смысл, скрытый в имени старухи, открывающий путь иному имени, наделенному более высоким значением; создавая антропозоним, изменяет букву в данном имени, используя английское написание – и фонетическое созвучие – части слова «rgil» – «'girl», в билингвистическую анаграмму, наглядно являющую оба смысла данного антропозонима.

Рассмотрим произведение Вили Мельникова, заглавие которого является антропонимом – «А. С. Пушкину» – на предмет того, может ли само произведение в данном случае быть структурно антропозонимом, раскрывающим авторское отношение и авторское видение того лица, которому посвящено стихотворение. Сохраняет ли при этом автор, используя свои поэтические обороты метаречи, стилистику самого А. С. Пушкина, разумеется, опосредованно. Опять-таки, будем руководствоваться тем, как автор раскрывает ряд антропозонимов в контексте произведения, вновь используем «метод матрешки».

Эфиопикой изъеден,

вечно камер-юнк;

из-салонов-изгОнегин [3, с. 8].

Давая образ Пушкина, описывая его качества, Вили Мельников применяет антропозоним Пушкина – Онегин – по отношению к самому Пушкину, как изгнанника из салонов – «изгОнегин» – в контексте «изгой Онегин», «изгнанный Онегин». Мы снова видим авторский прием поэта: соединение морфем двух разных слов, которые по фонетическому звучанию и написанию «из-салонов-изгонегин», предоставляют возможность увидеть узнаваемость слова, его смысла, узнаваемой становится стилистика авторского приема. В данном контексте антропозоним Онегин оказывается включенным в часть неологизма «изгОнегин», являющегося по функции причастием – «изгнанный из салонов», или, скорее, не

в прошедшем, а в настоящем времени действия – «изгоняемый из салонов». «Изгонегин» – тот, кого изгоняют. Сам неологизм не становится антропоэтонимом, он, скорее, дает новый нарицательный смысл антропоэтониму «Онегин», включенному в часть неологизма, он не замещает, но дополняет статус того, кого изгоняют. Он имя нарицательное, но узнаваемое, – это изгой Онегин. Этой же функцией Вили наделяет Пушкина, он все тот же «изгОнегин».

В этом же произведении мы встречаем годоним «Невский (проспект)» как составную часть авторского неологизма:

шёл проспектом однодНевским [3, с. 18].

Смысл его проступает явно в контексте не только, как один день из жизни Невского проспекта («однодневского»), но и само произведение получает пространственно-временной ракурс в самом неологизме: время действия героя – один день, место действия «изгОнегина» – Невский проспект.

Исследуя авторский метод, мы можем отметить, что Вили Мельников использует приемы как лингвистической метонимии внутри слова, контрапунктом противопоставляя в слове посредством анаграммы одну морфему – другой, как, например, в кентавре-антропоэтониме «Изер'girl». В то же время этот контрапункт: старуха-девушка – позволяет перейти к синергии смысла самого имени, к его обобщающему значению – образу мудрой девы, где мудрость – прерогатива образа Старухи, а юность – Девы, но в этом обобщающем смысле Изергиль становится Иезекииль, той, которой уже Бог дает силу. Таким образом, по сути Вили Мельников, творя кентавр-антропоэтоним, создает слово полиинтервальное, внутренняя семантика которого строится по закону диалектики интервалов, это некая лингвистическая квантовая единица, би-интервальная по значению. Каждая морфема-билингва внутри неологизма, с одной стороны, имеет автономное, присущее ей корневое значение, с другой стороны, по принципу семантической дополнительности, раскрывает слово изнутри как тезис-антитезис, так и выявляет его скрытый синтетический замысел, то есть являет собой единицу своеобразной квантовой лингвистики.

Таким образом, процесс образования кентавров-поэтонимов в поэтическом дискурсе московского поэта Вилли Мельникова рассматривается нами как органический процесс внутри единого поэтического космоса автора, как состояние со-бытия поэтонимов-неологизмов метаречи как элементарных частиц квантовой лингвистики автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып. 8. Лингвистика текста. – С. 402-425.
2. Калинин В. М. Знакомьтесь: поэтонимология // Вестник Тамбовского университета. Серия Филологические науки и культурология. Тамбов. – 2016. – Т. 2. Вып. 4(8). – С. 18-27.
3. Мельников В. Р. Штурман железнодорожного плавания. – Киев: Интерсервис, 2016. – 222 с.
4. Пинкер С. Язык как инстинкт. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 456 с.

АННОТАЦИЯ

Коробкина Е. Н. Со-бытие кентавров-поэтонимов метаречи в поэтическом космосе Вилли Мельникова

В статье исследуется структура поэтонимов-кентавров: антропонимов и топонимов, неологизмов, морфемное ядро которых собрано посредством внутренней метонимии: внутри слова происходит процесс замещения части слова морфемой другого слова согласно авторскому видению. Этот процесс образования кентавров-поэтонимов в поэтическом дискурсе московского поэта Вилли Мельникова рассматривается как органический процесс внутри единого поэтического космоса автора, как состояние со-бытия поэтонимов-неологизмов метаречи.

Ключевые слова: поэтический дискурс, метаречь, поэтический космос, поэтонимы-неологизмы, поэтонимы-кентавры.

SUMMARY

Korobkina E. N. Co-existence of centaurs-poetonyms of meta-speech in the poetic space of Willy Melnikov

This article examines the structure of the poetonyms-centaurs: anthroponyms and toponyms, neologisms, morphemic core of which is collected through internal metonymy: the inside word is the process of replacing parts of words with a morpheme of the other words, according to the author's vision. This process of formation of the centaurs-poetonyms in the poetic discourse of the Moscow poet Willy Melnikov is considered as an organic process within a single poetic space of the author, as the status of co-existence of the poetonyms-neologisms of meta-speech.

Key words: poetic discourse, meta-speech, poetic space, poetonyms-neologisms, poetonyms-centaurs, co-existence.

К. А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ИМЁН ГЕРОЕВ РОМАНА М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»

Роман Мариам Петросян «Дом, в котором...», изданный в 2009 году, имеет долгую историю создания длиной практически в десятилетие. По признанию самого автора, с момента появления первых очерков и вплоть до выхода в печать произведение выдержало не только многочисленные редакции и поправки, но и кардинальную переработку первоначального замысла, произведенную автором. По свидетельствам Петросян: «Я тогда писала одновременно три вещи. Одна – про мальчика, которого звали Эрик. У него был очень хороший отчим. Отчим и привёз его в этот дом. Вместе с ним я открывала Дом для себя – первым встретившимся мне персонажем был Бандерлог Лэри. Я решила, что он там главный. Потом Эрик познакомился с Чёрным, и я поняла, что нет, пожалуй, главный именно Чёрный. Потом появились Сфинкс, Слепой и все остальные» [3]. Иными словами, с развитием первоначальной идеи не только увеличивалось количество героев произведения – существенно смещался и центр повествования в системе персонажей, что, в конечном итоге, привело к его рассредоточению.

Оригинальным способом создания ощущения обособленности и законченности внутреннего мира данного произведения являются имена персонажей, представленных в романе. Являясь отражением идентичности, имя играет значимую роль в формировании представления читателя о литературном герое. Как отмечает в своем исследовании «Имя личное как знак идентичности индивида» С. И. Гарагуля: «Каждое имя имеет свое содержание, различные компоненты которого выходят на первый план при выделении той или иной идентичности. Имя, занимая особое место в системе языка и культуре, становится своего рода маркером, индикатором идентичности...» [1, с. 110]. Каждый житель приюта, называемого Домом, имеет свое собственное прозвище, назначаемое другими его обитателями. Авторам исследования представляется возможным создание определенной классификации имен героев в соответствии с их функцией определения означаемого. Так, ряд персонажей обладает именами, выбор которых наиболее характерен для той социальной среды, в которой они обитают. Такие имена являются отсылкой к внешним признакам и позволяют автору дать

наиболее емкое представление о внешности или характерных признаках поведения героя. К таковым, на наш взгляд, стоит отнести имена собственные *Слепой, Горбач, Рыжий, Рыжая, Крыса, Стервятник, Курильщик, Кошатница*.

К иному типу имен мы относим характеризующие психоэмоциональный тип персонажа, опирающиеся на его моральные качества: *Сфинкс – носитель мудрости, Волк – отчужденная дикость, Шакал Табаки – персонаж – трикстер и шутник, Лось – добродушие*.

К третьему типу имен, происхождение которых неочевидно и требует более детального рассмотрения скрытых мотивов автора, мы считаем нужным отнести имена *Македонского и Леопарда, Помпея и Ральфа Первого*.

Кроме того, для используемых персонажами собственных имен характерна эволюция, позволяющая охарактеризовать личностный и иерархический рост внутри социума. Если в отдельных случаях персонаж не обретает новое имя на новом этапе взросления (*Горбач, Слепой*), то изменения имен собственных широкого пласта центральных персонажей позволяет проследить изменения в характере и положении этих героев. Наиболее очевидным примером нам представляется пара социолингвистических единиц *Кузнецик-Сфинкс*. Наблюдается также и качественное изменение в подходе выбора имени персонажа: если в первом случае мальчик без рук получил кличку от крестной на основании характерного для него поведения («У тебя в ногах, будто по пружинке запряжено» [2, с. 59]), то в случае с переименованием четко прослеживается эволюция мотивов окружающих, все более основывающихся на моральных качествах персонажа («Персонал Могильника прозвал меня Тутмосиком. От Тутмосика до Сфинкса я дорос за следующие полгода» [2, с. 595]). Такое же развитие пережила и социальная идентификация *Вонючки-Шакала Табаки, Спортсмена-Черного, Рекса-Стервятника*. Таким образом, помимо более явного соответствия характеру более взрослого персонажа, имя собственное позволяет проследить и формирование его моральных качеств, места в социуме и персональных особенностей поведения.

Как уже упоминалось нами ранее, для жителей Дома характерно использование прозвищ-кличек, что позволяет внутреннее пространство произведения ограничить миром Дома-приюта. И единственным персонажем, которому посредством представления его реального имени позволено «пробить» эту стену между Домом и Наружностью, является *Курильщик*, а точнее – Эрик Циммерман. Несмотря на тот факт, что в конце произведения в Наружность отправляется целый ряд персонажей,

до этого принадлежащих фактической (*Черный*) или мистической действительности Дома (*Рыжий*, *Бандерлог Лэри*), никто из них не возвращается к своим реальным именам. Данный факт, как нам кажется, позволяет автору 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.

Подобную функцию соотнесения персонажа с внутренним пространством произведения, хотя и менее очевидную, в романе носит имя *Русалки*. Как становится ясно в финале произведения, данный персонаж целиком и полностью принадлежит мистической сфере реальности, как «подарок Дома», выпрошенный Слепым у Хозяина времени для своего друга Сфинкса. Само слово «*русалка*» является очевидной отсылкой к миру мифологии и сказки, что, как нам кажется, вызывает в восприятии читателя неизбежную ассоциацию персонажа с миром чудес и мистики, являющимся частью внутреннего пространства произведения. Подобные ассоциативные мотивы возможно проследить и в упомянутой нами выше смене имен, характеризующей взросление таких персонажей, как *Вонючка* и *Смерть*. В случае *Вонючки*, новообретенное имя *Шакал Табаки* как нельзя лучше выдает архетипическую природу персонажа-трикстера, шутника с многочисленными масками, под последней из которых и прячется его истинное лицо могущественного и бессмертного духа – Хозяина времени, безусловно, как и Русалка, его творение, принадлежащего к миру магии в произведении. Обратный случай «миграции между мирами» (то есть, соотнесения персонажа с одной из многочисленных плоскостей внутреннего пространства произведения) нам представляется смена мистического имени Смерть, ассоциируемого с мальчиком, балансирующего как на грани жизни и смерти, так и на грани мира реального, фактического (пространства приюта) и мира мистического Дома. В контексте рассмотрения подобной эволюции имени как возможной отсылки к будущему персонажа представляется очевидным выбор, сделанный Рыжим в финале произведения. Вместо того, чтобы использовать свой талант ходока (человека, обладающего способностью свободного перемещения между двумя мирами – волшебным и реальным) и продолжить свою жизнь на Изнанке Дома, Рыжий оказывается в Наружности, где ему даже удается наладить спокойное существование и создать семью.

Таким образом, очевидно, что в романе М. Петросян «Дом, в котором...» имена персонажей играют исключительную роль в развитии образов. Помимо того факта, что мотивы происхождения

имен собственных героев многообразны и основываются на различных факторах (начиная от их внешних признаков и заканчивая моральными качествами), нам представляется очевидной и функция соотнесения персонажа с различными пространственными плоскостями произведения. Рассматривая отдельные примеры, мы приходим к выводу, что использование автором оригинальных и «говорящих» собственных имен позволяет создать стойкий ассоциативный ряд, значительно дополняющий и обогащающий портреты главных героев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарагуля С. И. Имя личное как знак идентичности индивида / С. И. Гарагуля // Вестник СПбГУ. Язык и литература. – СПб., 1997. – С. 108 – 114.
2. Петросян М. С. Модель речевого жанра / М. С. Петросян. – М.: Livebook, 2009. – 960 с.
3. Дом, в котором [Электронный ресурс] // Википедия : свободная энциклопедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BC,_%D0%B2_%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BC%E2%80%A6.

АННОТАЦИЯ

Кочетова К. А. Художественные функции имён героев романа М. Петросян «Дом, в котором...»

В данном исследовании представлен вопрос символической значимости имен главных и второстепенных персонажей романа М. Петросян «Дом, в котором ...». Ввиду особенностей топонимической организации художественного мира произведения, происхождение и символизм личных имен героев произведения следует, по мнению автора, связывать их происхождение с их соотнесением с той или иной сферой художественного пространства, представленной в романе. Разнообразие факторов, влияющих на выбор автором имен для персонажей произведения, также позволяет создать ряд ассоциаций, которые, в свою очередь, позволяют более полно представить особенности внешности и характера героев.

Ключевые слова: имя личное, персонаж, художественное пространство.

SUMMARY

Kochetova K. A. The artistic functions of the characters' names in M. Petrosyan's novel «The Grey House»

The work presents the question of the symbolic significance of the main and secondary characters' names in M. Petrosyan's novel

«The Grey House». In view of the peculiarities of the toponymical organization of the novel's artistic world, the origin and the symbolism of the characters' personal names it is necessary to relate their origin to their correlation with a particular sphere of artistic space presented in the novel. A variety of factors influencing the author's choice of names for the novel's main characters also allows to create a number of associations which in their turn allow to represent the features of the appearance and character of the person in detail.

Key words: personal name, character, artistic space.

*Д. С. Тыщук
(г. Ровеньки, ЛНР)*

УДК 82.09

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: СПЕЦИФИКА АССОЦИОНИМА

Ассоционим – троп метафорической природы, эстетическая функция которого базируется на способности человеческого сознания к ассоциативному мышлению. В контексте тенденций развития современной литературы, наблюдается активация использования ассоционима через значительное расширение семантического поля явлений, которые избираются авторами как материал порождения ассоциаций. Литературоведческая специфика ассоционима детерминируется через консолидацию в тропе художественных и психологических сентенций, что позволяет писателям использовать названный троп не только для создания совершенной художественной оболочки произведений, но и реализовывать их рефлексивный потенциал.

Цель предложенной статьи – рассмотрение специфики ассоционима как средства образности в литературном произведении (на материале романа Д. Харрис «Шоколад»).

Теоретическая основа статьи – в работах П. Рикера [5], А. Лосева [4], Ф. Анкерсмита [1], Б. Томашевского [6] и других.

Ассоционим – троп (слово, сочетание слов, предложение) синтетико-метафорической природы, который реализуется в текстах художественной литературы через переход общего названия в собственное (графически воспроизводится как написанное с заглавной буквы слово на обозначение имени нарицательного) и исполняет роль стимулятора осознания смысла произведения читателем.

Ассоционим, при первом столкновении с визуальным воспринимающим органом читателя, возбуждает появление

в сознании последнего определенной смысловой границы между полем приобретенных им ранее общих знаний и новой информацией, которую несет в себе и за собой ассоционим, призванный активизировать мышление, способность к сопоставлению собственного мнения касательно затронутой тропом сентенции с авторской точкой зрения, а значит – начать воображаемую семантическую полемику, ведущую к пониманию идеи произведения и реализации его художественного влияния.

Закодированное в ассоциониме содержание есть «предмет, который представляет собой единение чувственных и расширенных мыслительных определений конкретных отношений и связей. Тем самым, отождествление сознания с предметом уже не является только абстрактной тождественностью вероятности, но тождественностью определенной, – знанием» [3, с. 228]. Ассоционим провоцирует порождение вторичного знания, появляющееся не как результат понимания уже готовой данности, а как экзистенциальное смысловое определение, осознанные пути к которой читатель должен искать через интерпретацию смысла тропа как составляющей смысла произведения в проекции на собственную платформу знаний и жизненного опыта.

Т. Гоббс, английский философ XVI ст., трактовал ум исходя из его функциональных императивов. «Когда человек размышляет, он только формирует в уме итоговую сумму путем сложения частей или остатков методом вычитания одной суммы из другой, то есть одного и того же, если это делается при помощи слов, образует имя целого из соединения имен всех частей или от имени целого и одной части образовывает имя другой части» [3, с. 30]. Ассоционим содействует нахождению такого субъективного момента рецепции смысла тропа, исполняющего роль точки пересечения широкого спектра семантических векторов. Такими спектрами являются понимание идеи и проблемы произведения, подготовленной через понимание сути ассоционима, о проецировании актуализированной тропом проблемы на общий жизненный контекст, об осмысливании данной информации под призмой читательской ценностной и мировоззренческой систем.

Ассоционим, результат вторичной номинации, есть имя определенного художественного сущего, ведь именно передача такого тропа в литературном тексте через написание с большой буквы, подобно человеческому имени, является первым и наиболее важным этапом привлечения внимания читателя к неклассическому средству образности.

Интерпретация идей А. Лосева – целесообразный шаг в поисках путей доказательства художественной исключительности ассоционима.

«Имя предмета – арена встречи воспринимающего и того, что воспринимается, точнее – познающего с познаваемым. В имени – какое-то внутреннее единство разьединенных сфер бытия, единство, которое приводит их к общей жизни в одном цельном, уже не просто «субъективном» или «объективном», сознании. Имя предмета – целостный организм его жизни в другой жизни, когда последняя общается с жизнью этого предмета и пытается перевоплотиться в нее, стать ею. Без слова и имени человек – вечный узник самого себя, по существу и принципиально антисоциальный, замкнутый, нецелостный, также не индивидуальный – он чисто животный организм» [4, с. 48-49]. А. Лосев трактует имя шире, чем инструмент номинации и индивидуализации человека, и как следствие – явления, предмета, понятия, имя – это эстетико-философский конструкт, роль которого в художественном произведении – в шифровании сообщения с целью формирования оптимальных смысловых условий для контакта между читателем и произведением.

«В имени как символе сущность впервые проявляется для всего другого, потому что в символе содержатся те же самые энергии, какие не оставляя сущности, представляют его всему окружающему. Отсюда устанавливается еще и то, что любая энергема и энергия в целом, уже в сути своей всегда символична» [4, с. 98].

Номинативная функция тропа реализуется на основе действия переносного значения, что позволяет говорить о метафорических корнях ассоционима.

Подход П. Рикера к метафоре формирует благодатную почву для размышлений об ассоциониме. «Сила метафоры – в способности ломать существующую категоризацию, чтобы потом на руинах старых логических границ построить новые» [5, с. 441].

Метафора понимается как средство погружения в действительность и понимания ее. Размышляя над проблемой понимания идеи произведения читателем, П. Рикер констатирует, что «акт чтения определяет то обстоятельство, что основной характеристикой поэтического языка есть не слияние смысла и звука, а смысла с потоком образов, возникающих или воскресающих в сознании, именно это слияние и обеспечивает истинную иконичность смысла» [5, с. 447]. «Чтение предусматривает абстрагирование от реальности, что стимулирует активное открытие текста» [5, с. 446].

Специфические функции ассоционима – порождения новых значений, кодовая, интерсубъективная – органично вписываются в акт чтения как операцию абстрагирования и

побуждения к активизации ресурсов сознания одновременно. Поле значения ассоционима не пребывает в ирреальной относительно модальной действительности плоскости, но посредством своего метафорического потенциала он способен образовывать собственную смысловую среду, по отношению к которой иные внешние семантические плоскости являются дифференциальными.

Ассоционим, трансформируя ключевую функцию метафоры, формирования новых значений, имеет некоторые особенности. Речь идет о более трансцендентном, нежели свойственно метафоре, характере, ином направлении на читательскую рецепцию. У Ф. Анкерсмита находим замечания по поводу того, что «метафора «антропоморфирует» социальную, а иногда даже и физическую реальность и, осуществляя это, разрешает нам в истинном смысле этих слов приспособиться к окружающей действительности и стать для нее своими» [1, с. 85]. В ходе осмысливания метафоры в сознании читателя появляется вторичный оценочный послы-взгляд на социально-культурную действительность, ранее уже оставившей след в единой смысловой системе последнего. В процессе порождения нового значения через ассоционим в поле литературного произведения активизируются механизмы действий в сознании реципиента, которые наименьшим образом следует соотносить с идейно-проблематичным пластом произведения – фоном структурно-формального существования средства образности. Ассоционим – троп такой природы, который через выраженный семантический элемент в тексте стимулирует к интеракции плоскости мыслительной деятельности адресата (читателя) с целью открытия новых, приоритетных в дальнейшей жизни горизонтов.

«Произведение искусства настраивает на критический лад, возбуждая ревизию кода, к различению в нем разных оттенков смысла, предварительно сказанное представляется в новом свете, соотносясь со сказанным после и с тем, что еще не сказано, взаимосвязываясь и обогащаясь, открывая предварительно неизвестные и забытые возможности» [6, с. 45]. Ассоционим как репрезентант сути части произведения как произведения искусства раскрывает его предназначение – осознанное превращение представленного кода в собственный вариант рецепции помещенной в словесную форму для информации, прошедшей предварительный этап допуска к читателю – авторскую интерпретацию.

Реализация функции ассоционима в тексте произведения зависит от особенностей протекания процесса формирования абстрактных идей в сознании читателя. Первичный этап –

зрительное восприятие написанного с заглавной буквы тропа. Посредством способности человеческого ума к абстрагированию из воспринятого зрением смыслового маркера (ассоционим) возможно выделить даже такие характеристики, которые не принадлежат к одной физической или оценочной группе.

Предназначение ассоционима – стимулировать появление абстрактных идеи относительно представленных в произведении проблем, а не примитивное дублирование авторского взгляда на них. Один из самых значимых функциональных приоритетов ассоционима – создание таких обстоятельств читательской рецепции художественного образца, при которых необходимым становится включение в действие максимального объема мыслительных способностей читателя. Восприняв ассоционим как целостный концепт, читатель методом абстрагирования – дедуктивного или индуктивного – приходит к сути через привлечение понятий, формально не представленных в тропе.

Ассоционимы как знаки художественности выразительно представлены в романе Д. Харрис «Шоколад».

Устоявшийся ритм пуританской жизни небольшого городка Ланскне-су-Танн нарушает прибытие загадочной и уверенной в себе Вианн Роше с дочерью Анук. Мадемуазель Роше ведет кочевую жизнь, и всякий город, посещаемый ею, оставляет след в памяти – Ланскне не исключение.

Появление Роше переворачивает жизнь провинциалов с ног на голову. Вианн открывает шоколадное кафе «Небесный миндаль» во время поста, чем навлекает на себя гнев кюре Рейно.

Сюжет романа разворачивается вокруг событий, прямо или косвенно связанных с противостоянием между мадемуазель Роше и господином Рейно. Если первая олицетворяет внутреннюю свободу, смелость жить по собственному желанию, счастливо, радостно, то второй – воплощение фанатичного аскетизма, мертвого консерватизма, за которыми ловко спрятано неимоверное по своей силе желание жить полной, гармоничной жизнью.

До приезда прозванной злословами колдуньи Вианн в городке успешно работало лишь одно развлекательное учреждение – бар деспота Жозе Муската. На двери заведения посетителей встречала красноречивая вывеска (в тексте романа – ассоционим):

«БРОДЯЧИМ ТОРГОВЦАМ, ЛОТОЧНИКАМ И ЛИЦАМ
БЕЗ ЧЕТКОГО МЕСТА ПРОЖИВАНИЯ
ВХОД ЗАПРЕЩЕН
АДМИНИСТРАЦИЯ ОСТАВЛЯЕТ ЗА СОБОЙ

**ПРАВО ОТКАЗАТЬ
В ОБСЛУЖИВАНИИ В ЛЮБОЙ ЧАС ДНЯ» [7, с. 39].**

Данный ассоционим имеет глубокий смысл. В формулировке проявляется не только социальный ценз-пропуск в заведение, но и открывается ограниченный примитивизм жизненной философии Муската и подобных ему, когда в человеке ценится материальное, а не душевное. Парадокс в том, что судьба в один миг может переместить гордеца в категорию тех, кому нет входа в бар. Эстетика обогащенной дополнительной семантикой вывески, предстающей в поле текста ассоционимом, – демонстрация власти в обществе сомнительных приоритетов кастовости, тщеславия, презрения.

В то же время радушная хозяйка «Небесного миндаля», по случаю открытия заведения, разместила у входа плакат (содержание его – ассоционим) дружественного содержания:

**«НЕБЕСНЫЙ МИНДАЛЬ» ОРГАНИЗОВЫВАЕТ
БОЛЬШОЙ ФЕСТИВАЛЬ ШОКОЛАДА.**

ОТКРЫТИЕ СОСТОИТСЯ

В ПАСХАЛЬНОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ.

ПРИГЛАШАЮТСЯ ВСЕ!!!

НАЛЕТАЙ, ПОКА НЕ ЗАКОНЧИЛОСЬ!!!» [7, с. 48].

Антагонистичный относительно предыдущего художественный вариант прославляет единение умеющих радоваться жизни личностей – добрых, приветливых и неравнодушных людей, которые полны желания не существовать, а жить. Светлый и чистый праздник Пасхи не оскверняется праздником шоколада, напротив – наполнившись чувством внутреннего очищения, человек готов радоваться и жить интересно – развиваясь, общаясь, совершенствуя способности, ведь инициированный Вианн креативный фест сопряжен не только с дегустацией вкусных сладостей. В первую очередь, для жителей Ланскне – это возможность проявления талантов и отличное времяпрепровождение. Настоящая религиозность – в душе, наполненной добротой и честностью, не имеющая совершенно ничего общего с количеством машинально произнесенных культовых фраз и разрушающим отказом от дающей здоровье пищи, эмоций, впечатлений.

Одна из очередных идей нарушительницы атмосферы мещанства Вианн Роше – в стремлении устроить вкусный и веселый Праздник Шоколада, что сразу же нашло отзыв в изобличительных листовках, изготовленных приспешниками жестокого кюре:

«НОВЫЕ ВОЗРОЖДЕНЦЫ:

ПОРУГАНИЕ НАД СВЯТЫМ ПРАЗДНИКОМ» [7, с. 48].

Всегда найдется *Кучка* людей, которые пытаются *Использовать Наши Священные Традиции в Собственных Интерессах*. Индустрия поздравительных открыток, сети супермаркетов. Но еще большее *Зло* представляют люди, стремящиеся *Возродить Древние Обычаи*, поощряя наших детей к участию в *Языческих Обрядах*, которые они называют *Развлекательными Мероприятиями*. Многие из нас, даже слишком многие, не видят в том никакого *Вреда* и относятся к подобным «развлечениям» с неоправданной *Терпимостью*. Иначе как объяснить, что наше общество согласилось на проведение так называемого *Праздника Шоколада* около нашей церкви в *Пасхальное Воскресенье*. Это издевательство над нашими священными устоями, символизирующими Пасху. Во имя ваших *Невинных Детей* мы настойчиво призываем всех *Бойкотировать* этот так называемый праздник и подобные ему торжества.

СИМВОЛ ПАСХИ – ЦЕРКОВЬ, А НЕ ШОКОЛАД!»

[7, с. 108-109]

Выделенные курсивом художественные знаки, также ассоционимы, маркируют страх жителей Ланскне перед переменами, ведь в устоявшейся жизни каждый из них крепко экспроприировал социальные ниши, пользуется авторитетом, а иллюзии внешней стабильности, удовлетворенности, благополучия не могут быть разменяны на проведение собственными детьми свободного времени так, как им нравится. Рядом с чистотой святости, чтобы она была действенным средством для морального очищения, должно оставаться место для обычных человеческих занятий – с разумным абстрагированием от деспотичных предрассудков, свободой выбора.

Реализуясь в роли объединяющего элемента – сообщения в художественном коммуникативном акте, результат эстетической номинации не только детерминирует глубинное проникновение мысли читателя в пласты текста, но и стимулирует к рефлексии воспринятой текстовой информации в собственном внутреннем мире. Текст объявления, вывески, листовки – ассоционимы, знакомят читателя с образами героев романа, их жизненной позицией, сохраняя при этом незаполненную смысловую нишу – место для появления субъективного читательского мнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / Ф. Р. Анкерсмит / Пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломиец, В. Катаева. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 496 с.

2. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3: Философия духа / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Мысль, 1977. – 473 с.
3. Гоббс Т. Сочинения: В 2 т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1991. – 730 с.
4. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 269 с.
5. Рикер П. Живая метафора / Рикер П. // Теория метафоры : Сборник : Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – М.: Прогресс, 1990. – С. 435 – 441.
6. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Вступ. ст. Н. Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресса, 1999. – 334 с.
7. Харрис Д. Шоколад / Д. Харрис. – М. : Эксмо, 2003. – 239 с.

АННОТАЦИЯ

Тыщук Д. С. Язык художественного произведения: специфика ассоционима

Статья посвящена рассмотрению специфики ассоционима в тексте художественного произведения. Ассоционим – троп синтетической природы, текстовый фрагмент (слово, сочетание слов, предложение) в произведении, выступающий носителем общей семантики, пишущийся прописными буквами и стимулирующий процесс порождения личностных ассоциаций читателя для максимально глубокого восприятия смысла литературного произведения. Материал для исследования – роман Д. Харрис «Шоколад».

Ключевые слова: ассоционим, метафора, значение, литературное произведение.

SUMMARY

Tyshchuk D. S. The language of art works: specifics of associonym

The article is devoted to the specifics of associonym in the text of the artwork. An associonym is a trope of synthetic nature, a text fragment (a word, a combination of words, a sentence) in a work, acting as a carrier of general semantics, written in capital letters and stimulating the process of generating personal associations of the reader for the most profound perception of the meaning of a literary work. The material for the study is the novel «Chocolate» by D. Harris.

Key words: associonym, metaphor, meaning, literary work.

УДК 82 –144:81'373.231

НОМИНАЦИЯ ГЕРОЯ БАЛЛАДЫ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА

Механизмы смыслопорождения и функционирования имени собственного в художественном произведении являются актуальным предметом современных исследований. Очевидно, что на процесс именования оказывают влияние как субъективные (особенности мировидения автора), так и объективные причины (исторические, социокультурные и литературные условия). Выбор антропонима во многом зависит от жанра художественного произведения, поскольку, как отмечает М. М. Бахтин, специфика жанра заключается в способности «овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения <...> этой действительности <...>» [7, с. 275]. В данной статье прослеживается, как в процессе жанровой эволюции изменяются антропонимы, способы именований героев баллад.

Литературная баллада – гетерогенный жанр, синтезирующий в себе *эпическое* (сюжетность), *лирическое* (экспрессивность) и *драматическое* (диалогичность, драматизм события) начала. Зарождение жанра происходит в предромантическую эпоху. Первые балладные опыты, с одной стороны, обусловлены западноевропейскими литературными традициями; с другой – русская баллада формируется «под влиянием интереса к фольклору и народной балладе <...>» [43, с. 3]. В произведениях Н. М. Карамзина, М. Н. Муравьева и др. наблюдается стремление «к созданию национального варианта <...> баллады» [43, с. 11], что оказало влияние на именования героев.

Произведения Карамзина «Раиса. Древняя баллада», «Алина» «по отношению к нормам классицизма <...> осуществляли требование “простоты”» [32, с. 41], поскольку речь в них шла о чувствах (не о благе государства). Постепенный отход от законов классицизма, наметившаяся смена эстетических концепций, пробуждение интереса к судьбе «отдельного частного человека» [2, с. 33] отразились и в выборе жанра (*баллада*, по мнению Н. Буало, А. П. Сумарокова, низкий жанр, *игранье стихотворно* [38, с. 123]), и в номинациях. Имена героев выносятся в заглавие, становясь рамочными компонентами. Обратимся к стихотворению «Раиса». Перевод имени *Раиса* с греческого – «легкомысленный <...>» [39, с. 333]: из-за любви к Крониду Раиса *Забыла* <...>

отца и мать [25, с. 103]. Русское имя возлюбленного *Кронид* «сын Крона, т. е. Зевс» [39, с. 138]. *Мифологическая коннотация* (Зевс – вершитель судеб) отражается в балладном *событии*: предпочтя Раисе Людмилу (значение прозрачно – *милая людям*), Кронид сыграл в судьбе Раисы *роковую* роль.

В балладах Карамзина «Граф Гваринос. Древняя гишпанская историческая песня» и Муравьева «Болеслав, король польский» реализуется *историческая* линия развития жанра: повествуется о давних событиях в иной стране (балладный принцип *отстранения*). При номинации добавляются *титулы*, указывающие на высокий социальный статус персонажей. «В «Графе Гвариносе» действие происходит в эпоху *Карла Великого* (периферийный *антропозтоним*, имя короля франков, становится *хрононимом*, сообщая о времени событий); *теонимы* и *геортонимы* Алла (Аллах. – Т. Ч.), Магомед, Мария, Пасха, праздник Иоаннов и пр. выражают оппозицию *ислам – христианство*; в противостоянии *Гваринос – Марлотес (представители христианского – мусульманского мира)* побеждает Гваринос. В «Болеславе, короле польском» описываются исторические события XII в.: борьба за трон между *Болеславом* и его братом, *Збигнеем (Збигневым)*. «Выбор <...> антропонима <...> служит <...> ключом к объяснению его действий» [24, с. 5]. Значение имени *Болеслав* – «больше + слава» [39, с. 52] – гармонично для образа короля-воина, объединившего Польшу; *Збигнев* представляет *говорящее* имя: «слишком» + «гневливый» [20]. Женский персонаж – *Збигнеева невеста, воллинская* (чешская. – Т. Ч.) *княжна* [33, с. 238] – безымянна; выделяются титул, архетип образа *невесты* (символ верности): победив в войне, Болеслав проигрывает в любовной битве. Братоубийца поневоле: *Меч во грудь его вонзает, Шлем валится – то Збигней* [33, с. 240], герой становится паломником, чтобы покаяться в смертном грехе, унять душевную *боль* (возможно, в контексте имя *Болеслав* получает коннотацию: *боль и слава*).

Итак, в именовании отражается тенденция к созданию национальной баллады: антропозтонимы относятся к русским именам, что характеризует попытку ухода от западных образцов. Перенесение события в древность, иные страны соответствует жанровым признакам *экстраординарности, дистанцированности*. В балладах используются *аутентичные антропозтонимы*, семантически дополняющие характеристику образов.

Философия романтизма основана на дуализме мировосприятия, эстетике внутренней свободы, утверждении индивидуальности. «Романтизм есть <...> внутренний мир

души человека, сокровенная жизнь его сердца» [8, с. 145], – писал В. Г. Белинский. «Носителем нового художественного и философского сознания <...> стал <...> герой» [45, с. 6], что отразилось, в том числе, в номинациях. Золотой век русской поэзии можно назвать золотой эпохой жанра: в это время создаются баллады, в которых имя, согласно принципу антропоцентризма, становится заглавием. Попытаемся провести дифференциацию по сюжетно-тематическому признаку. В основе первой группы баллад (подобно «Раисе»), влияние *роковых* коллизий на судьбу *отдельного* человека: это «Людмила» (переосмысление «Леноры» Бюргера), «Светлана», «Вадим» В. А. Жуковского; «Ольга» (перевод из Бюргера) и «Наташа» П. А. Катенина; «Мальвина» И. И. Козлова и др.

Рассмотрим именование героини баллады «Светлана». Имя *Светлана* – результат *имятворчества* (создано А. Х. Востоковым в 1802 г. для романа «Светлана и Мстислав»); стало популярным во многом благодаря балладе «Светлана» [10]. «Светлана – имя искусственное, его фонетический облик “рифмуется” со *святками*» [41], – пишет Т. Н. Фрайман (первичный вариант заглавия – «Святки»): так, в антропониме содержится *хрононимическая* коннотация. *Светлана* – «буквальный» перевод греческого имени *Фотина* [40] (святая мученица), что придает номинации сакральный оттенок. *Фотина / Светлана* – *говорящие* имена: явно выражена сема *photos / Свет, божественное* начало, оппозиция *Тьме* в двоёмии баллады.

Другим продуктивным вектором эволюции становятся баллады, в которых повествуется о роли неординарной личности в ее попытке изменить ход истории (чему способствовали реальные события): Французская революция, Отечественная война 1812 г. и т. д. «Главное следствие <...> этих событий – рождение национального самосознания <...>» [44, с. 14–15], что отразилось в номинациях: появляются «Михаил Тверской» А. А. Бестужева-Марлинского; «Плавание Карла Великого» В. А. Жуковского; «Песнь о вещем Олеге», «Родрик» А. С. Пушкина; «Смерть Ермака», «Державин», «Петр Великий в Острогжске», «Дмитрий Донской», «Рогнеда», «Дмитрий Самозванец», «Владимир Святой», «Юрий Долгорукий» К. Ф. Рылеева; «Святополк», «Кудеяр» В. К. Кюхельбекера; «Ольга» А. Н. Муравьева; «Олег» Н. М. Языкова [30, с. 192–212] и т. д. Возрастает количество прецедентных для русского сознания *реальных исторических* имен (в которых «сигнификативный компонент семантики “человек / люди” дополняется дифференциальной семьей “совершающие <...> преобразования”») [16, с. 80]. Как и в XVIII в., антропонимы выполняют «функцию социальной маркировки»

[26, с. 71]: большинство номинаций двусоставно: *имя + фамилия / прозвище*, что связано как с особой ролью героев в истории (*Владимир Святый, Петр Великий*), так и с их личностными характеристиками: например, *Дмитрий Самозванец – преступный царь, нераскаянный злодей* [35]). В эпоху реализма, при уходе жанра «на периферию» литературного процесса, исторические баллады («Князь Ростислав», «Песня о Гаральде и Ярославне», «Ругевит» и др.) создаются А. К. Толстым.

Параллельно в первой трети XIX в. формируется мифологическая баллада, в которой возможности жанра расширяются. Известно, что мифу необходима безоглядная вера: *ирреальное событие* выходит за границы обыденного сознания, позволяя прикоснуться к тайнам бытия. «Миф привлекал <...> как познавательный материал по курсу древней истории человечества <...>. С другой стороны, мифология <...> начинала рассматриваться <...> как основа для изучения национального характера» [17, с. 335]. В номинациях баллад «Кассандра», «Лесной царь» В. А. Жуковского (перевод одноименного произведения И. В. Гёте); «Прозерпина», «Русалка» А. С. Пушкина; «Русалка», «Морская царевна» М. Ю. Лермонтова; «Водяной. Баллада», «Пир ведьмы» Н. А. Некрасова используются *они́мы-реминисценции* [31, с. 13]. Именования-архетипы из области народной демонологии: мифопоэтонимы *русалка, водяной, ведьма*, а также контекстуальные синонимы *лесной царь* (дьявольское существо из *мира иных*), *морская царевна (русалка)*, пишутся со строчной буквы (исключение – *Водяной* Некрасова), выражая типичность образов в коллективном сознании. *Русалка* является наиболее частотной номинацией: в балладе Пушкина это роковая искусительница, погубившая монаха, в «Морской царевне» – жертва; герой не поддается соблазну, но *русалка* превращается в *чудо морское* и гибнет. При исследовании этимологии понятия Д. К. Зеленин опровергает версию происхождения от апеллятивов *русло, русый*, от гидронимов *Руса и Росса*, поскольку нет объяснения словоформам – *алка*. Ученый пишет, что *русалка* – результат диффузии «языческого праздника и игр: *русалии* <...>» с христианскими празднествами. «Отсюда <...> название: *Русалки*, <...> существа, которых чествуют в праздник русалий» [21, с. 142–143]. Образ русалки амбивалентен (дьявольская красота; драматизмом неупокоенной души; дуализм: *жертва / палач*, мотив *вины*): популярная в эпоху романтизма номинация актуальна и в балладах Нового времени.

Итак, в период романтизма гуманистические тенденции, стремление к индивидуализации отражаются в именованиях. Намеченные линии жанровой эволюции (*лиризация*, начало которой положил «иронический финал “Светланы”» [11, с. 75]),

обращение к значимым *историческим личностям, мифологизация*) получают продолжение в балладах конца XIX – начала XX вв.

В период русского Ренессанса «пробуждается <...> религиозно-нравственная и философская мысль, которая <...> вскрывала метафизические основы бытия, сущностные связи человека с о вселенской <...> космической жизнью» [28, с. 6]. Объективные изменения жанровой системы (размыwanie границ, жанровый синтез), коснулись и баллады. А. А. Боровской выделяются конвергенции баллады «с элегией, романсом, идиллией» [9, с. 38] и т. д., О. В. Зырянов пишет «о взаимном влиянии» [23, с. 370] баллады и новеллы; отмечаются связи с жанрами фольклора: песни, сказки и пр. На процесс именования влияет и внутрижанровая эволюция: при *лиризации и диалогизации* уменьшается дистанция в триаде *автор – герой – читатель* (изменение «их внутренне разделяющихся и обращенных друг к другу позиций, образующих субъектную организацию <...> произведения» [14, с. 47]). Результатом *лиризации и диалогизации* становится замена объективированной формы *третьего лица* на интимно-доверительную форму *я*; появляются формы *я-ты, я-вы, мы-вы*. При субъектной организации *от первого лица* происходит *аперсонализация*. При этом возрастает роль ассоциативных, интертекстуальных связей: в балладе А. Ахматовой «Мне больше ног моих не надо» читатель понимает, что речь идет о русалке, из контекста: *Мне больше ног моих не надо, Пусть превратятся в рыбий хвост!* [4, с. 51]. Возникают литературные параллели: «Рыбак» Жуковского, «Русалочка» Андерсона и т. д.

Обращение поэтов Серебряного века к философским вопросам бытия, богоискательство, житетворчество приводит к уменьшению баллад, повествующих об обычном человеке (баллады «Ванька-ключник в тюрьме» И. Анненского, «О Петре-разбойнике» И. Бунина, «Осенняя прогулка рыцаря Ральфа» В. Соловьева). Тенденция к социализации баллады (в номинации героя вместе с антропонимом используется апеллятив, выражающий место в общественной иерархии: *ключник, разбойник*), получит продолжение в XX веке. Особый интерес вызывает многогранная метафизическая сущность человека как универсума в стремлении «постичь “несказанное”, <...> познать “непознанное”» [18], что отражается на сюжетно-мотивном репертуаре. В рамках статьи сложно передать всю уникальность балладного мира рубежа веков, однако попытаемся описать некоторые тенденции именований героев.

Большую группу составляют мифологические баллады с теологическими поэтонимами, реминисцентными онимами, обращенными к явлениям национальной / мировой культуры. К

примеру, стихотворения А. Ахматовой «Лотова жена», «Рахиль», «Мелхола»; Н. Гумилева – «Русалка», «Сон Адама», «Маргарита»; баллады В. Брюсова «Адам и Ева», «Дедал и Икар», «Медая», «Русалка»; баллады К. Бальмонта «Святой Георгий», «Русалки», «Нереида»; И. Бунина – «Святой Прокопий», «Святогор и Илья»; С. Есенина – «Русалка под Новый год» и т. д.

Иногда имя собственное упоминается только в заглавии, образуя идейно-содержательный центр баллады. В тексте «Лотова жена» встречаются контекстульные апелляции к образам Ветхого Завета: *праведник* – Лот; *жена, женищина* – жена Лота. Единственный поэтоним в балладе – имя *Бога*. Переступив запретную *грань* и превратившись в соляной столп, безымянная жена Лота навеки вросла в *родную* землю. «Для Ахматовой ситуация жены Лота была ситуацией экзистенциального выбора» [15]: судьба героини близка Ахматовой, оставшейся «нести свой крест» на *родной* земле.

С предыдущей группой «соприкасаются» баллады, на первый взгляд, исторические (но *событие истории* преломляется сквозь призму мифа). Это «Ольга» Н. Гумилева, «Иоанн Грозный» Б. Садовского, «Стенька Разин» М. Цветаевой, «Мария Вечора» В. Хлебникова, «Стенькин суд» М. Волошина и др. Поэт-демиург, написавший «Стенькин суд» в 1917 году, пророчит «второе пришествие» *трех угодников*: *Стенька* грозит *с мечом* вернуться на Русь вместе с *Гришкой Отрепьевым* *Да с Емелькой* <...> *Пугачем* [12]. Известно, что «именования исторических персонажей обычно обусловлены авторским отношением к <...> реальным лицам» [22]. Диминутивные антропоэтонимы: *Стенька*, *Гришка* (вкупе с реальной, но *говорящей* фамилией *Отрепьев*), *Емелька* (подчеркнутое кличкой *Пугач*) имеют уничижительный оттенок. Предсказания: *чтоб равен был всякому – всяк*; <...> *устроим в стране благолешие вам* [12] становятся страшной исторической правдой.

К отдельному типу относятся баллады, «порожденные» принципом *жизнетворчества*. Заглавными компонентами становятся имена собственные поэтов-современников (или эстетические с ними параллели). В. Шершеневич пишет «Балладу Валерию Брюсову», И. Одоевцева – «Балладу о Гумилеве», И. Северянин – балладу «Мирра Лохвицкая», В. Хлебников – «Бурлюк», Н. Гумилев – произведение «Анна Комнена» (в имени византийской *принцессы* узнаваемо имя *королевы* – *Анны Ахматовой*).

Таким образом, в балладах конца XIX – начала XX вв. процессы жанровой эволюции, *диалогизации* и *лиризации* ведут к появлению безымянности; возрастает роль интертекстуальных

связей. На первый план выходит мифологическая баллада. Появляются произведения, заглавиями которых являются имена поэтов Серебряного века. На рубеже веков имя собственное «несет» высшее предназначение: *необыкновенная личность / поэт-демиург* обладают даром предвидения, способностью изменять этот мир.

Баллада советского периода трансформируется, поскольку ирреальное противоречит атеистическому мифу. Эволюция происходит «в двух направлениях: одно связано с утратой условности и превращением баллады в стихотворный рассказ, другое – с переходом условности с фантастики как элемента семантического уровня на элементы других уровней жанра» [19, с. 7]. При разрушении границы происходит *смещение* миров – явление *единомирия* (термин У. Вериной. – Т. Ч.): «все события перенесены по одну сторону» [11, с. 77]. Из-за жанрового синтеза, затрудняющего идентификацию, термин *баллада* часто включается в название.

Революционные катаклизмы приводят к разделению нации на два полярных лагеря. Баллада политизируется, становясь «злободневным оружием»: пролетарскими поэтами *события* воспринимаются как неизбежная борьба за «всеобщее счастье». В. Маяковский пишет «Балладу об одном короле и тоже об одной блохе (он же Деникин)», «Балладу о доблестном Эмиле»; Э. Багрицкий «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым»; М. Светлов – «Балладу о чекисте Иване Петрове». Исторические антропонимы (*Эмиль Вандервельде* – адвокат из Бельгии, защитник эсеров) встречаются наравне с прецедентными для коллективного сознания именами собственными: *Иван Петров* (часть народа). Рефлексией исторической травмы становятся произведения, посвященные героям Великой Отечественной войны: «Баллада о Лааре» Л. Сельвинского; «Баллада о Заслонове и его адъютанте» И. Уткина; «Реквием в двух шагах, с эпилогом. Памяти лейтенанта Советской армии Эрнста Неизвестного, павшего в атаке 2-го Украинского фронта» А. Вознесенского.

Идеология всеобщего «равенства и братства», доминирование коллективного над индивидуальным приводит к аперсонализации: имя замещается апеллативом, характеризующим социальную функцию персонажа (Д. Бедный – «Советский часовой»; В. Маяковский – «Баллада о бюрократе и о рабкоре»; С. Кирсанов – «Баллада о мертвом комиссаре»). В «Балладе о нежной деве» Э. Багрицкого, диссонансом иронической номинации, предстает картина страшного голода 1918–1919 гг. (унесшего, в том числе, жизни В. Розанова, А. Блока): *Когда от голода в скелет Ты*

превратишься и в болячку, Пусть приготовят на обед Твою японскую собачку [5]. Многочисленны баллады, посвященные безымянным героям войны (о *неизвестном солдате* и др.). Возможно, именно в военной балладе происходит возвращение мифа, обращение к архетипам («Баллада о младшем брате» О. Берггольц; «Баллада о матери» А. Дементьева; «Баллада о маленьком человеке» Р. Рождественского).

К другой группе относятся баллады, в которых антропонимы являются именами реальных / вымышленных героев из прошлого (что позволяло в какой-то мере обойти «социальный заказ партии», цензуру): «Дневник Пигафетты. Баллада» Б. Лапина (поэтоним – имя итальянского мореплавателя, писателя); «Баллада об оккупанте Билл Окинсе» Б. Корнилова; «Гулливер играет в карты» Н. Тихонова; «Павел первый» П. Антокольского. Во второй половине XX века созданы «Казнь Стеньки Разина» Е. Евтушенко; «Иероним Босх» П. Антокольского; «Баллада о Достоевском» Л. Мартынова и т. д. В балладах-аллегориях В. Высоцкого рассматривается противостояние *личность / общество*, судьбы *пророка* в своем Отечестве. Например, в «Песне о вещи Кассандре»: *Но ясновидцев – впрочем, как и очевидцев – Во все века сжигали люди на кострах* [13, с. 92]. В палимпсесте «Песня о вещем Олеге», по сравнению с балладой Пушкина, реминисцентный оним получает иную коннотацию. Несмотря на «внешнюю» ироничность стиля поэтом создан образ представителя тоталитарной власти, жестоко подавляющего инакомыслящих: *А вещей Олег свою линию гнул, Да так, что никто и не пикнул <...> И долго дружина топтала волхвов Своими гнедыми конями* [13, с. 89].

При обращении к аллегории и мифу возрождаются категория *чудесного, двоемирия*, существенно обогащая содержательно-семантический уровень баллад. На примере произведений Ю. Кузнецова, поэзия которого «базируется на <...> неперменном присутствии мифологической реальности» [3], рассмотрим мифическую балладу конца XX века. «Традиционные, архаичные <...> образы», воссоздающие «художественный миф» [42, с. 12] в литературной традиции, занимают особое место в балладном мире поэта. «Русалка», «Бледная русалка», «Ловля русалки», «Змеиные травы» и пр. обращены к архетипам мировой культуры. Хтонические *змеи* уносят *поезд обычного класса* в *иную* реальность, уничтожая обыденность – *проклятья Земли* [27, с. 144]. Мифоним *русалка* многогранен: героиня жертвует жизнью, превращаясь в *тьень*, ради *вступления героя на верный путь* [27, с. 210] – путь к Богу – в балладе «Русалка»; *Свет-русалка* – символ России в «Ловле русалки».

Аперсонализация (в основном, герои Кузнецова безымянны) представляет как результат жанровых трансформаций, так и особенность мировидения поэта: «во вселенной Кузнецова “индивидуального человека” *нет вообще*. Он не выживает в этих условиях» [3]. Именования героев находятся в семантическом поле концепта *человек*: «Отец и сын», «Баллада о старшем брате» (*старший – младший брат, мать – сын, герой – невеста*). Примером аперсонализации-символа служит номинация в «Балладе об ушедшем». Герой – *Тот, который ушедшим родился* [27, с. 89] (*ушедший* – субстантивация причастия *прошедшего времени*), он – часть поколения, которое *заблудилось в четырех стенах лабиринта стен бесконечной страны* [27, с. 89].

На рубеже XX–XXI вв. разлом коллективного сознания, следствие утраты идеалов, ментальных трансформаций и т. д., приводит к «децентрированности личности, которая живет не только в реальном, но и в виртуальном мире» [1, с. 197]. Мировоззренческие коллизии способствуют появлению нового героя – амбивалентного «маленького человека», обладателя «клипового» мышления, беспомощного перед жестокой современной реальностью. Анонимность, обезличенность – особенность персонажей, существующих в непредсказуемом, лишенном логических связей «страшном» мире. Обратимся к мистическим балладам М. Степановой. Герои первой группы произведений, в силу «приземленности» сознания, не могут пережить *трагическое событие*. В балладе «Муж» герой погибает, не в состоянии вынести измену; увидев мертвого сына, сходит с ума мать («Сын»); в балладе «Летчик» жена совершает убийство девочки-пионерки, пытаясь уничтожить мистическое «зло» – Небесную Дочку (окказиональный поэтоним: *И дочка, и бабка она, и жена* [37]). Крушение микрокосма (семьи) означает для героев гибель Вселенной, соответственно, смерть физическую.

Есть в балладах и *иные* маленькие люди – *белая ворона, дура* из «Невесты», которую пренебрежительно кличут *Муськой, Рыба* (в связи с демифилогизацией современного сознания в одноименной балладе зоонимом *Рыба, Рыбина* именуется *русалка*). *Иные* герои обладают волшебной способностью *дематериализации*: они исчезают из *этого* мира в *параллельной реальности* (что сводит с ума соседку из «Невесты»; ведет к гибели – *вдове* передают документы героя, последовавшего в *иной мир* к своей Рыбе).

В балладе «Гостя» ситуация противоположная: муж *открывает дверь* жене, пришедшей домой *с того света*, и происходит чудо воскресения: *Весь двор в огнях, как будто все вернулись, Все мамы-папы, жены-дочера* <...> [36]. «Над-образ стихотворения – конец света как наступившее утро» [34].

Именно в воссоединении *того* и *этого мира*, по мнению поэта, возможно достижение счастья и гармонии. Необходимо только открыть дверь своего сознания для восприятия непостижимо-таинственного метафизического мира.

Безымянный «персонажный герой М. Степановой – свидетель того страшного, что с нами происходит» [6, с. 16]: за долгие годы доминирования атеистической идеологии, в превалировании материалистического мировосприятия, утеряна способность восприятия *чудесного*. По словам И. Кукулина, «гротескность персонажей сообщают тексту способность быть аллегорией травмы. А поскольку прямого указания на субъект в тексте нет, репрезентированная в нем травма воспринимается <...> как <...> обобщенная <...> – историческая» [29]. Для преодоления фобий необходимо осознать их причины, что и происходит при путешествии в глубины бессознательного в постижении бесконечного калейдоскопа миров вместе с героями М. Степановой.

Итак, на протяжении жанровой эволюции в номинациях героев баллад представлен путь от индивидуализации, героизации личности – творца истории до безымянного амбивалентного «маленького человека», жертвы и заложника «рамочного» материалистического мировосприятия. Деперсонализация героя позволяет обратиться к выявлению фобий коллективного бессознательного, следствия мировоззренческих коллизий современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автухович Т. Е. Современная поэзия восточнославянских народов в антропологической перспективе / Т. Е. Автухович // Мовознаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка: XV Міжнародны з'езд славістаў, Мінск, 20–27 жніўня 2013 г. – Мінск: Беларуская навука, 2013. – С. 197–210.
2. Автухович Т. Е. Древнерусская литература: предчувствие стиха / Т. Е. Автухович // Русская поэзия: хрестоматия / Un-t Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, In-t Neofilologii i Badan Interdyscyplinarnych; red. naukowa T. Autukhovich. – Siedlce: Pracownia Wydawnicza WH UPH w Siedlcach, 2015. – С. 23–25.
3. Анкудинов К. Н. Напролом. Размышления о поэзии Юрия Кузнецова [Электронный ресурс] / К. Н. Анкудинов // Новый мир. – 2005. – № 2. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/22/an10.html / 01.12.2018.
4. Ахматова А. А. Стихотворения. 1904–1941 / А. А. Ахматова // Собрание сочинений: В 6 т. – Т. 1. – М.: Эллис Лак, 1998. – 968 с.

5. Багрицкий Э. Г. Баллада о нежной деве [Электронный ресурс] / Э. Г. Багрицкий // Стихотворения. – Ленинград: Советский Писатель, 1956. – Режим доступа: <https://rupoem.ru/bagrickij/zachem-chitaesh-ty.aspx> / 19.11.2018.
6. Барковская Н. В. Жанр баллады в современной русской поэзии Н. В. Барковская // Scripta manent: Научный журнал Ассоциации открытой дипломатии, Тбилиси. – 2011. – № 3(11). – С. 13–21.
7. Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении / М. М. Бахтин // Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 195–348.
8. Белинский В. Г. Статьи и рецензии / В. Г. Белинский // Полное собрание сочинений: В 13 т. – Т. 7. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. – 734 с.
9. Боровская А. А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Астрахань, 2009. – 46 с.
10. Васильев Е. Тысяча имен. Краткая энциклопедия [Электронный ресурс] / Е. Васильев. – М.: ОК Принт, 2015. – 264 с. – Режим доступа: http://1000names.ru/russian_girl_names_p_r_s/ / 21.11.2018.
11. Верина У. Ю. Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX – XXI вв. / У. Ю. Верина. – Минск: БГУ, 2017. – 307 с.
12. Волошин М. А. Стенькин суд [Электронный ресурс] / М. А. Волошин // Пути России. Стихотворения. II издание / Под ред. Вяч. Завалишина. – М.: ЭХО, 1969. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=273486&p=1> / 11.12.2018.
13. Высоцкий В. С. Собрание сочинений в одном томе / В. С. Высоцкий. – М.: Эксмо, 2011. – 700 с.
14. Гиршман М. М. Становление понятия «художественная целостность» и его современное значение / М. М. Гиршман // Литературное произведение: Теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. – М.: Изд-во «Языки славянских культур», 2007. – С. 20–56.
15. Горелик М. Жена Лота [Электронный ресурс] / М. Горелик // Студия. – 2009. – № 13. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/studio/2009/13/go22.html> / 01.11.2018.
16. Деревяго А. Н. Имя собственное в художественном тексте / А. Н. Деревяго. – Витебск: Изд-во УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2008. – 239 с.
17. Ермоленко С. И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы: монография / С. И. Ермоленко. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. – 420 с.

18. Ёлшина Т. А. Художественно-эстетические аспекты проблемы гуманизма в литературе Серебряного века: В. Розанов, А. Блок, Н. Гумилев [Электронный ресурс]: автореф. дис. ... докт. филол. наук. – М., 2002. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvenno-esteticheskie-aspekty-problemy-gumanizma-v-literature-serebryanogo-veka-v-go#ixzz5XR5L8C1C> / 22.11.2018.
19. Жигачева М. В. Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60-80-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1994. – 16 с.
20. Збигнев // Имена. Словарь имен. Этимология (происхождение имен) [Электронный ресурс] // Планета имен и фамилий, 2006–2018. – Режим доступа: <http://imja.name/imena/slovar-imen-Z.shtml> / 12.12.2018.
21. Зеленин Д. К. Избранные труды. Очерки русской мифологии: умершие неестественной смертью и русалки / Д. К. Зеленин. – М.: Изд-во «Индрик», 1995. – 432 с.
22. Зинин С. И. Введение в поэтическую ономастику [Электронный ресурс] / С. И. Зинин. – Ташкент: ТашГУ, 1980. – Режим доступа: <http://imja.name/poehtonimy/klassifikatsiya-poehtonimov.shtml> / 03.12.2018.
23. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О. В. Зырянов. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2003. – 548 с.
24. Исаева Е. Ф. Функции антропонимов в художественном тексте (на материале произведений испанских и русских авторов конца XX – начала XXI века): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2012. – 18 с.
25. Карамзин М. Н. Полное собрание стихотворений / М. Н. Карамзин. – М. –Л.: Советский писатель, 1966. – 424 с.
26. Катермина В. В. Имя и общество (на материале русских художественных текстов) / В. В. Катермина // Русский язык за рубежом. – 2013. – № 6. – С. 69–74.
27. Кузнецов Ю. П. Золотая гора: Стихотворения и поэмы разных лет / Ю. П. Кузнецов. – М.: Советская Россия, 1989. – 320 с.
28. Кузьмина С. Ф. История русской литературы XX века: Поэзия Серебряного века: учеб. пособие / С. Ф. Кузьмина. – М.: Флинта, 2009. – 400 с.
29. Кукулин И. В. От Сваровского к Жуковскому и обратно: О том, как метод исследования конструирует литературный канон [Электронный ресурс] / И. В. Кукулин // Новое литературное обозрение. – 2008. – № 89. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ku16.html> / 13.11.2018.
30. Левченко О. А. Русская романтическая баллада 1820-30 годов. Материалы к библиографии / О. А. Левченко // Проблемы

- современного пушкиноведения. Сборник статей. – Псков: ПГПИ им. С. М. Кирова, 1994. – 217 с. – С. 191-213.
31. Литературная ономастика, или Поэтика онаима. Методические указания к спецкурсу. Для студентов филологических факультетов / Сост. В. М. Калинин. – Донецк: Изд-во Донецкого национального университета, 2002. – 39 с.
 32. Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина / Ю. М. Лотман // Карамзин Н. М. Стихотворения – Л.: Советский писатель, 1966. – С. 5–51.
 33. Муравьев М. Н. Стихотворения. / М. Н. Муравьев. – Л.: Советский писатель, 1967. – 387 с.
 34. Пустовая В. Е. Мария Степанова. Счастье [Электронный ресурс] / В. Е. Пустовая // Знамя. – 2004. – № 5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/5/pust16-pr.html> / 12.12.2018.
 35. Рылеев К. Ф. Дмитрий Самозванец [Электронный ресурс] / К. Ф. Рылеев // Полное собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. – Ленинград: Советский писатель, 1971. – Режим доступа: <https://rupoem.ru/ryleev/chi-tak-diko.aspx> / 10.11.2018.
 36. Степанова М. М. Гостыя / [Электронный ресурс] / М. М. Степанова // Счастье. – М.: Новое литературное обозрение. – 2003. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova4-3.html> / 12.12.2018.
 37. Степанова М. М. Летчик / [Электронный ресурс] / М. М. Степанова // Песни северных южан. – М.: АРГО–РИСК; Тверь: Kolonna, 2001. – Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova1-1.html#3> / 12.12.2018.
 38. Сумароков А. П. Избранные произведения / А. П. Сумароков. – 2-е изд. – Л.: Советский писатель, 1957. – 607 с.
 39. Суперанская А. В. Современный словарь личных имен: Сравнение. Происхождение. Написание / А. В. Суперанская. – М.: Айрис-пресс, 2005. – 384 с.
 40. Фотина / Словарь личных имен немцев Алматы [Электронный ресурс] // Планета имен и фамилий. – 2006–2018. – Режим доступа: <http://imja.name/slovarimennemtsev/zhenskie-S.shtml> (09.12.2018).
 41. Фрайман Т. Н. / Баллада (1808-1814) // Творческая стратегия и поэтика В.А. Жуковского (1800-е – начало 1820-х годов [Электронный ресурс]: дис. ... докт. филол. наук. – Тарту, 2002. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/532435.html#p3> (12.12.2018).
 42. Шевченко О. В. Творческий путь Юрия Кузнецова / О. В. Шевченко: автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 2010. – 17 с.

43. Шумахер А. Е. Русская литературная баллада конца XVIII – начала XIX века: сюжетно-мотивный репертуар и жанровые границы / А. Е. Шумахер: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 2016. – 22 с.
44. Янушкевич А. С. История русской литературы первой трети XIX века / А. С. Янушкевич. – М.: ФЛИНТА, 2013. – 748 с.
45. Янушкевич А. С. Путешествие в страну романтизма: новые подходы к изучению русского романтизма первой трети XIX века / А. С. Янушкевич // Филологический класс. – 2004. – № 12. – С. 5–14.

АННОТАЦИЯ

Черкес Т. В. Номинация героя баллады в контексте истории жанра

В статье рассматриваются типы именования балладных героев в контексте эволюции жанра. В эпоху романтизма, время индивидуализации личности, имя героя часто становится заглавием баллад. В балладах Серебряного века возрастает роль интертекстуальных связей, в именовании героев отражаются поиски ответов на философско-онтологические вопросы современности. В советский период баллада становится социальной поэзией: имя собственное часто замещается апеллятивом. На рубеже XX – XXI вв. мировоззренческий кризис приводит к децентрированности личности, что отражается в аперсонализации героев баллады.

Ключевые слова: русская баллада, герой, номинация, эволюция жанра.

SUMMARY

Cherkes T. V. Nomination of a ballad hero in the context of the genre history

The article discusses the types of naming of ballad heroes in the context of genre's evolution. In the era of romanticism, i.e. in the time of individualization of a personality, the name of a hero often becomes the title of ballads. The role of intertextual relations grows in the ballads of the Silver Age, and the search for answers to contemporary philosophical and ontological questions is reflected in the names of the characters. In the Soviet period the ballad becomes social poetry – the proper name is often replaced by the appellation. At the turn of the XX–XXI centuries, the ideological crisis leads to the decentered personality, resulting in depersonalization of the ballad heroes.

Key words: Russian ballad, hero, nomination, genre evolution.

РЕЦЕНЗИИ. ХРОНИКА. ИНФОРМАЦИЯ

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас принять участие в IV Международном научно-практическом очно-заочном семинаре

«Проблемы изучения и преподавания литературы в школе и вузе: формирование культуры чтения»,

приуроченном к 70-летию Горловского института иностранных языков, который состоится **23 марта 2019 года**

в ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков».

На семинаре планируется обмен мнениями по методике преподавания литературы в средних и высших образовательных организациях, о воспитании интереса и любви к книге, стремлении общения с ней, умении слушать и понимать художественный текст – всего того, что составляет фундамент для формирования будущего взрослого читателя, литературно образованного человека. Для участия в работе семинара приглашаются преподаватели средних и высших образовательных организаций, аспиранты, магистранты, школьные учителя, представители городских департаментов образования, сотрудники научных институтов и института последипломного образования.

К началу работы семинара планируется выпуск материалов – тезисов докладов участников.

По окончании семинара всем участникам будут выданы сертификаты.

Основные направления работы семинара:

1. Культура чтения и формирование информационной культуры личности: теория и практика.
2. Чтение художественной литературы как проблема современного образования.
3. Проблема культуры чтения в современной методике преподавания литературы.
4. Моделирование системы формирования культуры чтения.
5. Культура чтения: роль библиотек и личности библиотекаря в формировании читательской компетенции.
6. Инновационные технологии, методы и приёмы развития культуры чтения и читательских интересов в школе и вузе.
7. Роль уроков внеклассного чтения в воспитании и развитии читательских интересов.

8. Методические разработки урочной и внеурочной деятельности по развитию культуры чтения.

Для участия в семинаре необходимо до **1 марта 2019 г.** прислать заявку по форме (Приложение 1) и тезисы (не более 2-х страниц) в формате RTF (Приложение 2).

Возможно как личное, так и заочное участие в работе семинара.

Дополнительную информацию о семинаре можно получить, связавшись с нами по электронному адресу kaflit38@mail.ru или по телефону: +380713086981 – Жарикова Ольга Владимировна.

Адрес проведения семинара: 284626, ОО ВПО «ГИИЯ», ул. Рудакова, 25, г. Горловка, ДНР.

Начало работы семинара – **в 10.00 часов** (центральный корпус, зал заседаний).

Надеемся на плодотворное сотрудничество!

Оргкомитет семинара

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

**Заявка для участия
в IV Международном научно-практическом
очно-заочном семинаре
«Проблемы изучения и преподавания литературы в школе
и вузе: формирование культуры чтения»,
приуроченном к 70-летию Горловского института
иностранных языков
(23 марта 2019 г., г. Горловка, ДНР)**

Фамилия:

Имя:

Отчество:

Учёная степень:

Научное звание:

Должность:

Место работы:

Форма участия:

Название доклада:

Страна, адрес:

Телефон:

E-mail:

В обсуждении какой из указанных проблем Вы бы хотели принять участие:

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Технические требования к оформлению тезисов:

- Формат страницы: А 4.
- Объем: тезисы до 2 страниц.
- Поля: левое, верхнее, нижнее – 20 мм, правое – 15 мм.
- Шрифт: Times New Roman.
- Кегль: 14.
- Межстрочный интервал: 1.
- Абзацный отступ: 1,25 см.
- Страницы не нумеруются.
- Ссылки оформляются: [4, с. 124], первая цифра – номер источника из списка используемой литературы, составленного по алфавиту, вторая – номер страницы; автоматические ссылки и сноски не допускаются;

- Примеры подаются курсивом.
- Текст печатается без переносов.
- Завершает публикацию ЛИТЕРАТУРА в алфавитном порядке.

Образец оформления тезисов:

*Иванова Анна Ивановна,
учитель русского языка и литературы
специализированной школы № 1
с углубленным изучением иностранных языков
(г. Горловка, ДНР)*

**НАУЧНЫЙ ПРОЕКТ ИЛИ БИЛЕТ НА ВЫПУСКНОМ
ЭКЗАМЕНЕ ПО ЛИТЕРАТУРЕ**

Текст тезисов [1, с. 245].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельфер М. Несколько слов об исследовательских работах школьников / М. Бельфер // Литература. – 2006. – № 17. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200601705>
2. Доблаев Л. П. Психологические основы работы над книгой / Л. П. Доблаев. – М. : Книга, 1970. – 72 с.
3. Волков С. Чтобы не было скучно [Текст] / С. Волков // Литература. – 2006. – № 13. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200601310>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Базюк Татьяна Викторовна** – студент IV курса (бакалавриат) ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, декан факультета славистики ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Большакова Алла Юрьевна** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела древнеславянских литератур Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской Академии наук (ИМЛИ РАН) (г. Москва, РФ);
- Венжик Татьяна Владимировна** – учитель русского языка и литературы Горловской общеобразовательной школы I – III ступеней № 25 с углубленным изучением отдельных предметов (г. Горловка, ДНР);
- Волосевич Людмила Васильевна** – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Грибова Елизавета Леонидовна** – магистрант II курса ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Добреля Валерия Алексеевна** – магистрант I курса ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Жарикова Ольга Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Извекова Инна Юрьевна** – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Калугина Валентина Владимировна** – студент IV курса (бакалавриат) Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (г. Ростов-на-Дону, РФ);
- Кораблёва Наталия Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Коробкина Елена Николаевна** – независимый исследователь, Севастополь, Россия, внештатный сотрудник

- Лаборатории по изучению сверткста НИЦ «Центр перспективных конвергентных технологий и коммуникаций» КФУ им. В. И. Вернадского (г. Симферополь, РФ);
- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кочетова Ксения Андреевна** – аспирант I курса кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кравченко Оксана Анатольевна** – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой мировой и отечественной культуры ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» (г. Донецк, ДНР);
- Лукинова Марина Юрьевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории и практики перевода Института иностранной филологии ТА Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского (г. Симферополь, РФ);
- Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Никулина Инна Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» (г. Донецк, ДНР);
- Полухина Антонина Игоревна** – магистрант II курса ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Сорокин Александр Анатольевич** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет» (г. Донецк, ДНР);
- Тыщук Дарья Сергеевна** – ассистент кафедры начального образования ОП «Ровеньковский факультет» ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко» (г. Луганск, ЛНР);
- Федоров Владимир Викторович** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО

«Донецкий национальный университет» (г. Донецк, ДНР);

Филатова Виктория Алексеевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Черкес Татьяна Владимировна – старший преподаватель кафедры языковой подготовки белорусских и иностранных граждан Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (г. Гродно, Республика Беларусь);

Шишкина Илона Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Шишкина Лидия Ивановна – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры филологии и журналистики Северо-Западного института управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (СЗИУ РАНХиГС) (г. Санкт-Петербург, РФ).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

- Baziuk Tatiana Viktorovna** – senior student of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Belokon-Pozharitskaya Natalia Anatoliievna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Dean of the Faculty of Slavic Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Bolshakova Alla Yurievna** – Ph. D., Leading researcher, Dpt. of the Old Slavic Literatures, the World Literature Institute by A. M. Gorky by the Russian Academy of Sciences (IMLI RAN), (Moscow, Russian Federation);
- Dobrelya Valeria Alekseevna** – graduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Gribova Elizaveta Leonidovna** – graduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Zharikova Olga Vladimirovna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Izvekova Inna Yurievna** – postgraduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Kalugina Valentina Vladimirovna** – 4th year student (bachelor), Southern Federal University, Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication (Rostov-on-Don, Russian Federation);
- Korableva Nataliya Vasilievna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Korobkina Elena Nikolaevna** – independent researcher, Sevastopol, Russia; freelance employee of the Laboratory of

- Hypertext Studies of the Research Centre «Centre of the long-term convergent technologies and communication» V. I. Vernadsky Crimean Federal University (Simferopol, Russian Federation);
- Kochetova Svetlana Aleksandrovna** – Doctor of Philology, professor, professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Kochetova Kseniya Andreyevna** – postgraduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Kravchenko Oksana Anatolievna** – Doctor of Philology, associate professor, Head of the Department of World and Country Culture of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;
- Lukinova Marina Yurievna** – Assistant Professor at the Chair of Theory and Practice of Translation, Institute of Foreign Philology TA, V. I. Vernadsky Crimean Federal University (Simferopol, Russian Federation);
- Lyubimtseva-Nataluha Larisa Nikolayevna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Nikulina Inna Nikolaevna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the Foreign Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;
- Polukhina Antonina Igorevna** – graduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Sorokin Aleksandr Anatolievich** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;

- Tyshchuk Darya Sergeevna** – assistant professor of primary education of the Rovenky faculty of the State educational institution of higher professional education of the LPR «Luhansk Taras Shevchenko National University»;
- Venzhik Tatiana Vladimirovna** – teacher of Russian Language and Literature of Gorlovka Secondary School of I – III Level № 25 with Deep Studying of Some Subjects (Gorlovka, DPR);
- Volosevich Lyudmila Vasilievna** – senior lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Fedorov Vladimir Viktorovich** – Doctor of Philology, professor, Head of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;
- Filatova Viktoriia Alekseyevna** – Candidate of Philology, senior lecturer of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Cherkes Tatyana Vladimirovna** – senior lecturer of the Department of language training for Belarusian and foreign citizens of Yanka Kupala State University of Grodno (Grodno, Belarus);
- Shishkina Iлона Evgenievna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Shishkina Lidia Ivanovna** – PhD in Philology, Associate Professor, Professor of the Chair of Philology and Journalism of the North-West Institute of Management – branch of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Saint Petersburg, Russian Federation).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>А. Ю. Большакова</i> ИМЯ И ОБРАЗ В ОНОМАСТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	3
<i>С. А. Кочетова</i> ВАСИЛИЙ ШИШКОВ: ОТ ИМЕНИ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ ДО ПСЕВДОНИМА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА В. НАБОКОВА)	10
<i>С. А. Кочетова, В. А. Добреля</i> К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ИМЕН ИСТОРИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО И Б. ВАСИЛЬЕВА)	18
<i>С. А. Кочетова, А. И. Полухина</i> ПОЭТИКА ИМЕНИ В РАССКАЗАХ А. ЧЕХОВА И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА СОБСТВЕННЫХ ИМЕН НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК	24
<i>О. А. Кравченко</i> «ОН И ОНА»: ИМЕНА ЛЮБВИ. ОТ ПОВЕСТИ Н. ГОГОЛЯ К ФИЛЬМУ М. МУАТ	30
<i>В. В. Фёдоров</i> ФИЛОЛОГИЯ И ОНОМАСТИКА	39
<i>Н. А. Белоконь-Пожарицкая, Т. В. Базюк</i> СЕМАНТИКА ИМЕНИ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ ПЬЕСЫ А. ВАМПИЛОВА «ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ»	50
<i>О. В. Жарикова</i> ФУНКЦИИ ОНИМА «РУСАЛОЧКА» В ПЬЕСЕ З. Н. ГИППИУС «СВЯТАЯ КРОВЬ»	55
<i>О. В. Жарикова, Е. Л. Грибова</i> РОЛЬ ОНИМОВ «НЕЗНАКОМКА» И «ПОЭТ» В «ЛИРИЧЕСКИХ ДРАМАХ» А. БЛОКА	62
<i>Н. В. Кораблева</i> А. БИТОВ ОБ ОНТОЛОГИИ ПИСАТЕЛЬСКОГО ИМЕНИ	66
<i>М. Ю. Лукинова</i> ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА «ГОВОРЯЩИХ» ИМЁН СОБСТВЕННЫХ НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ЖЕНЩИНА В БЕЛОМ» УИЛКИ КОЛЛИНЗА	71
<i>Л. Н. Любимцева-Наталуха</i> ОБРАЗ ГОРОДА В ПЬЕСЕ Н. КОЛЯДЫ «КЛЮЧИ ОТ ЛЁРРАХА»	79
<i>И. Н. Никулина</i> АРГО: ИМЯ И КОРАБЛЬ	83
<i>А. А. Сорокин</i> ТРАНСФОРМАЦИЯ АЛЛЕГОРИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПЕРСОНАЖЕЙ В БАСНЯХ И. А. КРЫЛОВА	89

<i>В. А. Филатова</i> ГОЛЛИВОГ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ	97
<i>И. Е. Шишкина</i> ТОПОНИМИКА ПЕТЕРБУРГА В РОМАНЕ В. В. КРЕСТОВСКОГО «ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТРУЩОБЫ»	103
<i>Л. И. Шишкина</i> НАЗВАНИЕ КАК КЛЮЧ К ТРАКТОВКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ («РАССКАЗ О СЕМИ ПОВЕШЕННЫХ» Л. АНДРЕЕВА)	109
<i>Л. В. Волосевич</i> ОНИМЫ КАК СРЕДСТВО САТИРИЧЕСКОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ОБРАЗОВ «ГЕЙДЕЛЬБЕРГСКИХ АРАБЕСОК» В РОМАНЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «ДЫМ»	118
<i>Т. В. Венжик</i> О ПОВЕСТИ «СТАРИК И МОРЕ» (К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ)	129
<i>И. Ю. Извекова</i> СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ ИМЕНИ СОБСТВЕННОГО И МЕХАНИЗМЫ ЕГО РЕАЛИЗАЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ АНТИУТОПИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ Е. ЗАМЯТИНА «МЫ», О. ХАКСЛИ «О ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР», ДЖ. ОРУЭЛЛА «1984»)	134
<i>В. В. Калугина</i> ИМЯ В СТРУКТУРЕ ОБРАЗА ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»	139
<i>Е. Н. Коробкина</i> СО-БЫТИЕ КЕНТАВРОВ-ПОЭТОНИМОВ МЕТАРЕЧИ В ПОЭТИЧЕСКОМ КОСМОСЕ ВИЛЛИ МЕЛЬНИКОВА	144
<i>К. А. Кочетова</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ИМЁН ГЕРОЕВ РОМАНА М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ...»	150
<i>Д. С. Тыщук</i> ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: СПЕЦИФИКА АССОЦИОНИМА	154
<i>Т. В. Черкес</i> НОМИНАЦИЯ ГЕРОЯ БАЛЛАДЫ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ЖАНРА	162
РЕЦЕНЗИИ. ХРОНИКА. ИНФОРМАЦИЯ	176
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	180
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	183

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск седьмой (тридцать первый)
Литературоведение

Главный редактор С. А. Кочетова
Технический редактор А. М. Калашников
Компьютерная вёрстка и макетирование
Е. С. Шалыгиной
Корректоры: Н. А. Жихарева,
О. Т. Захарова

*За содержание и достоверность фактов, цитат,
имён собственных и других сведений ответственность
несут авторы*

Подписано к изданию 28.12.2018.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 10,78. Уч.-изд. л. – 11,75.
Усл.-изд. л. – 10,92.
Тираж 300 экз. Зак. № 118.

Издательство ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»
Свидетельство о государственной регистрации субъекта
издательского дела ДК № 1342 от 29.04.2003
284626, ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, 25