

ОБРАЗ ПУШКИНА В ПОЭТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Б. ПАСТЕРНАКА (на материале цикла «Тема с вариациями»)

На матеріалі циклу Б. Пастернака «Тема з варіаціями» розглядається проблема взаємовідносин між поетом та революційною епохою. Показана роль образу Пушкіна в авторській концепції поета-пророка, що протистойть бездуховному світові. Особлива увага приділяється ідеї Б. Пастернака про «пушкінський» характер своєї власної творчості.

Ключові слова: Пастернак, образ Пушкіна, біблійний мотив, поет-пророк, цикл.

На материале цикла Б. Пастернака «Тема с вариациями» рассматривается проблема взаимоотношений между поэтом и революционной эпохой. Показана роль образа Пушкина в авторской концепции поэта-пророка, противостоящего миру бездуховности. Особое внимание уделяется идее Б. Пастернака о «пушкинском» характере своего собственного творчества.

Ключевые слова: Пастернак, образ Пушкина, библейский мотив, поэт-пророк, цикл.

The problem of relations between a poet and the revolutionary epoch is investigated in the context of the cycle “Theme with variations” by B. Pasternak. The role of image of Pushkin in the author’s conception of poet-prophet that opposes the unspiritual word is considered. Special attention is paid to the idea about Pushkin nature of Pasternak’s creative work.

Key words: Pasternak, image of Pushkin, biblical motive, poet-prophet, cycle.

Известно, что Б. Пастернак считал символичным факт своего рождения именно 10 февраля – в день смерти Пушкина, так как это служило яркой иллюстрацией его идеи творческой преемственности, некой «родственной» близости к художественному наследию и даже самой личности великого русского поэта. Примечательно, что Пастернак, как и его отец, усматривал определенное портретное сходство между собой и «африканцем» Пушкиным. Так, «когда художник Леонид Пастернак в начале века работал над рисунком «Пушкин в Одессе», изображающим вдумчиво смотрящего в сторону моря поэта со шляпой в руке, его сын Борис позировал ему как натурщик» [1]. Обращение к образу Пушкина в цикле «Тема с вариациями», воспринимавшаяся как вызов на фоне кубофутуристического стремления освободиться от накопившегося груза культурной традиции, призвано было манифестировать «родовой характер субъективности» самого автора [2: 14].

Названный цикл рассматривался в работах В. Альфонсова, И. Фоменко, К. Барнса, О. Евдокимовой и др. Исследователи неоднократно отмечали, что революционная «реальность описывается художником через категории хаоса и смерти» [2: 11]. Однако недостаточно внимания, на наш взгляд, уделено теме противостояния этой реальности – теме, воплотившейся в образе героя-поэта; а ведь сам автор указывал на актуальность этой проблемы, назвав в ранней редакции книгу «Темы и вариации» (1916–1922) «Обратной стороной медали», имея в виду то, что она представляет собой подоплеку, изнанку пре-

дыдушей книги «Сестра моя – жизнь: лето 1917 года». Другими словами, вложенную здесь мысль можно было бы передать следующим образом: «Враг мой – смерть», то есть в контексте христианского мировоззрения Пастернака можно предположить, что речь идёт о господстве демонического начала в образе военно-революционного времени 1917 года.

Действительно, в первом стихотворении цикла «Тема» имеет место антагонизм ведущих образов – скалы и моря. В образе «в осатанении» быющей стихии, уподобленной пустыне – пастернаковскому символу мёртвого, безжизненного пространства, явно прочитывается демонический мотив (ср. со стихотворением «Тоска»). Морю как выражению господствующей жизненной стихии противостоит образ скалы, который метонимически сливается в стихотворении с образом Пушкина, стоящего на ней («Скала и плащ и шляпа»). Символом этого слияния становится здесь образ сфинкса – человека-камня, воплотившего «родовые» черты русского гения-африканца.

Характерно, что картина такого взаимодействия двух противоборствующих начал восходит к книге пророка Исаии: «*Я предал хребет Мой биоцизм и ланиты Мои поражающим; лица Моего не закрывал от поруганий и оплёвывания. Господь Бог помогает Мне: <...> поэтому Я держу лице Моё, как кремль, и знаю, что не останусь в стыде*» (Ис.50:6-7). В библейском тексте Божья помощь и стойкость человека-«кремня» предопределены его отказом от своего греховного прошлого: «*Взгляните на скалу, из которой вы иссечены, и в глубину рва, из которого вы извлечены*» (Ис.51:1). Соответственно этому образ пушкинского предка-«хамита» в стихотворении действительно олицетворяет собой греховное прошлое, поскольку Хам в своё время был отвергнут Ноем за грех непочитания родителя. Согласно выдвинутому в книге Исаии условию «извлечения» из греховной ямы («приклоните ухо своё ко Мне», Ис.51:4), пастернаковский герой-поэт знает жест «приклонения» к небесному образу. Причём воплощением Духа Живого традиционно выступает у Пастернака образ возлюбленной (см. книгу «Сестра моя – жизнь»). Сакрализации имплицитного образа «приклонения» способствует явленный здесь евхаристический мотив («с чашечек коленных <...> пил <...> отблеск звёзд»).

В результате в финале происходит контаминация библейских реминисценций – из книги Исаии и из Евангелия от Матфея, ср.: «*Играющий с эпохи Псамметиха! Углами скул пустыни детский смех...*» и «*Господь <...> сделает пустыни его, как рай, и степь его, как сад Господа; радость и веселие будет в нём, славословие и песнопение*» (Ис.51:3,7-8), «<...> если не обратитесь и не будете как дети, не войдёте в Царство Небесное» (Мат.18:3).

Образ сфинкса, таким образом, подвергается в стихотворении некоторой христианизации, и в этом контексте символическое значение приобретает изначальный смысл слова «сфинкс», которое в переводе с др.-егип. означает «живой образ» (ср. с новозаветным образом «имеющих жизнь вечную»). Не менее значимо и то, что автор упоминает имя фараона Псамметиха, в эпоху которого, по мнению египтолога Л.Борхардта¹, был создан Большой сфинкс в Гизе: оно восходит к эфиопскому языку и означает «Сын Солнца». Иначе говоря, дальнейшее развитие в произведении получает мотив сыновства: утрачен-

¹ «Мнение Борхардта, – пишет А.Сергеева-Кляйтис, – публиковавшего свои статьи на немецком языке, в начале XX столетия, когда изучение тайн Древнего Египта рождало постоянные сенсации, могло быть известно его современнику Б.Пастернаку» [3].

ное Хамом-романтиками-футуристами², оно восстанавливается в христианском сознании «братьев» по духу Сына Солнца (Христа)-Пушкина-лирического героя. Постоянным атрибутом в данном единстве становится мотив царя: «Ты *царь*, живи один...» (см. эпиграф из Пушкина к одной из редакций стихотворения «Шекспир»), «С челом, сияющим от *царственных* венчаний» (см. эпиграф из Ап. Григорьева к циклу в редакции 1945 г.) и т.п. Этот мотив передаёт идею торжества тех, кто устоял в нелёгкой духовной борьбе, так как образ царя явно имеет библейские корни, ср.: «Итак, *укрепляйся*, <...> переноси страдания, как *добрый воин Иисуса Христа*, <...>. Если терпим, то с Ним и *царствовать будем*» (2Тим.1:12).

Символика двух противоборствующих начал – камня и свирепствующей стихии – является лейтмотивной для всего цикла. Она была задана автором уже в сопроводительной помете к первой публикации: «1918, Очаковская платформа Киево-Воронежской железной дороги» [1 (4: 672)]. «Очаков» как наименованите *крепости*, построенной от *вражеских набегов* на северном побережье *Чёрного моря*, является своеобразной семантической параллелью к сочетанию собственных имён «Киев» и «Воронеж», поскольку византийское название города Киева «Самеатас», означает «верхние укрепления», а слово «Воронеж» происходит от «вороной» (*чёрный*), что связано с цветом *воды* в реках Воронеж и Ворона. Автор, образ которого сливается с данной платформой, заявляет таким образом о своей близости к центральному в стихотворении образу Пушкина-сфинкса.

Характерно, что прощание Пушкина с морем происходит в Одессе на берегу *Чёрного* моря. Мотив черноты связывает образ Пушкина-«кафра» с морской стихией, воплощающей безбожное, беснующееся начало («шабаш». «с пеной у рта»). Таким образом, внешнее противостояние поэта водной стихии в «Оригинальной» вариации оказывается знаком внутреннего противоборства в душе героя. Образ *царскосельского лица* воплощает царское/сфинкское и воинское начало в образе Пушкина. Слово «лицей», происходит от древнегреческого названия рощи при храме Аполлона Ликийского близ Афин, где учил Аристотель, при этом важно, что прозвание «Ликийский» означает «истребитель волков». Образ хищника актуализирует здесь тему борьбы лирического героя с дьяволом³. Другими словами, в образе царскосельского лица происходит контаминация смыслов: это и символ поэтического дарования Пушкина, и символ его духовной крепости как воина Христова.

Итак, водной стихии, воплощающей силы зла, в душе героя противостоит царскосельская «стихия стиха» – того Слова, что есть Христос – первооснова мира. В данном случае Пастернак проецирует христианское учение о божественном Логосе как первоначале сущего на то положение натурфилософии Аристотеля, согласно которому следует выделять не четыре, а пять основных элементов мироздания: пятым является эфир, начало движения. Кроме того, тема ученичества заставляет вспомнить о «камне»-памятнике духовному наставнику – в данном случае «мудрому, божественному Аристотелю», по-

² Используя мотивы картины И. Репина и И. Айвазовского «Пушкин у моря. “Прощай свободная стихия”», Пастернак актуализирует пушкинский пафос прощания с романтизмом, который проецировался на его собственное неприятие современного романтизма в духе Маяковского.

³ Образ хищника у Пастернака восходит к библейскому тексту «противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища кого поглотить» (1Пет.5:8-9), см., например, стихотворение «Тоска».

ставленном Александром Македонским за то, что он, «воспитав душу мою, поднял меня от земли в небо» [1 (5: 180)].

В этом контексте неудивительно, что следующее стихотворение «Подражательная» воссоздаёт атмосферу пушкинского вступления к поэме «Медный всадник» – своеобразной оды царю-«камню», торжественно возвышающемуся над «побеждённую стихией», укротив которую, он сумел утвердить на ней как бы своё подобие – «порфиროносный» «град Петров», стоящий «неколебимо, как Россия». Однако образ Петра заменяется в произведении образом самого Пушкина, который, будучи вписанным в оригинальные пушкинские строчки, метонимически сливается с ним, образуя некое подтекстовое образно-смысловое единство: царь-камень (Пётр)=Пушкин.

В стихотворении имеет место та же тема противоборства стихий («стоял он» – «бешен шквал»). В окружении поэта – те же демонические мотивы: тьмы («мгла»), хищника («гребень белогривый», «дик»). В образе самого поэта – черты пророка («В его устах звучало «завтра»), апостола («рыболов»). В стихотворении Пастернака «роман», который он видит, встаёт из «мглы», явно имеющей не физическую, а духовную природу (её «климат / Не в силах дать»), и потому прочитывается как библейская аллюзия, ср.: «В начале было Слово <...>. В Нём была жизнь, и жизнь была свет человеков; И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин.1:1-5). «Роман», обретающий черты сакрального Слова, соответственно уподобляется камню («грузик», «раковина»; ср.: «камень же был Христос», 1Кор.10:4), а его судьба – жизни Христа (поэт «погрузился в чтенье / Евангелия морского дня»): он предаёт всего себя в жертву во имя любви к окружающей «чёрной» воде, предаёт себя в руки смерти-дьявола, пытающегося поглотить его душу («Кораллам губы обagrив, /И замер на устах полипа⁴»), и создаёт в итоге новое «каменное» образование («риф») – Церковь. Отметим, что основание Церкви в Евангелии действительно связано с образом рыбака-апостола Петра, имя которого в переводе с гр. означает «камень». Итак, Пушкин, по мысли Пастернака, своим божественным даром Слова («романа») способствовал духовному утверждению России, и потому его личность по масштабу своей деятельности сопоставима с фигурой Петра Великого.

Заметим, что благодаря общности имён, образы апостола и царя в произведении Пастернака сливаются, в результате чего утверждается мысль о том, что Россия духовно неколебима, если её глава «пасёт овец Моих» (Ин.21:15-17), то есть согласовывает свою государственную политику с духовной миссией пастыря. Действительно, согласно церковной реформе, в ходе которой Пётр I взял руководство церковью в свои руки, «помимо заботы о спасении душ путём религиозной проповеди и морального воспитания прихожан, духовенство должно было, по плану Петра, взять на себя роль просветителя народа и носителя культуры» [6: 122-123]. Образ Пушкина также уподоблен апостолу Петру – благодаря упоминанию о трости поэта («набалдашник»), ведь в христианской иконографии «древний атрибут Петра – пастырский посох с крестом» [2 (7: 309)]. Иначе говоря, пастырская миссия быть духовным учителем и наставником, по мысли Пастернака, принадлежит теперь не тому, кто стоит во главе народа и собой его олицетворяет, а поэту – одинокому и гонимому боговидцу.

⁴ Традиционные у Пастернака образы морских чудовищ: (см. стихотворения «Имелось», «Шекспир»).

Данная мысль, по сути, утверждается и в «3»-ей вариации. Здесь образ поэта-сфинкса метонимически сливается с названием своего произведения «Пророк», черновик которого «просыхал», то есть был пропитан влагой, что сближает его с образом «живой воды» – рекой Гангом, а следовательно, на символическом уровне – с библейской «рекой жизни» Христом. Контаминация названных образов обусловлена сходством в семантике соответствующих мифологем. Так, Ганг, по распространённой версии, считается одной из четырёх рек, протекавших в библейском Эдеме (см. стихотворение «Тоска»). Но и согласно индуистской мифологии, Ганг – это небесная река, которая спускается на землю, символ святости и чистоты, воды которой очищают от грехов. Немаловажно и то, что в произведениях искусства священная индийская река изображается в виде женщины, несущей в руке полный кувшин – символ богатства жизни. Иными словами, в подтексте стихотворения снова возникает метафорическое отождествление Христа и женщины.

Итак, образу поэта, бодрствующему в ночи («мчались мысли»), контрастирует образ самой ночи (=демона), с которым сливается всё «спящее» окружающее пространство и всё происходящее в ней, а именно: движение морской стихии и набирающий силу смерч («самум») с Марокко. Последнее в переводе с араб. означает «запад», что служит указанием на присутствие скрытого тут образа дьявола: «В христианском храме это место изображения сцен Страшного суда, место пребывания дьявола» [8: 70]. Обращает на себя внимание образ спящего, а потому объятого демоническим пространством Архангельска. Название города восходит к образу архангела Михаила – «старшего посланника, наделённого полномочиями Бога» (ивр.), что выступает тут знаком пастырской миссии царя, традиционно считающимся помазанником, наместником Бога на земле. Действительно история Архангельска неразрывно связана с деятельностью царя Петра, «покорителя стихии», положившем в этом северном морском порту основание российского флота. Образ «храпящего» города отражает мысль о том, что российское самодержавие уже давно не выполняет своего пастырского предназначения, не побеждает дракона⁵. А поскольку, согласно христианской традиции, именно архангел Михаил стоит на страже у ворот рая, то крепким сном последнего и объясняется закономерность мотивов проникновения вора в сад в следующих стихотворениях цикла.

Проводником темы райского сада в «4»-ой вариации служит образ цыганского табора, сравниваемого с «Халдеей» – семитским народом, обитавшим в устье Тигра и Евфрата на северо-западном берегу Персидского залива, то есть как раз в том месте, где, по бытующему мнению, и находился Эдем. Важно и то, что, согласно библейской истории, именно в Уре Халдейском жил Авраам, праотец еврейского народа. Таким образом, цыгане в произведении оказываются также проводниками еврейской темы, актуальной для Пастернака – еврея по происхождению. Образ еврея Христа возникает в стихотворении опосредованно – благодаря образу цыганки Земфиры (характерен мотив «звезды» в её внешности – «звёзды мониста», и мотив «камня» в её имени, которое в переводе с араб. означает «непокорная»), метонимически сближенной с образом «реки жизни» – женщиной Ганг.

Вторым центром образной системы пастернаковского стихотворения является попавший в цыганский табор-«сад» извне, согласно пушкинскому сюжету, Алеко. Связан-

⁵ Согласно библейской истории, именно архангел Михаил должен повергнуть демона: «И произошла на небе война: Михаил и Ангелы его воевали против дракона <...>. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый дьяволом и сатаной, обольщающий всю вселенную» (Отк. 12:7-9).

ные с ним мотивы – пустыни («сух»), вражды Израиллю («сириец»), смерти – складываются в характерный для поэтики Пастернака образ демона. Синонимический повтор «скопец»/«евнух» своеобразным отрицанием актуализирует семантику имени Алеко-Александра (в переводе с гр. «защитник» и «мужчина») и характеризует суть этого убийцы, которому Пушкин когда-то дал своё имя, как анти-Пушкина=анти-Христа. Действительно, в данном образе присутствуют признаки зверя – взбешённого коня («Прянул, и пыхнули ноздри. / Не уходился ещё?), восходящего к образу апокалиптического всадника: «И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нём всадник, которому имя смерть» (Отк. 6:8).

В картине убийства подруги воплощается идея оставленности мира Христовым Духом Любви с Его даром жизни. В результате «б»-ая вариация повествует о разгуле «воровской» стихии, олицетворением которой является Алеко: «чернея» сам («цыганских красок достигал»⁶), покрывает чернотой и сад вокруг себя («загаром крылся виноград»); воплощая собою смерть («болел цингой» – болезнью, связанной с недостатком витамина С, а ведь «вита» в пер. с лат. означает «жизнь»), лишает людей живой души («чучела»). Посредством образа «цинги», которой преимущественно страдали моряки, этот персонаж оказывается метонимически связанным с образом «рыкающей» стихии, как бы поглощающей «сад» («рокот», «тошило»).

Символом поэта-пророка выступает здесь образ кричащей птицы – «очаковской чайки», которая посредством мотива каменной крепости сливается с образом каменистого причала («осыпался гравий»), в свою очередь сравниваемого с другой военной крепостью – Кагулом. Поскольку обе упомянутые твердыни являют собой символы победы русского оружия в черноморских баталиях, то в подтексте стихотворения прочитывается мысль о грядущей победе в духовной борьбе с врагом.

По сути, последнее стихотворение микроцикла как раз и представляет собой картину уже мирного затишья после пережитого военного лихолетья. Пастернаковское определение вариации в первой редакции как «пасторальной» (от лат. «пастушеский») указывает на присутствие здесь «пастуха»-Пастыря, каковым в Библии именуется Господь («Я есмь Пастырь добрый», Ин. 10:14). Действительно, согласно библейскому тексту, не в сильном ветре, а в «тихом веянии» является Господь взывающему к Нему пророку (3Цар. 19:11-14). Соответственно демон в произведении оказывается побеждённым (запад-«закат охладевал», «ветер»-смерч «стреноженный», а «выпавшие удила» и «звон уздечек» говорят о том, что нёсший смерть всадник выбит из седла), земля теперь сливается с небом («засинел <...> безбрежный юг»), уподобляется Логосу-Христу=духу=песне («как песнь»). Запечатлён момент торжества поэта-победителя, но прекрасное мгновение не продлено и тем более не остановлено, так как жизнь поэта-пророка ещё не закончена, а значит борьба продолжается.

Итак, «вариации на тему пушкинских ”Цыган”» [1 (4: 673)] (с «З»-ей по «б»-ую) складываются в ещё одно подражание Пушкину – в определённый микроцикл. Последовательно варьируя основные композиционные части пушкинской поэмы, Пастернак сознательно проецирует своё произведение на её контекст. Примечательно то, что получившееся в результате такого «соавторства» поэтическое новообразование в свою очередь является вариацией на тему Священного Писания (недаром уже в предыдущем стихотворении возникает образ «чтенья Евангелья»). Так, «З»-я вариация, в которой изо-

⁶ Во многих европейских языках именование цыган «чёрными» связано со смуглым цветом их кожи.

бражается картина противостояния между божественным Логосом (поэтом-пророком) и господствующим вокруг демоническим пространством («тьмою»), получает соответствующее название «Макрокосмическая»⁷, ср.: «В начале <...> Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1:1-2). Это стихотворение интерпретирует начало пушкинской поэмы как Начало, в котором явлена картина «райской» гармонии человека («цыган») и неба. Подразумеваемая всем известную завязку библейско-пушкинского сюжета (проникновение в цыганский табор-«сад» Алеко-соблазнитель), Пастернак пересказывает самую «драматическую» его часть – о том, как искуситель (Алеко) приводит к «падению» Жизнь⁸ (убивает подругу Земфиру). «Патетическая» вариация содержит у Пастернака библейскую развязку пушкинского сюжета, то есть результат изгнания грешника (Алеко) из рая (табора), а именно – картину торжества врага рода человеческого (вора), теперь полновластно господствующего в мире, из которого ушёл табор-«рай». Последняя вариация («Пасторальная») представляет собой параллель к библейскому Откровению/пушкинскому «Эпилогу» – о «царской» победе Пастыря-Логоса над морским драконом (о победоносной для России русско-турецкой военной кампании) и обретении рая (встрече с цыганами, песнях).

Отметим, что некое «церковное» слияние образа цыган и автора в финале пушкинской поэмы («пищу их делил», «перед их огнями», «песен радостные гулы». «имя твердил») оказывается глубоко символичным для пастернаковской концепции поэта-апостола, ярким выразителем которой в глазах художника являлся Пушкин. Более того, подключаясь в своём творчестве к шедеврам русского гения, Пастернак тем самым утверждает и свою собственную «родовую» причастность к имплицитному образу: Пушкин (Пастернак)=воин Христов (камень, Царь, пастырь, пророк)=Церковь (Христос) – и соответственно причастность своих произведений к Слову (Христу).

Таким образом, в основе цикла Б. Пастернака «Тема с вариациями» находится проблема взаимоотношений между поэтом и революционной действительностью. Художественный топос, в рамках которого существует герой, пронизан демоническими мотивами и служит средством реализации идеи о торжестве сатаны в бездуховном мире объятый Советской («хамской») властью России. Предназначение поэта, согласно авторской концепции, заключается в том, чтобы противостоять этому миру и нести людям пастырское слово Христа. Свою конкретную субъективность Пастернак насыщает непреходящим смыслом, вписывая её в контекст пушкинской традиции, которую в свою очередь он рассматривает как «вариацию» на основную тему Священного Писания – о борьбе Бога и дьявола, о победе света над силами тьмы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барнс К. Пушкин и Пастернак // *Континент*. – 1999. – № 102 – Режим доступа к журн.: <http://magazines.russ.ru/continent/1999/102/ba26.html>

2. Евдокимова О.В. Гносеологические образы в лирике Б.Л. Пастернака 1920-х годов (на материале книг «Сестра моя – жизнь» и «Темы и вариации»): автореф. дис. На

⁷ Имеется в виду редакция 1923 г., согласно которой рассматриваемые вариации имели названия «Макрокосмическая», «Драматическая», «Патетическая» и «Пасторальная» [1 (4: 673-674)].

⁸ Имя «Ева» в переводе с араб. означает «жизнь».

соискание учёной степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / О.В. Евдокимова. – Воронеж, 2006. – 16 с.

3. Сергеева-Кляйтис А. Пушкин и Пастернак // Первое сентября. – 2009. – № 11 – Режим доступа к журн.: <http://lit.1september.ru/article/php?ID=200901113>

4. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: [в 5 т.] / Б.Л. Пастернак. – М.: Художественная литература, 1989 –.– Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912–1931 / [редкол.: Вознесенский А., Лихачёв Д., Мамалеев Д. и др.] – 1989. – 751 с.

5. Таранов П.С. 120 философов: Жизнь. Судьба. Учение. Мысли: Универсальный аналитический справочник по истории философии: [в 2 т.] / П.С. Таранов. – Симферополь: «Реноме», 2002 –.– Т. 1. – 2002. – 704 с.

6. Багер Х. Реформы Петра Великого / Х. Багер. – М.: Прогресс, 1985. – 200 с.

7. Мифы народов мира: Энциклопедия: [в 2 т.] / [гл. ред. Токарев С.А.]. – М.: Советская энциклопедия, 1987 –.– Т. 2: К–Я. – 1987. – 719 с.

8. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов / Е.Я. Шейнина. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Торсинг», 2001. – 791 с.

УДК 811.133.1'38'42

Єрмоленко І.І.
(Київ, Україна)

ЛІНГВІСТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФЕНОМЕНУ СМЕРТІ У «ЧОРНОМУ ДЕТЕКТИВІ» ДАНІЕЛЯ ПЕННАКА

Стаття присвячена дослідженню особливостей мовної репрезентації феномену смерті у детективних романах Даніеля Пеннака. Особлива увага приділена семному аналізу лексичних одиниць.

Ключові слова: чорний детектив, мовна репрезентація, семний аналіз.

Статья посвящена исследованию особенностей языковой репрезентации феномена смерти в детективных романах Даниэля Пеннака. Особое внимание уделяется семному анализу лексических единиц.

Ключевые слова: чёрный детектив, языковая репрезентация, семный анализ.

The article deals with the investigation of the peculiarities of linguistic representation of the phenomenon of death in the detective novels by Daniel Pennac. A special attention is paid at the component analysis of the lexical units.

Key words: hard-boiled detective, linguistic representation, component analysis.

На сучасному етапі розвитку мовознавства особлива увага приділяється мовній організації художнього тексту, його індивідуальності, багатозначності, унікальності форми та варіативності. Однак, слід зауважити, що тексти детективних творів Даніеля Пеннака не підлягали ґрунтовному лінгвістичному аналізу. Саме цим зумовлена актуальність

© *Єрмоленко І.І., 2012*