

в фольклорных и раннелитературных текстах с целью выявления изофункциональной специфики мифа;

3) изучения феномена мифа и мифологии изнутри фольклорно-литературной среды, переосмысляющей и переорганизующей мифологические структуры по законам поэтики.

Современная “археология знаний” основывается на системе широких междисциплинарных взаимосвязей. При этом герменевтическая, феноменологическая, социологическая, структурно-семиотическая и другие научные экспликации мифа подводят к необходимости четкой дифференциации понятий *мифологического* и *словесного (фольклорно-литературного)* искусства. Продуктивность мифологической критики XIX-XX веков, как известно, связана с фундаментальным разграничением дефиниций мифа и поэтического творчества. Научный авторитет Потебни, обосновавшего систему качественных отличий между мифологическим и поэтическим способами мышления, сыграл в этом отношении первостепенную роль. Однако очевидно, что проблема объективизации коррелятивных связей *мифа* и *литературы*, границ их адаптации и интеграции, все еще остается дискуссионной. Единственным методологически последовательным принципом изучения мифо-литературного дискурса должен оставаться принцип структурного разграничения мифа и литературы как различных культурных знаковых систем.

Структура и содержание культурной эволюции, имеющей своим истоком мифологическое мышление располагается в последовательности дифференцированных понятий *языка – фольклора – поэзии*, исходя из чего и формируется научная методологическая стратегия: все наблюдаемые соотношения, параллели, структурно-семантические совпадения мифа и литературы проявляются только благодаря фольклору и только в его “транстекстуальном” присутствии. Центростремительная мифопоэтическая позиция фольклора, его принципиальная “реставрационная” дискурсивность относительно системы мифологических архетипов организуют творческие мифо-литературные связи.

**Скобельская О.И.**

Черкасский государственный университет

## **ИМЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ**

Что говорит о литературном герое его имя? Какие черты характера подчеркивает? Соответствует ли внешнему и

внутреннему облику персонажа? По справедливому замечанию Ю.Н.Тынянова, “в художественном произведении нет неговорящих имен... Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно” [1, 269]. Поэтому при изучении любого художественного текста необходимо обращать внимание и на имена героев, ведь литературное имя в сжатой форме содержит максимум информации о том, кого оно называет: о национальности, возрасте, профессии, морально-духовном облике, социальном положении и др.

Изобретая имена для героев, писатель стремится сделать их правдоподобными. Так, в “Войне и мире” Л.Н.Толстого встречаются имена, созданные путем замены одной буквы в известных русских аристократических фамилиях: *Болконский (Волконский), Долохов (Дорохов), Друбецкой (Трубецкой), Курагин (Куракин)*. Зачастую писатели не удерживают полет фантазии и обращаются к созданию так называемых “говорящих” имен. По определению Н.А.Мирошниковой, “говорящими” называют такие литературные имена, “в которых этимологическое значение лексической основы открыто, демонстративно подчеркнуто” [2, 16]. Создание “говорящих” имен в эпоху классицизма стало даже литературным приемом. “Говорящие” имена наполняют комедию Д.И.Фонвизина “Недоросль” (*Правдин, Стародум, Милон, Скотинин, Простакова, Вральман* и др.). Фамилии героев И.А.Крылова несут подчеркнуто негативную оценку (*Рифмокрад, Тянислов, Тулодолотов*). Однако имена в художественных произведениях XVIII века, как правило, подчеркивают только одну, главную черту характера героя, что сужает и ограничивает трактовку его морально-духовного облика.

Писатели XIX и XX веков уже не стремятся прямо указывать на ведущую линию поведения и мысли героя, а делают лишь намеки, обогащая интерпретационные возможности создаваемых образов. Фамилия *Хлестаков* (“Ревизор” Н.В.Гоголя), возможно, образована от слова “хлесткий”, или от диалектного слова “хлест” – наглец, нахал. Имя *Манилова* (“Мертвые души” Н.В.Гоголя) указывает на глагол “манить” и метафорически подсказывает, что этого персонажа “манят” возвышенные идеалы и мечты. У некоторых главных героев романа Ф.М.Достоевского “Бесы” также встречаются “говорящие” фамилии. Так, например, фамилия *Ставрогин* содержит значение “крест” (от греч. *stauros*), что косвенно указывает на ту судьбу, за которую герой накладывает на себя распятие на кресте жизни. Или фамилия *Шатов*, которая явно указывает на духовное шатание, неустойчивость позиций персонажа.

Нередко писатели придумывают фамилии, связанные с профессией героев (у М.Е.Салтыкова-Щедрина: шпион *Глаз*, генерал *Постепенников*; у А.П.Чехова: адвокат *Мошенников*,

капитан *Гауптвахтов*, музыкант *Смычок*; у А.Н.Островского: учитель *Корпелов*, подрядчик *Стропилин* и др.).

Известный языковед-славист Б.О.Унбегаун заметил, что фамилии в художественных произведениях могут указывать на социальное положение персонажа. Можно выделить несколько социальных слоев фамилий литературных героев: “а) аристократические и дворянские фамилии; б) купеческие фамилии; в) фамилии духовенства” [3, 191]. К первому слою можно отнести княжеские фамилии в романах Ф.М.Достоевского: *Выгорецкий*, *Щегольской*; двойные аристократические фамилии в рассказах А.П.Чехова: *Фениксов-Диамантов*, *Укуси-Каланчевский*. Ко второму слою относятся многочисленные купеческие фамилии в пьесах А.Н.Островского: *Восьмибратов*, *Дороднов*, *Прибытков*. И к третьему слою – фамилии духовенства, встречающиеся у А.П.Чехова: *Вонмигласов*, *Вратоадов*, *Хлебонасущенский*, *Ахинеев*, *Анафемский*; у Н.Успенского: *Натяуповахомский*, *Триждыотреченский* и многие другие.

При изучении произведений зарубежных литератур, чтобы не пропустить “говорящие” имена, необходимо пользоваться комментарием. Много имен с “открытым” значением лексической основы встречается в комедиях Мольера. Так, *Тартюф* – имя, происходящее от старофранцузского слова *truffe* или *tartuffe* (обман, мошенничество). Имя *Ковьяеля*, слуги Леонта (“Мещанин во дворянстве”) – французская форма итальянского имени Ковьяелло, ловкого слуги из итальянской комедии масок. В романе В.Гюго “Собор Парижской Богоматери” все персонажи – символы, и тем большее значение играет выбор писателем литературных имен. *Эсмеральда* в переводе с испанского означает “изумруд”; красивое звучание имени передает совершенство героини, ее таинственную силу и магнетизм. Имя страшного горбуна *Квазимодо* образовано от латинского слова “*quasimodo*”, означающее “как будто бы”, “почти”; то есть *Квазимодо* – “почти” человек. Имя военного *Феба де Шатопера* образовано от слова Феб (“лучезарный”): так в древнегреческой мифологии называли бога Аполлона, когда он олицетворял солнце. Феб В.Гюго действительно красив, как Аполлон, и поражает своими стрелами сердце цыганки. Однако сочетание *Феб де Шатопер* звучит несколько приторно, подчеркивая внутреннюю пустоту персонажа.

Конечно, далеко не все литературные имена являются “говорящими”. В большинстве художественных произведений встречаются имена с погашенным или безразличным значением лексической основы. В этом случае имя выполняет эмоционально-экспрессивную функцию: оно несет в себе авторское отношение к герою и оценку других персонажей, а также сведения о национальности, возрасте и социальном происхождении

образа. Здесь важным становится употребляемая форма имени героя. Скажем, некоторых героинь, принадлежащих к русским аристократическим кругам, автор и другие персонажи называют на английский манер: княжна *Мэри* (“Герой нашего времени” М.Ю.Лермонтова), *Элен* Курагина (“Война и мир” Л.Н.Толстого), *Бетси*, *Долли* и *Кити* (“Анна Каренина” Л.Н.Толстого). Отсутствие у русских девушек формы русских имен подчеркивает “нерусскость” их воспитания, “нерусскость” отношения к жизни, а значит, некоторую часть неподчеркнуто негативного авторского к ним отношения.

*Базарова* (“Отцы и дети” И.С.Тургенева) разные персонажи романа называют неодинаково, что указывает на отличия в их отношении к главному герою. Так, Николай Петрович Кирсанов называет *Базарова* уважительно, по имени-отчеству, *Евгением Васильевичем*, Аркадий – по-дружески *Евгением*, эмансипированная Кукшина – официально-небрежно по фамилии, а родители – с трогательной и нежной любовью *Енюшей*, *Енюшечкой*.

Иногда форма имени с нейтральной семантикой приобретает в контексте литературного произведения особое значение. Например, Манилов (“Мертвые души” Н.В.Гоголя) дает своим детям имена *Фемистоклюс* и *Алкид*. Сами по себе эти греческие имена не несут эмоционально-экспрессивной окраски, но как имена детей *русского* помещика, живущего в глухом месте, они звучат комично и подчеркивают сентиментальную мечтательность Манилова. Имя *Лев Николаевич* само по себе обыкновенное, с непроявленной художественной семантикой, но в сочетании с фамилией *Мышкин* (“Идиот” Ф.М.Достоевского) создает иронический контраст (лев – царь зверей, мышь – мелкий грызун), тем более, если учесть, что герой по социальному происхождению – князь.

Особенно кропотливую и трудную работу продельывает писатель, подбирая имена для своих женских персонажей. На страницах произведений мировой литературы мы встречаем удивительные по благозвучию и музыкальности женские имена, почти не встречающиеся в жизни и придуманные самим автором: *Ассоль* (“Алые паруса” А.Грина), *Консуэло* (“Консуэло” и “Графиня Рудольштадт” Жорж Санд), *Лорелея* (“Лорелея” Г.Гейне), *Митиль* (“Синяя птица” М.Метерлинка), *Офелия* (“Гамлет” У.Шекспира), *Сольвейг* (“Пер Гюнт” Г.Ибсена), *Суок* (“Три толстяка” Ю.Олеши), *Эсмеральда* (“Собор Парижской Богоматери” В.Гюго) и др. Эти имена, по замыслу художников слова, должны подчеркивать внешнюю и внутреннюю красоту героинь, их нежность, хрупкость, чистоту.

Очень редко в произведениях отсутствует имя главного персонажа; автор сознательно не называет своего героя. Так, в романе М.Булгакова “Мастер и Маргарита” имя Мастера умалчивается, скрывается. Отсутствие имени у литературного

героя – это в какой-то мере типичность, обобщенность образа, даже его невыразительность и прозрачность. Давать характеристику персонажу в этом случае довольно трудно, так как точно не известно авторское отношение к нему.

Как мы увидели, анализ имен, живущих на страницах произведений мировой литературы, – увлекательная и необходимая работа, помогающая наиболее полно и глубоко интерпретировать идею художественного произведения.

#### Литература

1. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. – 574 с.
2. Мирошникова Н.А. Литературное имя // Русский язык и литература. – 2001. – № 2. – С. 16-19.
3. Унбегаун Б.О. Фамилии литературных героев / Унбегаун Б.О. Русские фамилии. М., 1989. – С. 188-195.

### **Терещенко Е.Е.**

Черкасский государственный университет

## **РАННИЕ РАССКАЗЫ М.БУЛГАКОВА: ПОЭТИКА ПОРТРЕТА**

Каждый Мастер растет из никому неведомого, малого. Опираясь на ранее созданное, он накапливает тот потенциал, тот опыт, который затем воплощает в шедеврах, удивляющих мир. Вырастает из своих ранних рассказов и М.Булгаков. Постепенно вырисовывается картина общих черт для всех его ранних произведений (рассказов, фельетонов, пьес). Нас интересует именно типологическая взаимосвязь рассказов, те художественные приемы, которые использовал в своем раннем творчестве автор.

Так, одной из ярких черт его рассказов является необычная художественная характеристика человека: через эпитеты, сопровождающиеся описанием одежды: *На стрельбище приезжал на машине важный в серой шинели пушистоусый... В тот же вечер в канцелярии некий в гимнастерке доложил...* [Китайская история] *... И по лестнице двинулся вниз бравый в необыкновенных штанах...* [Спиритический сеанс]. Ведущую семантическую нагрузку в данных примерах несет, на наш взгляд, эпитет. В свою очередь, элемент одежды ассоциативно определяет принадлежность его владельца к тому или иному социальному слою.

А при характеристике нескольких человек (толпы, армии) Булгаков делает основной акцент на элементах одежды, и вновь использует эпитеты (чаще – обозначение цвета): *Больничные*