

УДК 811.161.1'36: 811.161.1'38

А. А. Котова

ГРАММАТИЧЕСКАЯ ИДЕЯ ГЛАГОЛА В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО «ГЛАГОЛЫ»

А. А. КОТОВА. ГРАМАТИЧНА ІДЕЯ ДІЄСЛОВА В ПОЕЗІЇ Й. БРОДСЬКОГО «ГЛАГОЛЫ».

Стаття спирається на запропоновану і послідовно описану О. О. Скоробогатовою методичку лінгвопоетичного аналізу морфологічного рівня мови поетичного тексту та ідіостилю. Запропоновано аналіз прийомів індивідуального мовного вираження у вірші Й. Бродського «Глаголы», досліджена поетична селекція, орієнтована на дієслівний відбір і залежність від неї поетичних смислів, що створює автор. Розглянуто мовну гру, яка виникає за рахунок іконичності слова «дієслова».

Ключові слова: поетичний текст, ідіостиль, мовна гра, іконичність, поетична селекція, співположення.

А. А. КОТОВА. ГРАММАТИЧЕСКАЯ ИДЕЯ ГЛАГОЛА В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО «ГЛАГОЛЫ».

Статья опирается на предложенную и последовательно описанную Е. А. Скоробогатовой методичку лингвопоэтического анализа морфологического уровня языка поэтического текста и идиостиля. Предложен анализ приёмов индивидуального языкового выражения в стихотворении И. Бродского «Глаголы», исследованы поэтическая селекция, ориентированная на глагольный отбор, и зависимость от нее поэтических смыслов, создаваемых автором. Рассмотрена языковая игра, которая возникает за счет иконичности слова «глаголы».

Ключевые слова: поэтический текст, идиостиль, языковая игра, иконичность, поэтическая селекция, соположение.

A. A. KOTOVA. GRAMMATICAL IDEA OF THE VERB IN THE POEM "VERBS" BY J. BRODSKY.

One of the most topical problems of modern linguostylistics and linguopoetics is the research of unique linguistic methods preferably used by an author of the literary text. The present article is based on the method of linguopoetic analysis of the morphological level of the language of poetic text and individual style proposed and consistently described by O. O. Skorobogatova. An analysis of the methods of individual linguistic expression in the poem "Verbs" by J. Brodsky is suggested. A poetic selection, oriented toward the verbal selection and correlation with poetic meanings created by the author, are studied. The language game that arises due to the iconicity of the word "verbs" is analyzed. The novelty of the study is in a complex approach to the description of the lexical and morphological levels of the poem "Verbs" by J. Brodsky, an emphasis on the isolation of poetic meanings based on morphological semantics. The specificity of the literary work of the poet, largely devoted to thinking over the language, was taken into account.

Key words: poetic text, individual style, language game, iconicity, poetic selection, juxtaposition.

Среди приоритетных направлений современной лингвостилистики и лингвопоэтики учёные выделяют изучение уникальных лингвистических приемов, предпочтительно используемых тем или иным автором художественного текста. Набор приемов индивидуального языкового выражения автора определяется понятием «идиостиль». В данной работе будет исследована языковая семантика грамматических категорий глагола и зависимость от нее поэтических смыслов, создаваемых в стихотворении И. Бродского «Глаголы».

Объект исследования – поэтическое представление потенциала глагола и глагольных форм в стихотворении И. Бродского «Глаголы». В задачи входит описание системы средств выражения определённого поэтического смысла.

Актуальность исследования обусловлена интересом современной лингвистики к изучению грамматики идиостилей и значимостью стихотворения «Глаголы» в поэтической системе И. Бродского, отсутствием лингвопоэтического описания этого стихотворения.

Новизна исследования заключается в комплексном подходе к описанию лексического и морфологического уровней стихотворения И. Бродского «Глаголы», направленности на выделение поэтических смыслов, основанных на морфологической семантике.

Теорию поэтического идиостиля предложил и подробно разработал В. П. Григорьев. На данный момент понятие идиостиля является одной из основных категорий стилистики художественной речи и лингвопоэтики. Современный исследователь И. А. Тарасова рассматривает «индивидуальную концептосферу как ментальную основу поэтического идиостиля в аспекте ее структурной организации и типологии базовых единиц» [17, с. 6]. Поэтике грамматических категорий рода и лица посвящены работы Я. И. Гина. Е. А. Скоробогатова утверждает, что «изучение функционирования морфологических единиц и их сочетаний в поэтическом тексте дает возможность описать грамматические единицы и их сочетания в аспекте лингвопоэтики» [15; с. 5].

Вопрос о поэтических средствах и приемах, использующих потенциал единиц уровня морфологии, является относительно новым и недостаточно изученным. Мы берем за основу положение, которое гласит, что каждый автор является уникальным субъектом поэтической традиции со своим спектром предпочтений способов актуализации морфологического потенциала единиц, поэтическим идиостилем [16], который в дальнейшем и будет подлежать анализу.

Прежде чем анализировать стихотворение И. Бродского «Глаголы», необходимо отметить некоторые особенности его поэтического языка раннего периода. Стихотворение написано в 1960 году, в первый период творчества (1957 – 1962), который В. А. Куллэ, следуя за Л. В. Лосевым, называет «романтическим». Термин «романтический» в данном случае подразумевает не исторически сложившийся стиль, а особую тенденцию творческого поиска в литературных кругах Ленинграда 50-60-х годов XX столетия [7]. Данная тенденция характеризуется смешанностью литературных форм, в результате чего возникают новые эклектичные стили, а вместе с ними и новые приёмы, определяющие особенности идиостилей отдельных поэтов. К таким особенностям относится грамматическая селекция (отбор). Исследователи отмечают, например, что по совету своего друга Евгения Рейна И. Бродский старался избегать употребления прилагательных [6]. В одном интервью Бродский сказал: «Помню один его важный совет — я и сейчас готов повторить его любому пишущему: если хочешь, чтобы стихотворение работало, избегай прилагательных и отдавай решительное предпочтение существительным и даже в ущерб глаголам» [12; с. 83]. Понимание данного обстоятельства – сознательного отношения автора к грамматической селекции – представляется нам важным для дальнейшего анализа текста. Мы попытаемся понять механизм создания иконического знака и языковой игры в исследуемом стихотворении.

Л. В. Зубова отмечает некоторые приемы, к которым прибегал И. Бродский, избегая употребления прилагательных. Среди них – замена прилагательных глаголами, образованными от их корней, например: «стол пустовал», «поблескивал паркет», «темнела печка» [6, с. 152]. Другой особенностью поэтики И. Бродского является разворачивание одной метафоры в целом стихотворении. «Глаголы», по утверждению Д. Л. Лакербая, — «развернутая метафора Пути Поэта как Пути самой поэтической речи, в свою очередь метонимизированной («глаголы»)). Уровни метафоризации совершенно логичны и прозрачны; рационализм и однозначность слова при развитой риторической фигуративности речи превращают стихотворение в откровенную аллегорию, предвосхищающую будущую глобальную установку на «часть речи», которая представляет за поэта» [8]. Размышления над языком составляют большую долю литературного наследия поэта, этой теме посвящен цикл стихотворений «Часть речи», изданный в 1977 году, и многие произведения других периодов.

Ключевое слово стихотворения, имя существительное «глаголы», подкрепляется сильной позицией текста – названием. Значение множественного числа здесь – собирательное множество [15, с. 75], поскольку подразумевается группа предметов, объединенных между собой определенной характеристикой. В данном случае эта характеристика – грамматическое значение глагола, которое является поводом для языковой игры. В стихотворении глаголы используются в индикативе настоящего времени, что указывает на принадлежность поэтической ситуации к реальному миру в настоящий момент. В первом четверостишии мы наблюдаем отсутствие глаголов как носителей значения действия, за исключением глагола *окружают*:

*Меня окружают молчаливые глаголы,
похожие на чужие головы,
глаголы,
голодные глаголы, голые глаголы,
главные глаголы, глухие глаголы.*

Рассмотрим значение глагола *окружать*. В толковом словаре Ожегова указаны значения: 1) то же, что окружить; 2) составлять чью-нибудь среду, находиться в числе тех, с кем кто-нибудь постоянно общается; 3) о постоянных, определяющих условиях существования кого-чего-нибудь; иметься, наличествовать [11, с. 442]. Значения глагола «окружить» не значимы для контекста рассматриваемого отрывка. Во втором и третьем значениях глагол «окружать» обозначает состояние, а не действие, что дополняет значимое отсутствие глаголов в строфе и создаёт эффект статичности. С другой стороны, автор создает контраст между глаголом и безглагольной средой, заостряет внимание на отсутствии этой части речи в строфе, таким образом продолжая языковую игру, связанную с оксюмороном «молчаливые глаголы». Эта игра основана на значении самого слова «глаголы», поскольку, обозначая название части речи или слово, в нашем представлении оно соотносится с актом речи. Помимо этого, возникает иконичность в тексте, которая влечет за собой расширение сочетаемости существительного «глаголы» с такими прилагательными: «молчаливые», «голодные», «главные», «глухие». Повторяемые сочетания звуков «гол» и «гла» в словосочетаниях – аллитерация, которая создает эффект нагнетания, аккумуляции напряжения.

Следующая часть стихотворения – пятистишие. Здесь И. А. Бродский реализует идею замены прилагательных другими частями речи. В данном случае это существительное, грамматически многозначное «просто» и придаточные предложения. Связь с главным предложением – однородное соподчинение.

*Глаголы без существительных. Глаголы – просто.
Глаголы,
которые живут в подвалах,
говорят – в подвалах, рождаются – в подвалах
под несколькими этажами
всеобщего оптимизма.*

Основная синтаксическая роль существительного в предложении – подлежащее, глагола – сказуемое. «Глаголы без существительных» в русском языке – это, в первую очередь, безличные глаголы, не требующие участия грамматического субъекта действия. В этом случае грамматическое значение глагола становится основой для создания эпитета. Также продолжается развитие «филологической метафоры» [1], которая строится на сходстве определённых признаков двух предметов: люди – работники (основная задача – производить действие) – глаголы. Метафора развивается в следующем четверостишии за счет отбора языковых единиц, глагольной насыщенности: «идут», «мешают», «таскают», а также деепричастного оборота. Интертекстема «памятник воздвигает», как и сам глагол «воздвигать» и его формы, – аллюзия на стихотворение «Памятник» А. С. Пушкина.

*Каждое утро они идут на работу,
раствор мешают и камни таскают,
но, возводя город, возводят не город,
а собственному одиночеству памятник воздвигают.*

И уходя, как уходят в чужую память...

Деепричастные обороты соотносятся с личными глаголами, которые являются однокоренными: «возводя» – «возводят», «уходя» – «уходят». Накопление однокоренных лексем в поэтическом тексте рождает к их смысловому соположению [15, с. 49].

*мерно ступая от слова к слову,
всеми своими тремя временами
глаголы однажды восходят на Голгофу.*

Первый стих отрывка – «филологическая метафора» [1], которая обозначает усердную и упорную работу. В этом отрывке присутствует аллюзия на образ Иисуса Христа, на что указывает лексема *Голгофа*. С Иисусом сравниваются «глаголы» – метафорические рабочие, которые своим трудом приобретают в глазах автора божественную возвышенность. Использование комплекса со значением временной полноты (*в прошедшее, в настоящее, в будущее время...*) отсылает нас к целостному образу грамматической системы глагола. Этот фрагмент является поэтическим размышлением над грамматической природой глагола: наличие категории времени выделяет его в грамматической системе языка, поэт отмечает онтологическую связь глагола, называющего действие и состояние, со временем, когда совершается это действие.

*И небо над ними
как птица над погостом,
и, словно стоя
перед запертой дверью,
некто стучит, забивая гвозди
в прошедшее,
в настоящее,
в будущее время.*

Происходит смена субъекта действия. До этого момента действие относилось к «глаголам», сейчас его совершает «некто». Использование данного местоимения указывает на безымянность агента, важным является только то, что он делает: *стучит, забивая гвозди*.

Смена времени глагола происходит в следующем отрывке:

*Никто не придет, и никто не снимет.
Стук молотка
вечным ритмом станет.*

С употреблением будущего времени связано появление отрицательного местоимения «никто», глаголы соотносящиеся с этим местоимением, тоже стоят в отрицательной форме. В данном случае приставка *ни-* играет усилительную функцию по отношению к отрицательной частице *не* с глаголом (см. подробно [10]).

*Земля гипербола **лежит** под ними,
как небо метафор **плывет** над нами!*

Эти два стиха представляют собой зеркальные отражения друг друга. Противопоставляются глаголы *лежит* и *плывет*, которые не являются антонимами в обычном контексте.

Анализ показал, что основной прием создания поэтического смысла в данном стихотворении – поэтическая селекция, ориентированная на глагольный отбор, а также работу с глагольными временами.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в более подробном изучении использования поэтического потенциала глагола в творчестве И. Бродского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахапкин Д. Н. Иосиф Бродский: Глаголы [Электронный ресурс] // Поэтика Иосифа Бродского. Сборник науч-ных трудов – Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2003. – С. 28 – 38. – Режим доступа: <http://hyperboreos.narod.ru/papers/2003a.htm>.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования – Изд. 4-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2006. – 144 с.
3. Гаспаров М. Л. Методика анализа // Избранные труды, том II. О стихах – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 9-21.
4. Гин Я. И. О «поэтической филологии» // Избранные работы. Проблемы поэтики грамматических категорий – СПб.: Полиграфический центр, 1996. – С. 125-128.
5. Золян С. Т. О стиле лингвистической теории: Роман Якобсон и Виктор Виноградов о поэтической функции языка // Поэтика и эстетика слова: Сборник научных статей памяти В. П. Григорьева – М.: ЛЕНАНД, 2010. – С. 424 – 432.
6. Зубова Л. В. Поэтический язык Иосифа Бродского. Статьи — СПб: «ЛЕМА», 2015. — 196 с.
7. Куллэ В. А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957-1972): Дисс. на соиск. степ. канд. филол. наук [Электронный ресурс] – М., 1996. – Режим доступа: <http://www.liter.net/=Kulle/evolution.htm>.
8. Лакербай Д. Л. Поэзия Иосифа Бродского конца 1950-х годов: между концептом и Словом [Электронный ресурс] // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. — Иваново, 1998. – Режим доступа: <http://www.countries.ru/library/twenty/brodsky/lakerby.htm>.
9. Лотман Ю. М. Структура художественного текста [Электронный ресурс] // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/lotman/papers/sht/>.
10. Мініна Н. С. Актуалізація часток і партикулятивів у російській поезії ХХ – ХХІ століть: Автореф. дис. к. ф. н. – Харків, 2016 – 18 с.
11. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова – М.: Азъ, 1994. – 928 с.
12. Полухина В. П. И. Бродский. Книга интервью. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Захаров, 2005. – С. 563.
13. Потебня А. А. Мысль и язык. – К.: Синто, 1993. – 191 с.
14. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 552 с.
15. Скоробогатова Е. А. Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтический потенциал русской грамматики: Монография – Харьков: НТМТ, 2012. – 480 с.
16. Скоробогатова Е. А. Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтика именных категорий в текстах и идиостилиях: Монография. – Харьковское историко-филологическое общество, 2014. – 240с.
17. Тарасова И. А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте: Монография – 2-е изд., перераб. – М.: ФЛИНТА, 2012 – 196 с.
18. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика [Электронный ресурс] / Р. О. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М., 1960. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm>.
19. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом / Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. – М.: Просвещение, 1957. – С. 90-98.

(Статья поступила в редакцию 29 января 2017 г.)

УДК 811.161.1'23'27-115:159.923.2:821.161.1

С. Е. Степанова

**ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ И ЕЁ ПРИЧАСТНОСТЬ К ПРОФЕССИИ
В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА И ЭХО-КАРТИНАХ МИРА БЛИЗКИХ ЛЮДЕЙ
(НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ А. П. ЧЕХОВА, М. А. БУЛГАКОВА И
В. М. ИНБЕР)**

С. Є. СТЕПАНОВА МОВНА ОСОБИСТІСТЬ І ЇЇ ПРИЧЕТНІСТЬ ДО ПРОФЕСІЇ В МОВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ Й У ВІДЛУННЯХ КАРТИН СВІТУ БЛИЗЬКИХ ЛЮДЕЙ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАНЬ А. П. ЧЕХОВА, М. О. БУЛГАКОВА ТА В. М. ИНБЕР).

Метою дослідження є спроба виявлення різних ступенів причетності людини до певних професійних занять на основі аналізу її мовної картини світу. Предметом вивчення в роботі є форми відображення й механізми формування та розвитку професійного сегмента картини й відлуння картини світу людини. Матеріалом дослідження є мовлення персонажів оповідань В. М. Інбер «Соловей і Роза», А. П. Чехова «Душка» і М. О. Булгакова «Рушник з півнем». Висновки: еволюція МКС людини крізь призму професії відбувається через безпосереднє розширення її професійної картини світу, поповнення її новими знаннями і/або через опосередковане оволодіння більшим чи меншим сегментом професійних картин світу його близького оточення, тобто шляхом освоєння відлунь професійних картин світу. Професійна компетенція людини може проявлятися у використанні порівнянь, метафор, метонімії, уособлень, фразеологізмів, деяких інших художніх засобів, які здатні відображати картини й відлуння картин світу комунікаторів крізь призму професійних знань і умінь. Результати дослідження мають практичне значення для вивчення особливостей мовної особистості з точки зору рівня її професійних знань. Вони можуть бути використані у філологічних дослідженнях особистісних особливостей мовлення, у сфері підбору професійних кадрів, в авторознавчій експертизі.

Ключові слова: мовна картина світу, відлуння картини світу, розширення МКС, еволюція МКС, мовна особистість, професійна комунікація.

С. Е. СТЕПАНОВА ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ И ЕЁ ПРИЧАСТНОСТЬ К ПРОФЕССИИ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА И ЭХО-КАРТИНАХ МИРА БЛИЗКИХ ЛЮДЕЙ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ А. П. ЧЕХОВА, М. А. БУЛГАКОВА И В. М. ИНБЕР).

Целью данного исследования является попытка выявить степень причастности человека к тем или иным профессиональным занятиям на основе анализа его языковой картины мира. Предметом изучения в работе являются формы отражения и механизмы формирования и развития профессионального сегмента картины и эхо-картины мира человека. Материалом исследования послужила речь персонажей рассказов В. М. Инбер «Соловей и Роза», А. П. Чехова «Душечка» и М. А. Булгакова «Полотенце с петухом». Выводы: эволюция ЯКМ человека сквозь призму профессии происходит через непосредственное расширение его профессиональной картины мира, пополнение её новыми знаниями и/или через опосредованное овладение большим или меньшим сегментом профессиональных картин мира его близкого окружения, то есть путём освоения профессиональных эхо-картин мира. Профессиональная компетенция человека может проявляться в использовании сравнения, метафоры, метонимии, олицетворения, фразеологизмов, некоторых других художественных средств, способных отражать картины и эхо-картины мира коммуникаторов сквозь призму профессиональных знаний и умений. Результаты исследования имеют практическое значение для изучения особенностей языковой личности с точки зрения уровня её профессиональных знаний. Они могут быть использованы в филологических исследованиях личностных особенностей речи, в сфере подбора профессиональных кадров, в автороведческой экспертизе.

© С.Е. Степанова, 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.570988>

Ключевые слова: языковая картина мира, эхо-картина мира, расширение ЯКМ, эволюция ЯКМ, языковая личность, профессиональная коммуникация.

S. Ie. STEPANOVA LANGUAGE PERSONALITY AND ITS INVOLVEMENT TO THE PROFESSION IN THE LANGUAGE PICTURE OF THE WORLD AND ECHO-PICTURES OF THE WORLD OF CLOSE PERSONS (ON THE MATERIALS OF THE A. P. CHEKHOV'S, M. A. BULGAKOV'S AND V. M. INBER'S STORIES).

The purpose of this study is to attempt to reveal the different degree of human involvement in one or another occupational activity on the basis of an analysis of its language picture of the world. The subject of the study is the forms of reflection and the mechanisms for the formation and development of the professional segment of a person's picture and the echo-picture of the world. The material of our research is the speech of the characters of such stories: "Solovey i Rosa" by Vera Inber, "Dushechka" by Anton Chekhov and "Polotentse s Petukhom" by Mikhail Bulgakov. The conclusions: the evolution of a person's LPW through the prism of a profession occurs through the direct expansion of his professional picture of the world, replenishment with new knowledge and / or indirectly mastering a larger or smaller segment of professional pictures of the world of his close environment, that is, by mastering professional echo pictures of the world. Professional competence of a person can be manifested in the use of comparisons, metaphors, metonyms, personifications, phraseological units, some other artistic means that can reflect the communicator's pictures and echo-pictures of the world through the prism of professional knowledge and skills. The results of the research have a practical value for studying the characteristics of the language personality in terms of the level of its professional knowledge. They can be used in philological research of personal speech features, in the sphere of selection of staff, in authorship expert examination.

Key words: language picture of the world, echo-picture of the world, expansion of LPW, evolution of LPW, language personality, professional communication.

В современной русистике имеется несколько направлений в изучении языковой картины мира. По мнению Е. С. Яковлевой, это: 1) типологические исследования: славянская картина мира, балканская модель мира, картина мира ребёнка, художника, политика, экономиста, строителя, шофёра и т. д.; 2) изучение ЯКМ в аспекте реконструкции духовной культуры народа; 3) исследование отдельных сторон языка: отражение ЯКМ в русской лексике, словообразовании, в зеркале метафор и т. д. [7, с. 9]. Цель нашего исследования – попытка выявить разную степень причастности человека к тем или иным профессиональным занятиям на основе анализа его языковой картины мира.

Предметом изучения в работе являются формы отражения и механизмы формирования и развития профессионального сегмента картины и эхо-картины мира человека. Материалом исследования послужила речь портного Эммануила Соловья и его жены Розы – основных персонажей рассказа В. М. Инбер «Соловей и Роза»; Ольги Племянниковой и близких ей мужчин разных профессий – персонажей рассказа А. П. Чехова «Душечка»; молодого начинающего врача из автобиографического рассказа М. А. Булгакова «Полотенце с петухом».

М. А. Булгаков мастерски показывает в рассказе «Полотенце с петухом» пути формирования профессиональной ЯКМ врача, получившего в 23 года назначение в сельскую больницу и оказавшегося в условиях, при которых специалист обязан самостоятельно учиться применению ранее полученных знаний на практике. Так, в первый же вечер доктор обнаружил, что больница снабжена новейшим инструментарием и лекарствами. Булгаков пишет: *Я ... убедился в том, что инструментарий ... богатейший. ...С тою же ясностью я вынужден был признать (...), что очень многих блестящих девственно инструментов назначение мне вовсе неизвестно. Я их не только не держал в руках, но даже ... и не видел.* Разумеется, их названия

отсутствовали в ЯКМ молодого доктора. Доктор вспоминает о нескольких заболеваниях, которые, как ему казалось, часто приходится лечить сельским врачам: *ущемлённая грыжа, гнойный аппендицит, дифтерийный круп, неправильные положения при родах*. Он не был уверен в своей компетентности, и его страх нарастал. Однако недостаточная сформированность профессиональной ЯКМ способствовала профессиональному взрослению персонажа, пониманию необходимости саморазвития. Автор пишет о том, что в окружении большого количества книг по медицине и фармакологии стал успокаиваться, брать себя в руки. Это, по нашему мнению, свидетельствует о начале завершающего этапа формирования профессиональной картины мира героя.

Средства художественной выразительности в рассказе, основанные на профессиональной картине мира врача, можно объединить в такие группы: сравнения, метафоры, метонимии, антонимы и фразеологизмы. Так, механизм концентрации долговременной памяти в ответственный момент принятия решения (ампутация ноги у обескровившей девушки) проявляется в использовании предложения со сравнительным оборотом: *В голове моей вдруг стало светло, как под стеклянным потолком нашего далёкого анатомического театра* [1]. Доктор восстановил в памяти занятия по анатомии в университете и понял алгоритм своих действий. В тексте находим общеупотребительные и профессиональные метафоры, в основе которых лежит анатомия человека, сходство физического состояния человека и окружающего живого и неживого мира: *чахлый перелесок, мелкозубая пила, крылья носа, светлеть в мозгу, угасший человек, угасший глаз, девственно блестящие инструменты* и др. В тексте рассказа имеется метонимический перенос, основанный на смежности наименования болезни человека и самого человека, страдающего этим заболеванием: *привезут грыжу, притащат грыжу*. Ряд фразеологизмов в медицинской коммуникации рассказа можно признать средствами художественной выразительности: *выписать рецепт; вправить грыжу; холод по позвоночнику; умереть под ножом* – ‘умереть на операционном столе’; *дотянуть до палаты* – ‘остаться живым после операции’; *погибнуть под руками* = *умереть под ножом*; *заломить руки*; *выйти из оцепенения* – ‘прийти в себя’; *готовить ампутацию* – ‘готовиться к операции по ампутации конечности’; *здоровый смысл; застилать глаза; устроить протез* – ‘договориться об изготовлении протеза’.

Анализируя проблему развития ЯКМ центрального персонажа рассказа «Полотенце с петухом», мы убеждаемся в том, что М. А. Булгаков в начале рассказа указывает на недостаточную для профессионального врача языковую картину мира своего героя. Однако благодаря врачебной практике профессиональный сегмент ЯКМ главного героя быстро расширяется. Это, в свою очередь, вселяет уверенность персонажа в свои способности решать сложные профессиональные вопросы и вызывает уважение коллег и пациентов.

ЛСП медицины представлено в рассказе 12 лексико-грамматическими группами, среди которых: наименования частей тела и органических субстанций (*руки, ноги, кости, позвоночник, сосуды, голова, губы, лицо, ухо, волосы, шея, щёки, переносица, бедро, зубы, живот, жилы, кровь, пот, пульс* и др.); действий и процессов, связанных с медицинским вмешательством (*готовить ампутацию, впрыснуть, оперировать, вправить грыжу, резать, полоснуть, срезать мясо, кровить, окровавить, пилить круглую кость, отпавать, взяться за пульс, взяться за шприц, сломать ампулу, натывать торсионные пинцеты, вязать лигатурами, зашивать кожу, вложить тампон, оставить сток, выписать рецепт* и др.); болезней и болезненных состояний (*ущемлённая грыжа, паралич, бледное лицо, зубная боль, гнойный аппендицит, дифтерийный круп, трахеотомия, неврастения, насморк, оцепенение, окоченение, холод по позвоночнику, синенькие губы* и др.); медицинского инструментария, материалов и приспособлений (*инструмент, -ы, операционный стол, очки, нож, шприц, ампула, лигатура, коллен, грыжевое кольцо, марлевый тампон, гипс, костыли, клеёнка, (деревянные) культяпки, белый колтак* и др.); действий и процессов, связанных с болезненным состоянием человека (*облиться потом, окостенеть* (о ногах, о мышцах), *обезуметь, болеть, ошалеть, не гнуться* (о руках), *захромать, захлёбываться, пробить кожу, щёлкать коленом, издать сухой вопль* и др.); результатов болезни или медицинского вмешательства (*смерть, культя, одноногая девушка, неврастеник, изорванный человек, калека, кровавая рвань, мятые мышцы, раздавленные кости, раздробленные ноги, лохмы мяса* и др.); лекарственных средств (*камфара /*

жёлтое масло, инсипин, сода, ипекуанка, хинин / сульфат эфира хининдигликолевой кислоты, травы, инфузум, кофеин, физиологический раствор, patrii salicilici и др.); медицинских профессий (*фельдшер, доктор, врач, акушерка, сиделка, эскулап*); некоторые другие ЛСГ.

В рассказе В. М. Инбер «Соловей и Роза» мы сталкиваемся с уже сформировавшимся швейно-портняжным сегментом ЯКМ Эммануила Соловья и с устойчивой швейно-портняжной эхо-картиной мира его жены Розы, помогающей мужу на некоторых этапах работы, например, при снятии мерки с клиентов, в примерке пошитой одежды, а также в вопросах деловой этики.

Незаурядные знания Веры Инбер в области технологии изготовления одежды и следование принципам литературы конструктивизма (произведение искусства должно отвечать всем требованиям технической конструкции с максимальным функциональным использованием каждой из его частей) определили, наряду с глубокой образностью произведения, обобщающим смыслом изложенных в рассказе «Соловей и Роза» образов, действий, сюжета, художественных деталей, правдивость речевого пространства, отражающего профессиональный сегмент ЯКМ главного героя и членов его семьи [4]. Несмотря на малый объём текста, в нём представлены единицы 10 лексико-семантических групп ЛСП швейно-портняжного дела [3]. Это наименования одежды (*брюки, пиджак, жилет, френч, шубка, костюм, галифе*); частей одежды и заготовок (*пройма, воротник, рукав, пуговица, вытачка, карман, лацкан, подкладка, боковой шов*); материалов (*материя, диагональ, шевит, мех, нитки*); качественных характеристик и формы (*трапеция; шерстяной, меховой, фетровый; недошитый; перегибчатый, косный; двубортный, боковой* и др.); состояний одежды и её частей (*топорищаться, висеть; быть не на месте* и др.); портняжного инструментария (*булавка, сантиметр, ножницы, зеркало, болван [= манекен], паровой утюг*); участников швейно-портняжной коммуникации (*портной; заказчик*); профессиональных процессов (*исполнять заказ, починка / принимать в починку, выкроить; приступить к чему-либо, гладить, снять мерку, примерка, примерять(ся), шить(ся), освежить [= починить], обмахнуть, сбрасывать, записывать объёмы, выразить, исчерчивать мелом, растянуть, распахнуть*); наименования одеваемых частей тела человека (*талия, грудь, шея, руки, плечи колени*) и др.

Среди средств художественной выразительности, основанных на швейно-портняжном сегменте ЯКМ персонажей рассказа «Соловей и Роза», имеются предложения со сравнительными оборотами: *И наш Изенька – чудный мальчик, вот он спит в своей кроватке, тихий, как напёрсток. И над синим шевитом ... ножницы летают, нежно щебеча, как ласточки. ...Весь он так дрожит, как будто нес не розу, а паровой утюг* [2]. Характерны метафоры: *выразить талию, шерстяной хаос, распластаный хаос, косная материя, освежить брюки, материя покорялась* и др. Для выражения отношений равновесия используются антонимы: *...исполняет заказы как штатские, так и военные. Фразеологизм шито белыми нитками* указывает на ситуацию неискренности. Важную роль в художественном раскрытии характера портного играет приём олицетворения. Портной в полусонном состоянии вступает в спор с недошитым пиджаком, который *подмигивал пуговицей* портному; *говорил с ним, наморщив лацкан; вопрошал, зевнув карманами; удивлялся*, олицетворяя человека, не согласного с отношением портного к своему ремеслу как к искусству. В ответ портной обозвал его *провокатором, мерзавцем* и *шитым белыми нитками*.

Анализ рассказа «Соловей и Роза» свидетельствует о том, что его автор, В. М. Инбер, основное внимание уделила использованию уже сформировавшегося профессионального сегмента ЯКМ главного героя. Кроме того, в ЯКМ других персонажей представлена швейно-портняжная эхо-картина мира, имеющая разную степень наполнения. Наиболее полной она является у Розы, жены портного. Можно говорить о наличии данной эхо-картины мира и у других персонажей рассказа, профессионально не связанных с портняжным делом, но иногда являющихся опосредованными участниками швейно-портняжной коммуникации и владеющих её наиболее частотными единицами.

В рассказе «Душечка» А. П. Чехов, в отличие от описанных выше ситуаций, акцентирует внимание на эволюции ЯКМ Оленьки Племянниковой, изменениях её ЯКМ под воздействием профессиональных сегментов ЯКМ мужчин, близких ей в разные периоды её жизни. Первый муж Ольги был театральным антрепренёром. Через эхо-картину мира,

формирующуюся под влиянием его профессиональной картины мира, в её ЯКМ появляется целый ряд единиц, смысл которых раньше мог быть ей непонятен: *Вчера у нас шёл «Фауст наизнанку»; Завтра мы ... ставим «Орфея в аду»*. Оленька повторяет за мужем: *...Стать образованным и гуманным можно только в театре. Но разве публика понимает это? Ей нужен балаган!* [6].

Внезапная смерть Ивана Кукина прерывает развитие ЯКМ Оленьки как картины мира хозяйки увеселительного сада и театра. Вскоре она в своей ЯКМ начинает ориентироваться на ЯКМ специалиста в области торговли лесом и деревообработки, которым был её второй муж, Василий Пустовалов. Постоянно используемые им лексемы, фразы, мысли отзывались эхом в сознании Ольги Семёновны и трансформировали её ЯКМ: *Ей казалось, что ... в жизни самое важное и нужное это лес, и что-то родное, трогательное слышалось ей в словах: балка, кругляк, тёс, шелёвка, безымянка, решетник, лафет, горбыль... По ночам... ей снились целые горы досок и тёса, длинные, бесконечные вереницы подвод, везущих лес... Теперь лес с каждым годом дорожает на двадцать процентов, — говорила она покупателям и знакомым*. На совет пойти в театр она отвечала: *Мы люди труда, нам не до пустяков. В театрах этих что хорошего?* После смерти Пустовалова она сошлась со своим квартирантом Владимиром Смирным, армейским ветеринаром. Новая эхо-картина созревала в её сознании. При встрече со знакомыми она начинала говорить о чуме на рогатом скоте, о жемчужной болезни, о городских бойнях, повторяла то, что слышала дома от Смирнина. Например: *У нас в городе нет правильного ветеринарного надзора и от этого много болезней. ...Люди заболевают от молока и заражаются от лошадей и коров. О здоровье домашних животных в сущности надо заботиться так же, как о здоровье людей* [6]. Анализируя ЯКМ Оленьки в разные периоды её жизни [5], мы убеждаемся в эволюции ЯКМ этой женщины под влиянием эхо-картин мира, ориентированных на профессиональную коммуникацию близких ей людей.

Таким образом, анализ материала трёх рассказов, авторы которых по-разному выразили своё отношение к формированию, развитию и эволюции профессионального сегмента языковых картин мира, даёт возможность заявить о том, что эволюция ЯКМ человека сквозь призму профессии происходит через непосредственное расширение его профессиональной картины мира, пополнение её новыми знаниями и/или через опосредованное овладение большим или меньшим сегментом профессиональных картин мира своего близкого окружения, то есть путём освоения профессиональных эхо-картин мира. Профессиональная компетенция человека проявляется в использовании сравнительных оборотов, метафор, метонимий, олицетворений, фразеологизмов и других художественных средств, способных отражать картины и эхо-картины мира коммуникаторов сквозь призму профессиональных знаний и умений. Результаты исследования имеют практическое значение для изучения особенностей языковой личности с точки зрения уровня её профессиональных знаний. Они могут быть использованы в филологических исследованиях личностных особенностей речи, в сфере подбора профессиональных кадров, в авторолевой экспертизе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М. А. Полотенце с петухом / М. А. Булгаков // Записки юного врача. – С. 1–11 [Электронный ресурс] / – URL : http://www.bulgakov.ru/library/zapiski_yunogo_vracha/
2. Инбер В. М. Соловей и Роза // В. М. Инбер. Смерть Луны: рассказы. – С. 1–15 [Электронный ресурс]. – URL: <http://litfile.net/web/384920/389000-390000>
3. Степанова С. Е. Языковая картина мира персонажа сквозь призму его профессии портного (на материале рассказа Веры Инбер «Соловей и Роза») [Текст] // Філологічні студії : [зб. наук. статей]. – Одеса ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2015. – Вип. 6. – С. 142–146.
4. Степанова С. Е. Отражение профессиональной картины мира персонажа в художественной речи [Текст] // Русистика и современность. 18-я Международная научная конференция : сб. научных работ. – Рига : Балтийская междунар. академия, 2016. – С. 484–492.
5. Степанова С. Е. Эволюция языковой картины мира центрального персонажа рассказа А. П. Чехова «Душечка» [Текст] // Мова : науково-теоретичний часопис з мовознавства. – Одеса: Астропринт, 2016. – № 25. – С. 62–67.
6. Чехов А. П. Душечка [Текст] // Рассказы и повести. – М.: Правда, 1979. – С. 571–583.

7. Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) [Текст]. – М.: Гнозис, 1994. – 344 с.

(Статья поступила в редакцию 20 февраля 2017 г.)

УДК 811.161.1'42

В. В. Мальцева

ПОЛИДИСКУРСИВНОСТЬ КАК ПРЕОДОЛЕНИЕ ЛИНЕЙНОСТИ ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Е. Г. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»)

*В. В. МАЛЬЦЕВА ПОЛІДИСКУРСИВНІСТЬ ЯК ПОДОЛАННЯ ЛІНІЙНОСТІ ТЕКСТУ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Е. Г. ВОДОЛАЗКІНА «ЛАВР»).*

Статтю присвячено питанню щодо полідискурсивної природи художнього тексту. На матеріалі роману Е. Г. Водолазкіна «Лавр» показано, що сучасна проза є простором полідискурсивності (накладення та взаємодії різних дискурсивних форматів). Спеціальною формою реалізації полідискурсивності є інтертекстуальність, оскільки остання репрезентує вкраплення у текст того чи іншого персонального дискурсу. Полідискурсивність передбачає звернення до надперсонального мовного досвіду, приводить до порушень лінійності наративу та виникненню фракталів. У свою чергу, нелінійність та фрактальність реалізують у тексті онтологічний план існування людини.

Ключові слова: дискурс, полідискурсивність, інтертекстуальність, нелінійність тексту, фрактальність.

*V.V. MAL'TSEVA. POLY-DISCOURSIVITY AS OVERCOMING LINEARITY OF THE TEXT
(ON THE MATERIAL OF ROMAN E. G. VODOLAZKIN'S NOVEL «LAVR»).*

Статья посвящена вопросу о полидискурсивной природе художественного текста. На материале романа Е. Г. Водолазкина «Лавр» показано, что современная проза представляет собой пространство полидискурсивности (наложения и взаимодействия различных дискурсивных форматов), особой формой реализации которой являются интертекстуальные отсылки (вкрапления в текст того или иного персонального дискурса). Полидискурсивность предполагает обращение к надындивидуальному языковому опыту, приводит к нарушению линейности нарратива и возникновению фракталов. В свою очередь, нелинейность и фрактальность реализуют в тексте онтологический план существования человека.

Ключевые слова: дискурс, полидискурсивность, интертекстуальность, нелинейность текста, фрактальность.

*MALTSEVA V. POLY-DISCOURSIVITY AS OVERCOMING LINEARITY OF THE TEXT (ON
THE MATERIAL OF TNEE. VODOLAZKIN'S NOVEL «LAVR»).*

The present article deals with the problem of poly-discursivity in the literary fiction on the material of the E. Vodolazkin's novel «Lavr». The aims of the research include studying linguistic means of blending different discourses within one context, analyzing the main features of poly-discursivity and its influence on a narrative structure. It is said that postmodern prose represents a sphere of the poly-discursivity, which means superimposition and interaction of the various discourses. Intertextuality is shown as a specific form of poly-discursivity because it can be considered as an insertion of a particular personal discourse into the text. Much attention is given to polysemy of the utterance. This is due to discourse capability to have its own typical picture of the world. It is emphasized that multiplicity of reading is a goal of the postmodern writer. Poly-discursivity is related to the supra-individual language experience, it can transgresses bounds of linearity of narrative and contributes to the emergence of fractals and metacommunicative acts. As the result, non-linearity of the text and fractality highlight existential, universal semantic level in the text.

Keywords: discourse, poly-discursivity, intertextuality, non-linearity of the text, fractality.

Как представляется, любой художественный текст является неэлементарным «сложным смыслом», сконструированным из обрывков других дискурсов, полем полидискурсивности (сочетания и взаимодействия различных дискурсов в одном коммуникативном пространстве) и интертекстуальности, благодаря чему и создается полифония голосов. Под термином «дискурс»

© В.В. Мальцева, 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.570992>

мы подразумеваем интерсубъективную языковую деятельность, реализующую особый способ постижения и моделирования окружающего мира.

Актуальность этой темы обусловлена возможностью нового взгляда на конституирование современной русской прозы. Объект данного исследования представлен многомерным художественным дискурсом, а предметом являются полидискурсивность и нелинейность в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр».

Текст, составленный из других (предшествующих) текстов, сотканный из «старого» слова, есть не что иное, как интертекст. Интертекстуальность предполагает не только непосредственное цитирование текстов, но и актуализацию тех или иных культурных кодов, жанров, вкрапление аллюзий, отсылок, намеков на претекст. Важно понимать, что интертекстуальность и полидискурсивность связаны: тот или иной текст, код или дискурс могут быть использованы в качестве ресурса для интертекста.

Современный автор творит из тех текстов, которые были написаны или артикулированы до него. Так, пушкинский дискурс обретает в романе Е. Г. Водолазкина ироническое звучание: *Арсений часами наблюдал за качанием ее вымени и иногда припадал к нему губами. Корова (что в вымени тебе моем?) не имела ничего против, хотя серьезно относилась лишь к утренней и вечерней дойке* [2, с. 152]. Как представляется, подобный каламбур деконструирует пушкинский код, переводит его из онтологического плана в бытовой.

Всякий нарратив (особенно художественный), по мнению М. Хайдеггера, представляет собой разомкнутую структуру, иными словами, он позволяет языку и слову реализоваться в само-деятельности. Не литератор творит из языка, но язык творит в литераторе и в создаваемом им произведении. Слово подчиняет себе и текст, и его автора. Язык старше, значительнее, больше самого литератора и его творения, слово существовало до поэта и проходит сквозь него [7, с. 58]. Повествование воплощает собой бесконечное *убегание* как модель бесконечной динамики жизни; нарратив соткан из отрывков фраз, голосов, «доносящиеся из недр других текстов и других кодов» [1, с. 56].

Исследуемый нами текст реализует свою множественность в контаминации различных дискурсивных формаций: архаический и религиозный дискурсы, обращение к которым обосновано моделируемым художественным пространством Руси XV века, переплетаются с обыденным, советским, официальным, медицинским, научным, криминальным и юмористическим дискурсами. Тот или иной дискурс не всегда находит полноценное отражение в тексте, но, будучи представлен точно, разворачивается в нашем сознании в полноценную дискурсивную формацию. Например, *Арсений увидел... юродивого Фому, который сказал ему со льда: Любезный друг, граница между частями города отныне стерта естественным путем. Следует констатировать, что разделявшая нас преграда скрылась на время под невиданно толстым льдом. Если желаешь собирать замерзающий элемент и на моей территории, ничтоже вопреки глаголю* [2, с. 180]. Религиозный дискурс представлен концептом «юродивый» и архаичной лексикой (*ничтоже вопреки глаголю*), при этом в текст также включен советский дискурс (слово *элемент* для обозначения определенного класса людей, ср. *кулацко-контрреволюционный элемент*), научный дискурс (вводно-модальная конструкция *следует констатировать*), интеллигентский дискурс (обращение *любезный друг*). Не давая какому-то одному голосу «завладеть» повествованием, автор постоянно меняет дискурсивные формации. Такое переключение дискурсов снимает автоматизм восприятия, обостряет читательское внимание, реализует постмодернистскую игру со смыслами, а также

становится содержательный аналогом непредсказуемости самой жизни в различных формах ее проявления.

Смешение религиозного, официального и медицинского дискурсов в контекстах *Что сие, спрашивает новая настоятельница у присутствующих <...> Результат ли терапевтических мероприятий брата нашего Устина или чудо Господне, явленное помимо человеческого воздействия?* [2, с. 193] и *Приходится с горечью констатировать, сказала настоятельница, что травмы пострадавшего мало совместимы с жизнью* [2, с. 171] открывает внутреннюю заскорузлость говорящего: употребление официального и медицинского дискурсов, обезличенных, сухих, входит в противоречие с религиозным дискурсом (ср. *Возлюби ближнего своего, как самого себя*) описываемой ситуацией; так можно говорить только о постороннем и безразличном тебе человеке, к которому ты не испытываешь любви.

Обращение современного художественного дискурса к готовым смыслам актуализирует понятие нелинейности. Нелинейность предполагает взгляд на дискурс как на некоторую совокупность когда-либо артикулированного или написанного, как на коллективный языковой опыт, принадлежащий всем и никому одновременно, надперсональную речь. При этом целостность такой дискурсивной формации будет обусловлена существованием сокрытых парадигматических связей, которые объединяют элементы не в реальности, а в сознании речевого субъекта [3, с. 175].

Нелинейность текста тесно связана с фрактальностью (лат. Fractus – дроблёный, сломанный, разбитый). Мы понимаем фрактальность нарративной истории как способность текста воплощаться в цепи микрособытий или, наоборот, разворачиваться до макроуровня, вплоть до гиперсобытия («события бытия») посредством нарративного акта [6, с. 304]. Подобные трансформации взрывают линейность повествования, нарушают ровное течение нарратива.

Так, например, пророческие видения одного из персонажей романа Амброджо, живущего в Италии XV века, представлены отдельными развернутыми сюжетами. Картина шторма, в который попали паломники Арсений и Амброджо, дублируется прозрением флорентийца: *Он видел шторм в Белом море 1 октября 1865 года. Пароход Соловецкого монастыря Вера шел с острова Анзер на остров Большой Соловецкий. Он вез паломников из Верхнего Волочка. С бортов сорвало шлюпки, а в трюме поломалась помпа, откачивавшая воду. Корабль швыряло как щепку* [2, с. 305]. Если фрагмент со штормом в основном сюжете заканчивается благополучно, то фрактальный эпизод остается открытым, незавершенным: *Команда, состоящая из соловецких монахов, была спокойна. Это было спокойствие тех, кто даже не умеет плавать. Моряки Белого моря обычно не умеют плавать. Да это им и не нужно. Вода Белого моря столь холодна, что более нескольких минут в ней не выдерживают* [2, с. 306]. Таким образом, событие видения, не ограничиваясь простой констатацией, сворачивается до микроуровня. В данном случае фрактал усиливает то напряжение, которое испытывает читатель, подчеркивает ключевой эпизод, придавая повествованию вневременной характер.

При этом подобные фрактальные «ответвления» могут значительно отличаться от основного текста по языковой картине мира, типу задействованного дискурса, интенции автора и т. д. Например, описание одного из видений Амброджо занимает больше семи страниц (207-214), начинается оно со слов *В 1977 году Юрий Александрович Строев, без пяти минут кандидат исторических наук, Ленинградским университетом им. А. А. Жданова был послан в археологическую экспедицию в Псков. Диссертация Юрия Александровича, посвященная раннему русскому летописанию, была почти окончена. Кажущаяся незначительной, чья-то частная жизнь переводится в онтологический план бытия: Видения были ему не вполне понятны, и он о них никому не рассказывал. Они не касались всеобщей истории. Виденные им события касались истории отдельных людей, из которых, думалось Амброджо, и складывается в конечном счете история всеобщая* [2, с. 207].

Не все пророчества в романе разворачиваются в отдельные сюжеты, но все отличаются по типу дискурсивной формации: *Последним, что от него услышали флорентийцы, оказалось предсказание страшного наводнения, которому суждено было обрушиться на город*

4 ноября 1966 года. Призывая горожан к бдительности, Амброджо указал, что река Арно выйдет из берегов и на улицы хлынет масса воды объемом 350 000 000 куб. м. Впоследствии Флоренция забыла об этом предсказании, как забыла она и о самом предсказателе [2, с. 206]. В данном отрывке автор задействовал публицистический (жанр газетной заметки) и научный дискурсивный форматы. В силу жанровой специфики заметка предполагает сжатую и обезличенную передачу сведений, простую констатацию. Шокирующие масштабы стихийного бедствия не соизмеримы с двумя предложениями, описывающими его.

Как представляется, пророчества в романе «Лавр» призваны дать стереоскопическую картину мира, дополнить повествуемую историю важными деталями, указать на бытийный уровень затрагиваемых автором вопросов, несоответствие формы и содержания, программируемость нашего мышления с помощью языка: катастрофа, описанная в двух словах, не произведет такого впечатления, как полномасштабная картина стихийного бедствия.

Другим способом преодоления линейности повествования являются метакоммуникативные акты. В научной литературе метакоммуникация определяется как «дискурс по поводу самого дискурса» [5, с. 176], т.е. как своеобразная форма полидискурсивности.

Автокомментирование дает картину расщепленной (множественной) действительности, обеспечивает соприсутствие нескольких взглядов в одном пространственно-временном векторе: *Я заметил, сказал Амброджо, глядя вслед прохожему, что за негодностью дорог люди Древней Руси предпочитают водный путь. Они, кстати, еще не знают, что Русь – Древняя, но со временем разберутся* [2, с. 230]. Использование понятия «Древняя Русь» подразумевает взгляд на историю с определенной временной дистанции; в тексте в очередной раз утверждается идея нелинейного течения времени, соприсутствия нескольких временных парадигм. Отсутствие фиксированного времени находит воплощение в смешении дискурсов, что подтверждается следующими контекстами: *он не всегда понимал, какое время следует считать настоящим* [2, с. 7], *люди заперты во времени* [2, с. 375], *Возлюбив геометрию, движение времени уподоблю спирали* [2, с. 336], *Время, любовь моя, здесь очень зыбко, потому что круг замкнут и равен вечности* [2, с. 335], речь идет о времени в монастыре; жизнь вечная); *однажды. Это слово нравилось ему тем, что преодолевало проклятие временем* [2, с. 369] и т. д.

В следующем контексте старославянский язык сочетается с жаргонным: *Что ты, брате Устине, для жития твоего благопотребно? Проси у мя, и дарую ти. Арсений молчал, и тогда сказал юродивый Фома: Избрах аз за него, да даруешь ли? Посадник Гавриил ответил: Дарую. Дажь же ему великий град Псков, сказал юродивый Фома. И се довлеет ему на пропитание. <...> Юродивый же Фома, увидев, что посадник Гавриил опечален, рассмеялся: Да не парься ты, ё-моё. Не можешь дать ему этот город – не давай. Он и без тебя его получит* [2, с. 178]. Как представляется, в религиозном дискурсе, в который вовлекаются персонажи, речь идет не о городе Пскове, но о «граде небесном»: Иерусалиме земном, в который совершит свое паломничество Устин, и «неземном» – Царстве Небесном. Посадник, восприняв предложение Фомы буквально – *дажь же ему великий град Псков*, нарушил правила игры и был «изгнан» Фомой из религиозного дискурса жаргонным *Да не парься ты, ё-моё*.

Смысл текста воплощается в бесконечной способности к «переписываемости»: первая система транскрибирует вторую и так далее, что значительно обогащает текст, способствует приращению смысла. Текст не является объектом «первичного», «естественного», «национального», «материнского» языка, поскольку с самого «рождения» нарратив является многоязычным [1, с. 192].

Едва успев стать единым, текст обращается в словесный прах, рассыпается на мелкие фрагменты. Сам текучий язык не дает ему устойчивости. Это происходит потому, что текст априори многообразен, множествен, *полифоничен*. Целью этого многообразия является зрелище («текст как зрелище»), которое требует многократного и ежесекундного означивания: текст не терпит пустоты, он испытывает ужас перед нею [1, с. 174]. Пустота представляется смертью текста, концом смыслопорождения. В то же время переозначивание (например, перевод одной дискурсивной формации в другую) или даже механическое повторение приводит к появлению новых значений: *Эта книга была некогда переписана Феодосием, дедом Христофора. Се аз,*

Феодосий грешный, переписав книгу сию в память храбрых человек, дабы деяния их не беспамятны были [2, с. 34]. Пересказ «на старый лад» переводит повествование из бытового плана в бытийственный. Книга предстает не просто частью вещного мира, но становится символом сакрального знания (ср. *Книга Жизни*). Сама жизнь главного героя строится по принципу «писания» в самом широком смысле этого слова: с одной стороны, она неразрывно связана с религиозным контекстом (Священным Писанием), с другой, его жизнь уподобляется нарративу: когда герой лишается чувств, повествование «замирает» (см. с. 145, 151, 152, 153); текст существует лишь тогда, когда персонаж способен мыслить и действовать, поскольку автор не разграничивает себя и своего персонажа.

Порой подобный перевод из одной дискурсивной формации в другую демонстрирует множественность возможных интерпретаций одного высказывания, что реализуется в тексте как непонимание коммуникантов. Проанализируем следующий отрывок, репрезентирующий разговор между настоятельницей и сестрами монастыря: *Увидев Арсения, лежащего на желтой прошлогодней траве, она (настоятельница – прим В. М.) сказала: Зде живущий имеет себе одр землю, а покров небо. Да, такое строительство нельзя назвать полноценным, подтвердили сестры. Просто главный свой дом он строит на небесах, сказала настоятельница* [2, с. 161]. Религиозный дискурс эксплицирует соответствующее религиозное содержание (ср. слова из молитвы святого Иоанна Дамаскина: *Владыко Человеколюбче, неужели мне одр сей гроб будет, или еще окаянную мою душу просветиши днем?*). Речь, разумеется, идет вовсе не о «строительстве» в обыденном смысле этого слова, как дешифровали высказывание настоятельницы монахини, а о внутреннем очищении, экзистенциальном освобождении от мира вещей, Божественной защите и покровительстве (этимологическое родство слов *покров* и *покровительство*). К тому же архетипические концепты *земли* и *неба* позволяют реконструировать миф о Матери-Земле, порождающем и поглощающем начале, и Отце-Небе. Так герой приобщается к мифологическому времени (ср. определение жанра своего произведения автором: *Неисторический роман*), бесконечности, *нелинейности* существования. Таким образом, одну фразу можно интерпретировать в бытовом, религиозном и мифологическом аспектах. Восприятие текста не сводится к видению его как вещи: это скорее исполнение текста «про себя», внутреннее, ментальное осмысливающее проговаривание, акт интерпретации – создание своего варианта данного текста [4, с. 17].

Итак, полидискурсивность – имманентное свойство современной художественной литературы. Это может объясняться, с одной стороны, попыткой автора вырваться из-под власти дискурса, желанием обнаружить себя, свое «самовитое» слово и невозможностью реализации собственных интенций: человек не может существовать вне какого-либо заданного дискурса. При этом ответить на вопрос, где находимость моего «Я-субъекта», в какой момент я совпадаю с универсальными дискурсивными позициями, воспроизвожу их, представляется невозможным. С другой стороны, меняя дискурсивные роли, автор приобщается к коллективному опыту различных социальных групп, включает его в свой моделируемый мир, расширяя этот мир до универсума. В полидискурсивности реализуется постмодернистская философия: эпистемологический кризис (отсутствие достоверного знания в любом дискурсе); аксиологическая относительность (отрицание иерархической структуры, утверждающей некоторые компоненты в качестве более значимых или ценных), диалог с разными культурами, художественными формами, языковая игра и проч. Переназывание, переозначивание приводит к наслоению кодов, дискурсов, расширению художественной картины мира. Каждый из голосов дает тексту новое измерение, постигает бытие с какого-то особого, характерного только для него фокуса зрения. Так создается многомерность осмысления, воплощенная в тексте-палимпсесте.

Изложенное позволяет сделать следующие выводы:

1. Нелинейность современного прозаического текста реализуется за счет главной особенности художественного дискурса: его способности органично включать в себя и осваивать иные виды дискурсивных формаций (религиозный, научный, обыденный, политический дискурсы). Данный феномен мы называем полидискурсией.

2. Фрактальность и метакоммуникативные акты представляют собой способы преодоления линейности текста, благодаря чему снимается автоматизм восприятия, реализуется языковая игра, становится возможным множественное прочтение текста.

3. Изменение типа повествования при смене дискурсивных формаций сопровождается трансмутацией картины мира, модальности высказывания, идеологии, пространственно-временной парадигмы, что приводит к преодолению линейности текста.

4. Полидискурсивность связана с постмодернистской концепцией, поскольку смешение дискурсивных форматов порождает многослойную картину мира, релевантную ему.

5. Полидискурсивность позволяет указать на условность временных, исторических, социальных и прочих рамок, вывести повествование на бытийный уровень. Так в романе возникает его главная тема – экзистенциальный Человек вне времени и пространства и вечные вопросы, стоящие перед Человеком, решение которых предполагает бесконечную процессуальность.

Как представляется, современная литература изображает принципиально новую художественную реальность, расщепленную, многомерную, сотканную из «чужого слова». Подобные искания неизбежно приводят к появлению нового типа письма, полидискурсивного по своей природе. Незнученность этого феномена обуславливает *перспективность* дальнейших исследований, которые будут посвящены работам таких писателей, как Саша Соколов, В. О. Пелевин, Л. Е. Улицкая, М. П. Шишкин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. S/Z. / Ролан Барт; [пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат; под ред. Г. К. Косикова]. – 3-е изд. – М.: Академический проект, 2009 – 373 с.
2. Водолазкин Е. Лавр. – М.: Астрель, 2013. – 396 с.
3. Кардашова Е. В. Обыденный дискурс как предмет научного осмысления // Вестник Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина. Серия «Филология». – 2015. – № 1152, вып. 72 – С. 171-176
4. Коммуникативные стратегии культуры и гуманитарные технологии: Научно-методические материалы; под ред. В. И. Тюпы, Е. В. Родионовой, А. Л. Стародубовой, О. В. Федунинной – СПб.: ООО «Книжный дом», 2007. – 524 с.
5. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.
6. Теория литературы: в 2 т. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: учебное пособие для вузов / Авторы тома Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – 2-е изд., испр. – М.: Academia, 2007. – 510 с.
7. Хайдеггер М. Исток художественного творения; [пер. с нем. Михайлова А. В.]. – М.: Академический Проект, 2008. – 528 с. – (Философские технологии: философия).

(Статья поступила в редакцию 3 января 2017 г.)

УДК 811.161.1' 38

И.А.Быкова, Чен Хун

**СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА МОРЯ В ПОВЕСТИ
А.А. БЕСТУЖЕВА-МАРЛИНСКОГО «ФРЕГАТ «НАДЕЖДА»**

І.А. БИКОВА. ЧЕН ХУН ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ МОРЯ В ПОВІСТІ О.О. БЕСТУЖЕВА-МАРЛИНСЬКОГО «ФРЕГАТ «НАДІЯ».

Лінгвостилістичні особливості мариністики О.О. Бестужева-Марлінського, і зокрема його повісті «Фрегат «Надія» не були предметом спеціального вивчення, чим і пояснюється актуальність нашого дослідження. Мета статті – проаналізувати зображально-виражальні засоби створення образу моря в повісті відомого російського письменника 30-40-х років XIX століття О.О. Бестужева-Марлінського «Фрегат «Надія». Описано ліричні відступи, взаємодію домінуючих значень різних властивостей моря, оксюморон, порівняння, епітети, метафори, колоративи, дієслова руху, морську термінологію – усе, що створює певний настрій та допомагає зрозуміти глибокі психологічні переживання головних героїв повісті.

Ключові слова: образ моря, зображально-виражальні засоби, ліричний відступ, порівняння, оксюморон, морська термінологія.

И.А.БЫКОВА. ЧЕН ХУН. СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА МОРЯ В ПОВЕСТИ А.А.БЕСТУЖЕВА-МАРЛИНСКОГО «ФРЕГАТ «НАДЕЖДА».

Лингвостилистические особенности маринистики А.А. Бестужева-Марлинского, и в том числе его повести «Фрегат «Надежда» не были предметом специального изучения, чем и объясняется актуальность данного исследования. Цель статьи – проанализировать изобразительно-выразительные средства создания образа моря в повести известного русского писателя 30-40-х годов XIX века А.А.Бестужева-Марлинского «Фрегат «Надежда». Описаны лирические отступления, взаимодействие доминантных значений различных свойств моря, оксюморона, сравнения, эпитеты, метафоры, колоративы, глаголы движения, морскую терминологию – все, что создает определенное настроение и помогает понять глубокие психологические переживания главных героев повести.

Ключевые слова: образ моря, изобразительно-выразительные средства, лирическое отступление, сравнение, оксюморон, терминология.

I, BYKOVA. CHEN KHUN. MEANS OF CREATING THE IMAGE OF THE SEA IN THE NOVEL OF A.BESTUZHEV-MARLINSKY «THE FRIGATE «HOPE».

The sea was not only a detail of the biography of the well-known Russian writer of the 1830s and 1840s, A. Bestuzhev-Marlinsky, but also one of the themes of his work. The works of B. Meilakh,

T. Nikolskaya, V. Sakharov focus on the genre diversity of the writer's creativity, the comprehension of the romantic historical facts of his and the analysis of the personages' characters. However, the linguostylistic features of A. Bestuzhev-Marlinsky's marinistics, including his novel "The Frigate "Hope", in our opinion, has not yet been the subject of a special study, that explains the relevance of this study. The purpose of the article is to analyze the expressive means of creating the image of the sea in the novel "The Frigate "Hope" of A. Bestuzhev-Marlinsky. The article draws attention to lyrical digressions, in which the author confesses his love for the sea, to the interaction of the dominant values of various properties of the sea; to oxymorons and comparisons, emphasizing the constantly changing nature of the sea element; to epithets and metaphors, which enhance the perception of an unbridled sea storm. Colorants are analyzed, which convey the finest transitions in the description of

© И.А. Быкова, Чен Хун, 2017
<http://doi.org/10.5281/zenodo.570996>

the sea from blue to the happy period of carefree loving heroes to the color spectrum predicting a storm. The use of marine terminology, on the one hand, recreates the life of the sailor and the ship structure, and on the other hand participates in creating the effect of irony in describing the upper world. These and other means of artistic expression used to create the image of the sea bring a certain mood in the narrative and help to understand the deep psychological experiences of the main characters of the novel.

Keywords: the image of the sea, expressive means, lyrical digression, comparison, oxymoron, epithet, comparison, coloratives, terminology.

Судьба и творчество русского писателя-декабриста Александра Александровича Бестужева (1797–1837), известного под псевдонимом Марлинский, тесно связаны с морем, красота и мощь которого покорили его с детства. Вместе с братьями, которые учились в Морском кадетском корпусе, юный Александр участвовал в двухмесячном крейсерском плаванье на учебном фрегате между Кронштадом и Петербургом. Как заправский матрос, он быстро овладел секретами морского дела и всею душой полюбил раздольную и свободную стихию. Писатель, можно сказать, предсказал свою судьбу в повести «Он был убит», потому что последние дни его жизни были связаны с морем: ссыльный А.А. Бестужев принял участие в морском десанте русских войск у мыса Адлер и был изрублен горцами в рукопашном бою. Однако море было не только деталью биографии, но и одной из главных тем его творчества. И хотя в работах Н.А. Маслина [2], Б.С. Мейлаха [4], Т.А. Никольской [3], В.И. Сахарова [5; 6], посвященных творчеству писателя, акцентируется внимание на жанровом своеобразии, осмыслении романтически-исторических фактов, характеристике героев его морских повестей, однако лингвостилистические особенности повести А.А. Бестужева-Марлинского «Фрегат «Надежда», на наш взгляд, до сих пор не были предметом специального изучения, чем и объясняется актуальность данного исследования.

Цель данной статьи – проанализировать средства создания образа моря в повести А. Бестужева-Марлинского «Фрегат «Надежда».

Морская тематика пользовалась популярностью у поэтов-романтиков Байрона, Пушкина, потому что море было для них символом воли, вечного движения, мощи и красоты. Для А.А. Бестужева-Марлинского море было не только поэтической стихией и живописным фоном для героев его произведений, но и действующим лицом его «морских» романтических повестей «Лейтенант Белозор», «Мореход Никитин» и «Фрегат «Надежда», которые дали начало русской маринистике. Его последователями в развитии морской тематики в русской литературе стали И.А. Гончаров («Фрегат Паллада»), Д.В. Григорович («Корабль «Ретвизан»), В.И. Даль («Матросская душа»).

Тема повести А. Бестужева-Марлинского «Фрегат «Надежда» – вечная борьба чувства любви и долга в душе моряка, пристальное внимание к внутреннему миру героев на фоне динамичной, постоянно меняющейся на протяжении всего произведения морской стихии.

Море для Марлинского – вечная страсть, любовь, и эта любовь находит выражение в лирических отступлениях повести: «Море признания, море! тебе хотел я вверить жизнь мою, посвятить свои способности. Я бы привольно дышал твоими ураганами; валы твои сбратались бы с моим духом. Твои ветры носили бы меня из края в край, тобою разделяемые и тобою же связанные... Сколько раз, мучим бессонницею в теплой постели, завидовал я ночам, проведенным на шлюпке, под. ливнем осенним, под. бурей и страхом... Люблю я мечтать, склоняясь, над тобою, и переживать то, чего давно нет. Люблю пускать вскачь коня моего вдоль песчаного берега, разбрызгивая твою пену, и любоваться, как волны смывают мгновенный след мой!» [1, с. 162]. Адресат лирического отступления – море, с которым автор на – «ты», как с живым существом. Иногда через сравнение «только море, как любовник, грозит и ластится к камням» [1, с. 89] писатель переводит средний род в мужской, закрепляя его посредством синонима «океан»: «Океан взлелеял и сохранил его девственное сердце», «Теперь его миром стал безграничный океан» [1, с. 121]. В начале повести писатель отождествляет любовь Правина к морю с его любовью к княгине Вере: «Ему хотелось получше изведать море, называемое женщиной» [1, с. 127]. Затем описывает, как он мечется между «морем и любовницей» и как страсть к женщине побеждает долг капитана. А в конце повести автор показывает, что Правин ищет искупления своим трагическим ошибкам на дне моря: «Море взлелеяло меня, море дало мне свои бурные страсти – пускай же море и поглотит их: только в бездне его я найду покой!» [1, с. 184].

До мелочей изучив матросский и офицерский быт, устройство корабля сложный словарь морских терминов и сигналов, Бестужев удачно вводит все это в текст повести, в том числе и когда его герои-матросы фрегата общаются между собой: «Пусть лучше молния разобьет *грот-мачту*, пусть лучше сорвется *руль с петель*, пусть лучше потеряем мы *рангоут*, нежели своего капитана» [1, с. 101]. Специальную лексику использует писатель, чтобы описать душевное состояние растерянности Правина, который первый раз оказался в великосветской гостиной: «Имя мое из уст официанта раздается, словно боевая пушка, – во мне занялся дух, и на глаза упал туман, хоть подымай сигнал: неясно вижу! Но экватор уже перейден – ворочаться поздно; вхожу, кланяюсь без прицела, краснею, будто каленое ядро» [1, с. 108].

Для создания образа моря автор использует различные изобразительно-выразительные средства. Вслед за прямым значением слова «море» он использует переносное в значении – «море блаженства», как что-то необъятное, захватывающее: «Она взглянула на море, которое развивалось впереди все шире и шире, потом на своего милого – и взор ее сказал: «Перед нами море, *море* блаженства!» [1, с. 158]. Восторг княгини Веры во время морского салюта подчеркивает оксюморон: «Ах! какой это был *прелестный ад!*», а потом метафоры и сравнения: «Сначала *клубы дыма* отдельно *катились* по волнам, но вскоре все *море превратилось в жерло вулкана*» [1, с. 93]. Оксюморон использует писатель и при описании морского шторма: «И к довершению этой *ужасно-прекрасной* картины не遠деке показались смерчи, или тромбы» [1, с. 106].

Эпитеты и метафоры при описании моря выполняют эфатическую функцию: «Море *кипит*, волны *мечутся*, *жмутся*, *толкуются*, будто со страху; водяная метель с визгом *летит* над водою. И вот вдали, под мутным мраком, *изорванным* молниями, белой стеной *катится* вал; кажется, весь ад *пирует и хохочет* с какой-то сатанинской злобою» [1, с. 105].

Тему вечно движущегося моря А.Бестужев воссоздает глаголами, передающими активное движение: «волны *катились*», «ураган *хлестал*», «молнии *бичевали*, *рассекали*», «огненные змеи *пробегали*». Звук при описании шторма передается существительными: «гуденье, и вой, и шорох, и свист урагана» [1, с. 105]; деепричастиями: «фрегат, *броваемый* волнением, то носом, то кормой ударялся в воду, *стена и скрипя* от каждого взмаха» [1, с. 106]. Совсем иначе описывается море после шторма, когда, кажется, что оно возвращается в состояние относительного покоя: «Ветер совершенно стих, море опало. Оно едва, едва дышало, будто от усталости и что-то шептало, засыпая» [1, с. 182].

В создании особого настроения повествования большая роль отводится цветовой лексике. В день знакомства с Правиным княгиня в письме к подруге при описании моря использует яркие тона, усиливающие тему торжества красоты, тему жизни: «безграничное море разливалось, синяя и сверкая» [1, с. 90]; «играла солнечным лучом с яхонтовыми волнами взморья» [1, с. 85]. Даже глаза капитана Правина, так привлечшего ее внимание княгиня сравнивает с морем: «Но глаза его – что это были за глаза, моя Софья! – влажные, голубые, как волна моря» [1, с. 91]. Гармонию счастливой

любви во время морского путешествия беззаботных влюбленных создает писатель, в том числе, за счет использования при описании дня и ночи ярких колоративов: «Волны при солнце рассыпались радужными снопами, при луне – *растопленным серебром*; в темную ночь *сверкали фосфорною пеною*: корабль плыл в море света» [1, с. 162]. Опытный помощник капитана Нил Павлович по цветовой гамме морского пейзажа предсказывает бурю: «Солнце на закате было *красно*, как лицо английского пивовара, и *синие* редкие тучки, будто шпионы, выглядывали из-за горизонта» [1, с.103]. Во время бури в цветовой гамме преобладают темные тона: «*Черно* было небо, но когда молнии бичевали *мрак*, видно было, как ниже, и ниже, и ниже катились тучи» [1, с. 102] или контрастные цвета: «Под мутным *мраком*, изорванным молниями, *белой* стеной катится вал» [1, с. 105].

Язык повести чрезвычайно богат сравнениями, в том числе и при описании моря: «Ветер гнал валы, рыл их, рвал их и со всего размаха бил ими, *как тараном*» [1, с. 102]; «Море с глухим гулом кипело и *дымилось котлом* около» [1, с. 106]; «Море было масленица, а девятый бал – милее девятого блина» [1, с.180]; «дамочка бурливее мыса Горна» [1, с. 100]. В сравнениях с морем писатель часто использует одушевленные существительные, подчеркивая, что море для него живое существо: «Огромные валы, *словно стая китов*, рыскали и плескались в пространстве» [1, с. 177]. «Волны, *как друзья*, то улыбались, то хмурились на них и, мерно поражая фрегат, звучали, как стихи Пушкина» [1, с. 162]. «Я люблю тебя, море, как разлученного со мною *брата*, как потерянную для себя *любовницу*» [1, с. 162].

Писатель выделяет несколько доминантных значений, которые связаны с образом моря и взаимодействуют между собой в тексте. Прежде всего, это значение бесконечности, безграничности пространства: «Уже светало, и взоры его сквозь чистое стекло упали на *беспредельное море*» [1, с. 177]; «Теперь его миром стал безграничный океан» [1, с. 121]. Даже для моряков море – грозное, неуправляемое явление природы: «Матросы с благоговейным ужасом глядели на этот смерч редкое для них явление» [1, с. 106]. Море в повести писателя – это вечность: «...сизые волны океана, как столетия» [1, с. 106].

Значение бесконечности моря в начале повести ассоциируется с бесконечностью любви Ильи и Веры, а в конце повести – со значением безысходности, трагичности отношений Правина и княгини Веры, у которых нет будущего: «*Мрачней, все мрачней* становилось море, и с ним заодно *чернели* думы Правина. Грудь его вздымалась тяжело, будто *свинцовые* валы обвивали ее своею *тяжестью*, будто лежала на ней колоссальная рука судьбы» [1, с. 170]. «Оно (море) было мрачно и пусто, подобно его душе» [1, с. 177]. Не случайно состояние княгини после разлуки с любимым, о смерти которого она еще не знает, автор сравнивает с мертвым морем: «И княгиня погрузилась в долгое, тяжелое забытье; забытье, в котором, как в *мертвом море*, ни тени зыби, ни прилива, ни отлива, не витают рыбы, не перелетают через него птицы... все иссушено, все задушено!» [1, с. 186].

Со значением безграничности моря связано значение – многообразия света, ощущение которого возникает во время путешествий. Капитан Правин побывал в различных уголках света: и в Бразилии, и в Австралии, и на чудных коралловых островах Тихого океана, и на плавающих ледяных горах Южного полюса. Да и во время морского путешествия с князем Петром и его женой они увидели Петербург, «гранитные скалы Финляндии, рыцарский Ревель», Швецию, Копенгаген, Норвегию, немецкое море, Норд-форландский маяк и Англию.

С морем связано и такое доминантное значение, как его непостижимая глубина и таинственность: «Пусть отвечают бездны моря» [1, с.187]. «Только в бездне моря найду я покой» [1, с. 184]. Море для Правина также загадочно, как любимая женщина: «Ему хотелось лучше изведать море, называемое женщиной» [1, с.126]. В море Правин ищет спасение от светского общества, от его лжи, он видит в нем приют от безответной любви: «Теперь, чем скорее в море, тем лучше. Земля, кажется, горит подо мною, горит и сердце – и лишь в туманах океана погашу я его» [1, с. 129];

Таким образом, для создания образа моря А.А.Бестужев-Марлинский использует различные средства художественной выразительности: лирические отступления, в которых признается в любви к морю, доминантные значения различных свойств моря, взаимодействующие между собой в тексте. Сложнейшая морская терминология, воссоздающая матросский быт и устройство корабля, оксюмороны, сравнения, эпитеты, метафоры, колоративы – все это привносит

определенное настроение в повествование и помогает глубже проникнуть в развернувшуюся во время морского путешествия трагедию главных героев повести.

Перспектива исследования: преемственность творческой манеры А.А.Бестужева-Марлинского в создании образа моря в произведениях русских писателей-маринистов второй половины XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бестужев- Марлинский А.А. Фрегат «Надежда». – Одесса: Маяк, 1983. – 238 с.
2. Маслин Н. А. А. Бестужев-Марлинский // А.А. Бестужев-Марлинский. Сочинения в двух томах. – Т.1. – М.: Худ. лит., 1958. – С. 3–111.
3. Никольская Т.А. Жанровая система А.А.Бестужева-Марлинского. – Автореф. канд. диссерт. – Уфа, 2002. – 21 с.
4. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра / под ред.Б.С. Мейлаха. – Л.:Наука, 1973. – 533 с.
5. Сахаров В.И. Море было моя страсть // Александр Бестужев-Марлинский «Фрегат «Надежда».– Одесса: Маяк, 1983. – С. 228–236.
6. Сахаров В.И. А.А.Бестужев-Марлинский и его проза. – М.: Сов.Россия, 1984. – 306 с.

(Статья поступила в редакцию 4 февраля 2017 г.)

УДК 811.161.1'36: 811.161.1'38

Е.А.Скоробогатова

ФОРМЫ ОБРАЩЕНИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX-XXI ВЕКОВ

О. О. СКОРОБОГАТОВА. ФОРМИ ЗВЕРТАННЯ В РОСІЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ XX – XXI СТОЛІТЬ.

Російська поезія XX – XXI століть характеризуються високою діалогічністю. Ліричний діалог передбачає звернення поета до різних співрозмовників: існуючих і іреальних, конкретних або узагальнених, до осіб, предметів, явищ і абстрактних суттєвостей. У поетичному мовленні новітнього часу в конструкції звертання використовуються різні форми: архаїчна клична форма, називний відмінок іменника, розмовна клична форма, називний відмінок субстантивата. Різні форми звертання виконують в сучасній російськомовній поезії різні функції: розмовна скорочена форма вказує на імітацію реальної діалогічності в площині віршового представлення розмовного дискурсу; архаїчна форма – на поетичну презентацію історичної або релігійної тематики, вона також формує інтертекстуальні зв'язки з давніми текстами або біблійний інтертекст; форма називного відмінку підвищує неозначеність і багатовекторність ліричного діалогу.

Ключові слова: звертання, клична форма, називний відмінок, віршовий текст, поетична морфологія, морфологічна поетика.

Е.А.СКОРОБОГАТОВА. ФОРМЫ ОБРАЩЕНИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX-XXI ВЕКОВ.

Русская поэзия XX – XXI веков характеризуется высокой диалогичностью. Лирический диалог предполагает обращение поэта к различным собеседникам: реальным и вымышленным, конкретным и обобщенным, лицам, предметам и абстрактным сущностям. В поэтической речи новейшего времени в конструкции обращения используются различные формы существительных: архаическая звательная форма, именительный падеж существительного, просторечная звательная форма, субстантиваты в форме именительного падежа. Эти формы выполняют в современной поэзии разные функции: усеченная разговорная форма указывает на имитацию истинной диалогичности в рамках поэтического представления разговорного дискурса; книжная архаическая форма – на поэтическое представление исторической или религиозной тематики, она также определяет интертекстуальные связи с древнерусскими текстами, христианский интертекст; форма именительного падежа повышает неопределенность и многозначность лирического диалога.

Ключевые слова: обращение, звательная форма, именительный падеж, поэтический текст, поэтическая морфология, морфологическая поэтика.

O.O. SKOROBOGATOVA. FORMS OF ADDRESS IN RUSSIAN POETRY OF THE 20TH AND THE 21ST CENTURIES.

Russian poetry of the 20th and the 21st centuries is characterised by intensive usage of dialogueness. Lyrical dialogue involves poet's addressing different interlocutors: real and fictitious, concrete and generalized, people, things and abstract entities. Various forms of substantives are used in address construction of poetic discourse in contemporary times: the archaic vocative form, the nominative case of nouns, the contracted colloquial vocative form and the nominative case of substantivised nouns. These forms perform different functions in modern poetry. The contracted colloquial vocative form points out the imitation of genuine dialogueness in the framework of colloquial discourse poetic representation. The bookish archaic form reveals representation of historic or religious subject-matter. Moreover it identifies the intertextual connections with Old Russian texts, Christian intertext. The form noun nominative case increases uncertainty and polysemy of the lyrical narrative.

© Е.А. Скоробогатова, 2017
<http://doi.org/10.5281/zenodo.570998>

Key words: the address, the vocative form, the nominative case, poetic morphology, morphological poetics.

«Для художественного мышления и образного отражения мира в XX веке характерны: новая, более сложная, организация пространства и времени в художественных произведениях; масштабность («грандиозность») образов; отражение мира в движении, динамике; динамизм в образной структуре; не менее активное, чем в науке, стремление к познанию мира, к проникновению в глубь вещей, в невидимый мир, в скрытые связи и отношения; образное воплощение новых представлений о структуре мира, об отношениях человека и мира, человека и природы; художественный синтез контрастных и далеких вещей и представлений» [5, с. 9]. Новые представления о структуре мира и о взаимодействии мира и человека, мира и поэта формируют особенности лирического нарратива новейшего времени. Поэтический текст этого периода характеризуется повышенной диалогичностью [4], причем диалогичность эта особого рода, автор лирического текста или его лирический герой обращается как конкретному адресату, так и к адресату обобщенному, обращение может называть не только лицо или лица, но персонифицированную абстрактную сущность, предмет, по сути, любую субстанцию или явление, служащее предметом поэтических размышлений. Функции обращения в поэтической речи подробно описана в работах Л.П. Черкасовой [10] и И.И. Ковтуновой [4]. Грамматическая форма обращения формирует сильную позицию стихотворного текста, выделенную интонационно и тематически. Русский поэтический язык использует в позиции обращения несколько форм: архаическую звательную форму, именительный падеж и усеченную разговорную звательную форму. Каждая из этих форм имеет свои грамматические, стилистические, семантические и функциональные особенности. Цель данной статьи – рассмотреть функционирование разных морфологических форм в синтаксической позиции обращения с точки зрения поэтических

Н.М. Шанский называет архаическую звательную форму грамматическим явлением, «сторонним ныне русскому языку», отмечая лишь что оно «когда-то существовало в нем в виде особого звательного падежа обращения» [11, с. 185]. Ученый указывает, что современный носитель русского языка знаком лишь с четырьмя устойчивыми словоформами: *Боже, Господи, отче и старче*. (Знакомство с формой *старче*, вероятнее всего, связано с детским прочтением «Сказки о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина.) Эти формоупотребления многие исследователи называют реликтами звательной формы, сохранившимися в современной русской грамматической системе. Анализируя стихотворения Есенина, Н. М. Шанский относит фрагменты со звательной формой к «трудным строкам лирики» поэта [там же, 175]. И действительно, для анализа выделяются фрагменты *Радуйся, Сионе...; О Саваофе! О дево*

Мария! Ей, Господи, Царю мой!, относящиеся к религиозно-церковному дискурсу, плохо знакомому (особенно в своей языковой специфике) рядовому носителю языка. (Отметим, что наряду с официально-церковными формами Сергей Есенин употребляет и разговорно-церковную Миколае-чудотворче: *Миколае-чудотворче, Помолись ему за нас!*, создавая обращение в форме единого звательного бинорма, объединяющего диалектный оним с характеризующим приложением [1]).

Исследователь на примере лирики Есенина показывает особенность поэтического употребления звательной формы русскими поэтами XX века как маркера церковно-религиозного дискурса. Наш материал подтверждает эту тенденцию: практически все зафиксированные нами употребления относятся либо к религиозно-церковному пласту лексики [8, с. 172], либо служат маркерами интертекстуальности, отсылая к религиозным или древним прецедентным произведениям: например: *Свете тихий – святые славы – Вседержитель моей души.* (М. Цветаева); *Ребята нашего двора / Приказывали: «Пой, Бояне!» / И я старался на ура* (А. Цветков). И в поэтических фрагментах С. Есенина и М. Цветаевой, и в других лирических произведениях формы звательного падежа соседствуют с традиционной в современном русском литературном языке формой обращения в именительном падеже. В контексте истории языка рассматривает функционирование звательной формы в русской поэзии Л. В. Зубова [3].

Исчезновение звательной традиционной формы в разговорной речи, использование в функции обращения формы именительного падежа, архаизация и непродуктивность исторической звательной формы в речи поэтической – вот тенденция, которую трудно не заметить.

Вместе с тем, при совпадении конструкций обращения с иными номинативными конструкциями возникает проблема разграничения обращения, номинативных предложений и именительного темы, а в поэтическом тексте – возможность и регулярность нейтрализации синтаксической функции и усиления многозначности текста за счет грамматической омонимии. Эта проблема функциональной омонимии форм именительного падежа поднималась уже А. М. Пешковским. Ученый описывает «именительный падеж существительного, обозначающий лицо или предмет, к которому обращаются с речью, – так называемое «обращение». Исследователь отмечает, что основной смысл описываемой единицы – побудительный: «побудить слушателя слушать, обратить его внимание на речь говорящего» [6, с. 407]. Однако исследователь отмечает, что даже в разговорной речи побудительная функция совмещается с функцией квалификации самого слушателя.

А. М. Пешковский приводит многочисленные примеры обращений в форме именительного падежа из произведений А. Пушкина, А. Грибоедова, М. Лермонтова. Добавим к ним выразительные примеры из стихотворений поэтов XX – XXI вв: *Москва моя, злодейка, / Будь человеком! / Ты уж порадей...* (В. Долина); *Поворкуй, голубка-кровь, спутница души. / Спросишь, смерть или любовь? Обе хороши!* (Б. Кенжеев); *О Галич, Некрасов XX века! Тобой – наша честь спасена!* (М. Рахлина).

Если в первом и во втором примерах синтаксический статус обращения очевиден благодаря использованию повелительного наклонения глагола, хотя статус второго элемента конструкции (*злодейка* и *спутница души*) размыт и неопределен, то в стихотворении Марлены Рахлиной фрагмент *О Галич, Некрасов XX века!* мы квалифицируем первый элемент как обращение лишь благодаря контексту, так как форма *тобой* находится вне именной конструкции. Второй элемент, по-видимому, является определителем при первом, как и в предыдущих примерах.

Совмещение функций приводит к тому, что в русском поэтическом тексте ряды именительного падежа часто совмещают функции и либо поочередно разворачиваются в лирическом нарративе то как обращение, то как именительный темы (см., например, стихотворения Ю. Левитанского [9, с. 53 – 56]), то как именительный темы или обращение с определителем, либо формирует синтаксически неопределенный фрагмент. Так как категория падежа определяет в первую очередь синтаксические функции словоформы: организатора предикативной основы предложения, расширителя словосочетания и предложения или номинации адресата речи, – то совпадение падежных форм и возникающая их омонимия

приводит к естественному повышению многозначности лирического фрагмента. Рассмотрим пример:

*Бахыт, мой друг любимый неземной.
С тех пор, что на поверхности кристалла
Лежат следы решетки новостной –
Одна душа любить не перестала
Тебя, мой иноходец. Варвар мой.
Мой чингизид. Мамай мой безутешный.
Когда бы ты не прилетал домой –
Ты мне умел звонить когда-то, грешной,
Теперь мы обратились...*

Зачин стихотворения В. Долиной *Бахыт, мой друг любимый неземной*, можно охарактеризовать как именительный темы. Точка в конце первого стиха указывает на отсутствие звательной интонации. Следующая фраза включает обращение *мой иноходец* на это указывает местоимение *тебя*, а номинативный ряд *Варвар мой. Мой чингизид. Мамай мой безутешный*, выполняет скорее не звательную, а номинативно-характеризующую функцию. Пунктуация также свидетельствует о том, что эти единицы являются номинативными предложениями. В то же время местоимение *Ты* в следующей фразе позволяет по аналогии считать весь этот ряд рядом однородных обращений. По-видимому, все конструкции именительного падежа этого фрагмента кроме сочетания *мой иноходец* следует рассматривать как синтаксически многозначные. В то же время функция словосочетания *мой иноходец* может быть охарактеризована только как обращение, что придает заметный оттенок поэтической диалогичности всему фрагменту.

Функцию обращения выполняет и именительный падеж субстантиватов, который подобно существительным в именительном падеже называет адресата речи, при этом четко характеризуя его: *Смейся, смейся, неправый! Я ничего не прошу* (В. Долина).

Форма звательного падежа в русской поэтической речи сохранилась как маркер христианского и исторического дискурса ((*Разницы, жено, нет. Сын или Бог, я твой!* (И. Бродский); в том числе и в окказиональных формах, где поэтическая стилизация соотносит авторское обращение с традиционно религиозным (*помоги нам выжить, святой снеже, падай белый, падай, золотой!* (Б. Чичибабин)), но вытеснилась в поэтическом обращении к современникам, заменившись формой падежа именительного...

Вместе с тем, отказавшись от древней звательной формы, русская разговорная речь сформировала новую – усеченную форму обращения по краткой (семейной) форме имени или по термину родства: *Вов, Коль, Лен, пап, мам, дядь, тетя*. Эта форма считается просторечной и не является универсальной: ее нельзя образовать, например, от фамилии или иного типа имени, ее не образуют никакие апеллятивы, кроме перечисленных. Тем не менее, она широко используется в разговорной речи.

Поэзия, чутко откликающаяся на все языковые и речевые новации, также использует эту форму, которая, во-первых, разграничивает художественную имитацию реальной диалогичности и специфическую поэтическую диалогичность, связанную с обращением к отсутствующему или не имеющему возможности ответить адресату. Просторечная звательная форма – маркер реальной диалогичности, она называет адресата как конкретного участника диалога: *Хочешь, я достану, Вер, смит-и-вессон, револьвер?* (В. Полозкова); *Послушай, Зин, не трогай шурина* (В. Высоцкий). Эта способность связана с тем, что звательная форма имеет особый статус в падежной системе славянских языков. В звательной форме «ядерной является функция, которая объединяет адресата волеизъявления говорящего (волевої дії мовця) и субъекта потенциального действия собеседника» ([2, с. 175]). Эта функция регулярно реализуется в высказывании, когда позицию предиката занимает форма повелительного наклонения. Все остальные функции звательной формы исследователи считают вторичными [там же].

Разговорная звательная форма выступает как стилистическая доминанта стихотворений, имитирующих просторечный диалог, либо посвященных теме детства:

Мам, а небо далеко?

Далеко.
Мам, а море далеко?
Далеко.
Мам, а солнце далеко?
Далеко.
Мам, а папа далеко?
Далеко.
(В. Павлова)

И книжная, и разговорная звательные формы выполняют функцию морфологического маркера обращения в современных стихотворениях, лишенных графических пунктуационных знаков и различения прописной и строчной букв: *элоиза в ответ абеляру спасибо отче / я могла бы сама но у вас получилось четче* (А. Цветков).

Следует ли считать использование архаичной и просторечной звательной формы в современной русской поэзии нарушением языковой нормы? По-видимому, нет. На наш взгляд, в этом и подобных случаях намеренного авторского отбора в сторону использования в художественном тексте неконвенциональных форм речь может идти о нарушении предсказуемости (по Риффатеру) на фоне языковой нормы. И «сторонняя» современному русскому языку архаичная звательная форма, и просторечный звательный повышают экспрессивность текста за счет нарушения читательской предсказуемости, которая, в свою очередь, опирается на традиционное восприятие нормативных форм.

Исследование особенностей поэтического функционирования звательной книжной и разговорной форм, на наш взгляд, входит в задачи общей поэтической грамматики русского языка [8] и поэтической грамматики идиостилей [7], так как разные поэты по-разному используют потенциал этих форм.

Анализ значительного корпуса фрагментов, включающих разные формы обращения в русскоязычной поэтической речи новейшего времени, показывает, что эти формы выполняют в современной поэзии разные функции: усеченная разговорная форма указывает на имитацию истинной диалогичности в рамках имитации разговорного дискурса, книжная архаическая форма – на поэтическое представление исторической или религиозной тематики, форма именительного падежа повышает неопределенность и многозначность лирического нарратива. Кроме того, наш материал показывает, что русскоязычные поэты, сформировавшиеся в двуязычной славянской языковой среде в том случае, если второй активный язык имеет современную звательную форму (русскоязычные поэты Украины или выросшие в Украине, русскоязычные поэты, живущие и пишущие в Польше, Чехии.), более активно используют архаичную звательную форму, функции и поэтическая сфера которой значительно расширена по сравнению с поэзией других авторов. Это составляет перспективу исследования, как и сопоставление особенностей функционирования форм обращения в русской и украинской, русской и польской, русской и чешской поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бувалец Е.В. Семантические связи между компонентами в составе субстантивного биннома с определительными отношениями // *Лінгвістичні студії: зб. наук. праць*. – Донецьк: ДонНУ, 2013. – Вип.26. – 316. с. – С. 82-85.
2. Загнітко А. П. Теоретична граматика української мови: Морфологія: Монографія. – Донецьк: ДонДУ, 1996. – 437 с.
3. Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 432 с.
4. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. – М.: Наука, 1986. – 206 с.
5. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. – М.: Наука, 1990. – 304с.
6. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. [Изд. 7-е]. – М.: Просвещение, 1956. – 512 с.

7. Скоробогатова Е. А. Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтика именных категорий в текстах и идиостилиях: Монография. – Харьков: Харьковское историко-филологическое общество, 2014. – 236 с.

8. Скоробогатова Е. А. Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтический потенциал русской грамматики (морфологические категории и лексико-грамматические разряды имени): Монография. – Харьков: НТМТ, 2012. – 480 с.

9. Скоробогатова Е. А., Колода Д. В. Основные типы номинативных рядов в стихотворениях Юрия Левитанского // Русская филология. Украинский вестник. – Харьков, 2005. – № 4. – С. 53 – 56.

10. Черкасова Л. П. Обращение в структуре поэтического текста // Язык русской поэзии XX века (сборник научных трудов). – М., 1989. – С. 119 – 127.

11. Шанский Н. М. Лингвистический анализ стихотворного текста: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 2002. – 224 с.

(Статья поступила в редакцию 10 января 2017 г.)

УДК 81'373.2

А. Моради

ТРАНСОНИМИЗАЦИЯ В НАЗВАНИЯХ ОБЪЕКТОВ ТОРГОВОГО И РЕСТОРАННОГО БИЗНЕСА Г. ХАРЬКОВА

А. МОРАДИ. ТРАНСОНИМИЗАЦИЯ В НАЗВАНИЯХ ОБЪЕКТОВ ТОРГОВОГО И РЕСТОРАННОГО БИЗНЕСА Г. ХАРЬКОВА.

Статья посвящена трансоимизации – одному из способов образования урбанонимов. Анализ выполнен на материале наименований предприятий торговли и питания в многонациональном г. Харькове. В статье проанализированы эмпоронимы и трапезонимы, образованные от онимов разных разрядов, за исключением антропонимов и топонимов. Показано разнообразие способов перехода онимов в эмпоронимы и трапезонимы. Делается вывод о том, что процессы трансоимизации в номинации городских объектов в значительной степени отражают особенности функционирования русского языка в ономастике полилингвального украинского города и свидетельствуют о лингвокультурологическом потенциале этого пласта лексики в языковом пространстве города.

Ключевые слова: урбанонимы, эргонимы, эмпоронимы, трапезонимы, трансоимизация в номинации городских объектов, функционирование русского языка в украинском полилингвальном городе.

А. МОРАДІ ТРАНСОНІМІЗАЦІЯ У НАЗВАХ ОБ'ЄКТІВ ТОРГОВОГО І РЕСТОРАННОГО БІЗНЕСУ М. ХАРКОВА..

Стаття присвячена трансоімізації – одному із способів створення урбанонімів. Аналіз виконано на матеріалі найменувань підприємств торгівлі та харчування в багатонаціональному Харкові. У статті проаналізовано емпороніми і трапезоніми, що утворилися від онімів різних розрядів, за винятком антропонімів і топонімів. Показано різноманітність способів переходу онімів в емпороніми і трапезоніми. Робиться висновок про те, що процеси трансоімізації в номінації міських об'єктів в значній мірі відображають

особливості функціонування російської мови в ономастиконі полілінгвального українського міста і свідчать про лінгвокультурологічний потенціал цього пласта лексики в мовному просторі міста.

Ключові слова: урбаноніми, ергоніми, емпороніми, трапезоніми, трансонімізація в номінації міських об'єктів, функціонування російської мови в українському полілінгвальному місті.

A. MORADI. TRANSONYMISATION IN THE NAMES OF TRADE AND CATERING BUSINESS OBJECTS OF KHARKIV CITY.

The article is dedicated to the transonymisation as one of the ways of creating urbanonyms. The analysis is held on the basis of the names of trade and catering enterprises of multinational Kharkiv city. The study relevance is determined by the unquestionable quantitative growth of these names, the diversity of their creating models, the prevalence of the importance of these onyms advertising function over the informative one, the reflection in the naming of the city processes and mechanisms objects that are typical for "living" Russian language changes in urban environment. The author analyzes the emporonyms and trapesonyms which are formed from onyms of different classes excluding anthroponyms and toponyms. The diversity of a transition process of onyms into emporonyms and trapesonyms is demonstrated. The article concludes that transonymisation processes in the city objects naming largely reflect peculiarities of Russian language functioning in the multilingual Ukrainian city onomasticon and indicates the linguocultural potential of this lexical layer in the urban linguistic area.

Key words: urbanonyms, ergonyms, emporonyms, trapesonyms, transonymisation in the naming of city objects, functioning of the Russian language in the multilingual Ukrainian city.

© А. Мореди, 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.571024>

Значительные социальные, экономические и политические изменения, происходящие в последние десятилетия, привели к изменению облика города, в том числе и к активным процессам в номинации городских объектов. Визуальный облик города изменился не только благодаря новым архитектурно-строительным формам и бигбордам (билбордам), но и благодаря разнообразию вывесок с наименованиями государственных предприятий и учреждений разного профиля деятельности, частных фирм и компаний, многочисленных банков и театров / кинотеатров, клубов и медицинских центров и, главным образом, благодаря многочисленным вывескам с названиями магазинов и магазинчиков, кафе, ресторанов, павильонов быстрого питания и под.

Объектом нашего изучения стали названия предприятий торгового и ресторанного бизнеса, которые все чаще привлекают внимание исследователей, изучающих языковое пространство города. Актуальность исследования определяется несомненным количественным ростом этих наименований, многообразием моделей их образования, доминированием в последние годы рекламной функции этих онимов над информативной, отражением в номинации городских объектов процессов и механизмов, свойственных изменениям «живого» русского языка в городской среде. Кроме того, названия предприятий торгового и ресторанного бизнеса редко становятся самостоятельным предметом изучения, чаще же они являются, наряду с другими онимами, иллюстративным материалом в исследованиях урбанонимии и эргонимии. Материалом нашего исследования стали полные наименования торговых центров, магазинов, кафе, ресторанов многонационального и полилингвального (но все же преимущественно русскоговорящего) города Харькова, находящегося на северо-востоке Украины. Думается, что языковые процессы, происходящие в урбанонимии города, могут служить одним из показателей для оценки изменений функционирования русского языка в современных условиях билингвизма на востоке Украины.

Предметом рассмотрения в данной статье являются процессы трансонимизации при создании наименований предприятий торговли и питания. Наименования предприятий

торговли получили в ономатологии терминологическое обозначение *эмпоронимы*, а названия объектов ресторанного бизнеса – *трапезонимы*¹.

Эмпоронимы и трапезонимы, как и все эргонимы, – явления вторичной номинации, и в этом одна из причин того, что онимы других разрядов и подразрядов могут становиться исходной, производящей лексемой при их образовании. В качестве исходного, мотивирующего онима, от которого образуются эмпоронимы и трапезонимы, могут использоваться антропонимы (личное имя человека), топонимы (наименования географических объектов, населённых пунктов), теонимы (имена богов), мифонимы (имена героев мифов, сказок, былин), космонимы (названия зон Вселенной), астронимы (названия небесных тел); фитонимы (собственные имена растений), зоонимы (клички животных) и другие разряды собственных имён. В современной ономастике к периферийным разрядам, помимо названных, относят также хрематонимы (собственное имя предмета материальной культуры, в том числе название оружия, музыкального инструмента, ювелирного изделия, драгоценного камня, предмета утвари), идеонимы (названия явлений духовной культуры – произведений литературы и искусства), прагматонимы (обозначения сорта, марки, товарного знака), фалеронимы (собственное имя любого ордена, медали, знака отличия), экклезионимы (собственное имя места совершения обряда, места поклонения любой религии; в том числе название церкви, часовни, монастыря, креста), геортонимы (названия религиозных праздников), документонимы (собственное имя отдельного, важного для народа или народов документа), порейонимы (собственное имя экземпляра любого вида транспортных средств), хрононимы (собственное имя отрезка времени) и другие менее значительные по объёму разряды [9; 10; 11; 12; 3; 2]. Приведенный список периферийных разрядов остается открытым, более того, в нем можно заметить достаточно размытые иерархические отношения между разрядами и подразрядами. Первое объясняется тенденцией развития ономастической терминологии в наши дни, которую В. И. Супрун видит в «сочетании постоянно появляющихся новых терминов для мелких объектов ономастического анализа и нарастающего использования описательных, пояснительных конструкций, терминологизации слов отечественного языка для нужд ономастики» [12, с.135]. Второе вызвано недостаточной изученностью системообразующих факторов, свойственных ономастической лексике в системе любого языка, а также недостаточной разработанностью вопросов закономерностей развития и функционирования имени собственного в различные исторические периоды [5, с. 85]. Такое положение дел затрудняет анализ конкретных онимов. При этом ведущие отечественные и зарубежные ономатологи не подвергают сомнению тезис о том, что ономастическое пространство представляет собой структуру поля с ядерными и периферийными разрядами имени собственного.

Оставляя за пределами данной статьи теоретические вопросы терминологии в ономатологии, обратимся к рассмотрению эмпоронимов и трапезонимов, образованных путем трансонимизации. Напомним, что трансонимизацией называют переход собственных имен из одного разряда в другой. Трансонимизация подтверждает тесную связь онимов разных разрядов. Она относится к одному из продуктивных лексико-семантических способов образования онимов наряду с онимизацией апеллиатива и заимствованием готового собственного имени из другого языка. Продуктивным способом становится сейчас и искусственное, креативное создание имени собственного по моделям языка, в том числе и с использованием уже существующего онима. Среди эмпоронимов и трапезонимов, образованных путем трансонимизации, можно выделить группы в соответствии с тем разрядом имени собственного, который для них является исходным.

Трансонимизации харьковских эмпоронимов и трапезонимов, образованных от ядерных разрядов онимов – антропонимов и топонимов, – была посвящена наша статья [8]. В данной статье мы определим периферийные разряды онимов, которые становятся производящей лексемой для наименований предприятий торговли и питания. Кроме того, для выявления как можно большего числа моделей трансонимизации в интересующие нас разряды онимов и для получения более полной картины функционирования русскоязычных наименований среди других иноязычных эмпоронимов и трапезонимов г. Харькова анализу были подвергнуты названия предприятий торговли и питания на украинском и других языках.

¹ О классификации урбонимов и эргонимов см. [15].

Проведенный лексико-семантический анализ собранных нами эмпоронимов и трапезонимов свидетельствует о том, что далеко не все названные выше периферийные разряды служат исходными лексемами при создании номинаторами (имядателями) названий своих предприятий торговли или питания. При этом эмпоронимы и трапезонимы образуются также от периферийным онимов, не получивших еще своего терминологического обозначения. Были выявлены следующие группы эмпоронимов и трапезонимов, образованные по моделям:

мифоним → эмпороним или трапезоним: В соответствии с определением *мифонима* (*мифоним* – «имя вымышленного объекта любой сферы ономастического пространства в мифах и сказках, в том числе мифоантропоним, мифотопоним, мифозооним, мифофитоним, мифоперсоним, а также теоним» [9, с.124-125]) сюда отнесена большая группа трансонимизированных эмпоронимов и трапезонимов, имеющих производящей лексемой как русские, так и иностранные мифонимы²:

а) **теоним → эмпороним или трапезоним:** *Афродита*_магазин нижнего белья, *Ника-мода*_магазин женской одежды, *NikaDent*_салон-магазин, [Pizza Demetra](#) пиццерия, *Afrodita*_свадебный салон-магазин, *Лакшми*_[магазин сувениров];

б) **библейский мифоантропоним → эмпороним или трапезоним:** [Ной](#)_ресторан кафе+гостинично-ресторанный комплекс;

в) **мифотопоним → эмпороним или трапезоним:** *OLIMP*_магазин+обувь мужская женская сумки, [Олимп](#)_ресторан, *Райский сад*_ресторан, *Седьмое небо*^R+Натяжные потолки, *Эльдорадо*_супермаркет+бытовая техника для дома и электроника, [Edem кафе](#);

г) **библейский символ → трапезоним:** [Звезда Востока](#)_ресторан, [Золотой Телец](#)_ресторан;

д) **фольклорный мифоперсоним → эмпороним или трапезоним:** *Три богатыря*+чоловічий одяг+великі розміри, *Садко*+спиртные продукты сигареты, [Емеля ресторан славянской кухни](#), *Али-Баба*_ресторан+грузинско-украинская кухня, *Водяной*_[магазин сантехники], *Феникс*_ресторан, *Джинн*_кафе, *Алладин*+магазин игрушек, **Наша ряба*+[логотип]; **Жар Пицца*_японская кухня;

е) **фольклорный мифофитоним → эмпороним или трапезоним:** [Аленький цветочек](#)_кафе, *Сезам*+Стальные двери, Межкомнатные, *Сезам*+ворота, заборы, ограждения; *Сим-сим*_ресторан, [Sim-Sim 77 лаунж кафе](#).

астроним или космоним → эмпороним или трапезоним:

[Меркурий](#)_ресторан, *Таурус*_кафе, *Водолей*_Торговый дом, *Меркурий*+Вишукувана білізна, [Золотой Стрелец](#)_фирменный ювелирный магазин;

идеоним → эмпороним или трапезоним:

а) **название сказки → эмпороним или трапезоним:** *Репка*_детский магазин, *Теремок*_кафе-столовая, *Каменный цветок*_магазин-салон, *Снежная королева*_магазин-салон кожи и меха;

б) **название литературного произведения → эмпороним или трапезоним:** *Пиковая дама*_кафе, *Роксолана*_[магазин женской одежды], *Мойдодыр*_Хозтовары, **Кашкин Дом*_Магазин детского питания, **Дверной дозор*+двери металлические;

в) **название кинофильма → эмпороним или трапезоним:** *Остров сокровищ*+[подарки, сувениры], *Экипаж*+окна двери жалюзи ролеты, **Дедушка с татуировкой дракона*+кафе-бар, **Печка-Лавочки*_трактир_ресторан, *Санта Барбара*_кафе, *Стелс*_торговый центр;

г) **название анимационного детского фильма → эмпороним или трапезоним:** *Антошка*+Мережа дитячих мрій, *Чудо Остров*+товары для детей, **Пластилиновая voropa арт-cafe*_кафе, **Мишкина малина*_трактир_ресторан;

д) **название произведения живописи → трапезоним:** [Mona Lisa](#)_ресторан;

имя литературного персонажа → эмпороним или трапезоним:

² В приводимых примерах эмпороним или трапезоним отделяется от указания на тип заведения знаком подчёркивания (_). За знаком плюс (+) даётся дополнительная характеристика товара или услуги, указанная на вывеске. В квадратных скобках [] приведены дополнения автора статьи. Знаком звездочка (*) перед названием отмечены модификации в результате языковой игры, за которыми явно просматривается исходный оним.

– *Ассоль_магазин* женской одежды, *Обломов_антикафе*, **Шарикoff_русско-французский трактирь*, ресторан, *Dubrovsky=Дубровский+Restaurant&Resort* ресторан, *Бармалей_магазин* игрушек, **BarМалей_кафе*, *Арлекін_кафе+ТОВ Арлекін*, **У Kica_зоомагазин*, *У Kica_Зоомакет*;

– *Чиполіно+Овочі Фрукти*, *Робинзон_загородный ресторан*, *Швейк_кафе-пиццерия*, *Немо_кафе+ресторанно-развлекательный комплекс*, *Монте Кристо_кафе*, *Анжелика_кафе*, *Watson_ресторан+Пивная резиденция*, *GoodWin_окна+балконные рамы*;

имя персонажа детских анимационных фильмов → эмпороним или трапезоним:

– *Леопольд_кафе+бильярдный клуб*, *Балу_кафе*, *Балу_ресто-бар*, *Чебурашка+Детская одежда обувь игрушки*, *Умка_детский магазин+Одежда Игрушки Книги*, *Кузя_детский комиссионный магазин*, *Домовёнок+магазин нужных вещей+от 3 грн*, *Домовичок+Всё от 2 грн+Товары для дома*, *Домовичок+Всё от 3 грн+всегда низкие цены*, **ПятАчок_МагАзин*;

– *Mc.Duck_кафе*, *Spock Gifts shop_магазин подарков*;

наименование кинопремии → эмпороним или трапезоним: *Золотой Оскар_магазин ювелирных изделий*, *Золотой Лев_ресторан*;

наименование телепередачи → эмпороним или трапезоним: *Модный приговор_магазин модной женской одежды*, **Зеленый Попугай_ресторан, кафе*, *Клуб путешественников_магазин*;

экклезионим → эмпороним или трапезоним: *Покровский_магазин*, **San Marco_магазин [бутик обуви]*;

наименование спортивного клуба → эмпороним или трапезоним: *Metalist_ресторан*, *Динамо-Люкс_ресторан*, *Авангард Спорт_торговый центр «Спорт и мода»*, *Локомотив_кафе*, *Элан_кафе* [«Элан» –французский баскетбольный клуб];

геортоним и наименование других мероприятий → трапезоним: *Коляда_ресторан*, *Навруз_ресторан+узбекский ресторан*, *Paris Dakar_ресторан*;

урбоним → эмпороним или трапезоним: *Астория_кафе*, *Gorky Park_ресторан*, *Гостиний Двор_ресторан*, *Эрмитаж_restaurant*, *ЗиМ_Буфет № 611 [ГП «Завод им. Малышева»]*;

наименование торговой марки, продукция которой реализуется в магазине под данным названием → эмпороним:

а) **наименование украинской торговой марки → эмпороним:** *Фабрика^{MTF}* + Сделано в Украине, *Золотой Век* [магазин]+ювелирный завод, *Кулиничы+Караваи* и торты на заказ, *Наша ряба*+[логотип], *СварМастер*+[сварочное оборудование], *ДиаМедТех* Товары для диабетиков *Медицинская техника*, *Пивной Дом+Живое пиво* Вино, *Антик_паркетный салон+ламинат*, *ОАО Чугуевский молокозавод+Фирменная торговля*, *Салтовский хлеб*+[логотип], *Денвер-Циркуны_колбасные изделия*, *Новожанівський м'ясокомбінат*, *Салтівський м'ясокомбінат*, *Харківський м'ясокомбінат*, *Гаврилівські курчатаTM*, *СтоличнаTM* [магазин]+ювелірна фабрика, *Вацак_кондитерські вироби за цінами виробника*, *Grand PrixTM* магазин + Все для танцев, *VegaPlastTM* + Окна Двери, *flagman®* + все для рибалки туризм, *Модиса®* + одежда; *RYTERNA Харьков* + [ворота, гаражи], *Labell* + Натяжные потолки, **MilaVitsa*+Бельё мужское женское детское, *RicaMore*+Женская одежда и аксессуары, *Riccione*+обувь, *MIDA*+взуття для всієї родини, *Rosava*+Шини від виробника;

б) **наименование торговой марки зарубежного производителя → эмпороним:** *АгрОплюс*+семена агропродукты, *Камея_Студия+каменья*, *Меранти плюс_Фабрика дверей*, *Автозапчасти DAEWOO_автомагазин*, *Итальянская обувь COSMO_магазин ГАЗ_Деталі машин*; *Abicor Binzel*+[горелки для сварки или резки], *Yves Rosher_магазин-салон*, *Ricer® antistress*+магазин качественной немецкой обуви, **iPh@ne X-pert*+Apple Service Аксессуары, , *IMPERIAL*+Итальянская женская одежда, *Mario muzi*+выбери себе пару по горячей цене!, *adidas_дисконт-центр*, *FELLiNi_взуття обув*, *Denim+* джинсовый супермаркет;

в) **наименование торговой марки сети магазинов → эмпороним:**

АТБ_супермаркет+Національна мережа продуктівих магазинів, *КУМ_сеть магазинов*, *Класс_сеть супермаркетов*, *Тополек_магазин канцтоваров*, *Сигарный дом ФОРТУНА*, *Продукти ПосадTM*+Продукты цілодобово 24 години, *Стол и стул_сеть мебельных магазинов*, *Карамелька* [сеть киосков по продаже кондитерских изделий], *Пиво БанкTM* _ сеть магазинов

разливного пива, *Монарх*_мережа магазинів взуття, *Велмарт*=*Велика кишеня*_гипермаркет, *Караван*_сеть торгово-развлекательных центров, *Шатель*_Салон швейцарських годинників, *Watsons*_магазин краси та здоров'я, *DIGMA_Foodmarket*, *Coffeelaktika_Brasercafé Suisse*, *eCigLive™*+магазин електронних сигарет, *Pioner®_mobile accesories*, *OLKO*_женская одежда, *Еліка*_Фірмова мережа магазинів заморожених продуктів.

Эмпоронимы, мотивированные собственными наименованиями торговой марки (синоним – товарный знак) производителя товара или сети магазинов, проходят два этапа онимизации: первый, когда апеллатив или оним становится названием торговой марки (зачастую его определяют термином *прагматоним*), второй, когда этот полученный оним трансонимизируется в эмпороним. Товарная марка в эмпорониме помечается синонимичными значками **™** или **®**. Товарный знак, ставший брендом компании-производителя, зачастую не имеет этого значка, потому что бренд воспринимается как торговая марка или компания, занимающая в сознании и психологии потребителя особое место в массе себе подобных, и потому номинатором предполагается, что она известна покупателю. Украинские и российские производители часто используют для своего бренда заимствованные имена или написание бренда латиницей в целях продвижения своего товара на зарубежный рынок, а на вывесках торговых предприятий украинских городов такие наименования, вероятно, служат приданию престижности продаваемой продукции в глазах потребителя. Такие эмпоронимы, вероятно, можно назвать псевдоиноязычными включениями в языковое пространство города, в отличие от иноязычных наименований зарубежных компаний и их товарных знаков на вывесках торговых предприятий, которые, выполненные преимущественно на оригинальном языке и даже будучи транслитерированными кириллицей, все же остаются заимствованиями, варваризмами.

13. интернет-оним³ → эмпороним. Как правило, интернет-оним, трансонимизированный в эмпороним, служит названием магазина, размещенным на вывеске. При отличии интернет-онима от эмпоронима первый размещается в конце полного наименования магазина на вывеске, определяя собой форму и способ организации торговой деятельности. Учитывая, что адреса сайтов в Интернете принято писать на английском языке, то их трансонимизация в эмпоронимы на вывеске магазина происходит с сохранением английского алфавита, но такой эмпороним требует указания на тип продаваемого товара, что отражается в других компонентах полного наименования: *Dron.com.ua*_интернет магазин+компьютеры телефоны бытовая техника, *Репка.UA*_магазин, *Репка*_интернет-магазин электроники, *kashkindom.ua*_сеть магазинов детского питания, *ASTAR.UA*_интернет-магазин+автозапчасти аксессуары масло, *PROK.ua*+обладнання для індустрії торгівлі та харчування, *ProFish.ua*_рыболовный интернет магазин+shop.profish.com.ua/, *Sota™_Kharkov*_интернет-магазин мобильной техники+sota.kh.ua, *Техно точка™*_интернет-магазин+www.tt.ua, *Кофе точка*_интернет-магазин кофеварок и кофе+kofe tt.ua, *Sadko*_официальный интернет-магазин+Техника для сада+<http://sadko-shop.com/>.

Единичные трапезонимы образованы **от зоонима** (*Брамея*_кафе [собственное имя бабочки на *латыни* *Brahmaea tancrei Austaut*], **от топонимов-символов**, ставших таковыми благодаря произведениям литературы (*Лимпопо*_детское кафе [название реки в Южной Африке благодаря сказке *К. И. Чуковского «Айболит»* стала символом далёкого места, населённого опасными животными]; *Чешир*_кафе+кальянный дом [архаичное название графства Честер в северо-западной Англии в трапезониме ассоциируется с улыбкой Чеширского Кота – персонажа книги *Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес»*, постоянно улыбающегося, умеющего по собственному желанию телепортироваться, быстро исчезать или, наоборот, постепенно растворяться в воздухе, оставляя на прощанье лишь *улыбку*), **от литературного хрематонима** (*Эскалибур*_ресторан [собственное имя обладающего мистическими и волшебными свойствами легендарного меча *короля Артура*, подаренного ему волшебником Мерлином]), **от названия песни** (*Чито-Гврито*_кафе+домашняя грузинская кухня [песня «Чито гврито чито маргалито» исполнена Вахтангом Кикабидзе в кинофильме «Мимино»]).

³ Воспользуемся этим неустоявшимся термином, предложенным А. А. Гафуровой [1], как рабочим, хотя нам представляется более правильным применение термина «интернет-адресоним», т.к. он является адресом сайта предприятия в Интернете.

Отметим, что онимы периферийных разрядов переходят в эмпоронимы или трапезонимы в той же грамматической форме, в какой они функционировали прежде, и в процессе трансонимизации не претерпевают словообразовательных трансформаций, а потому, как нам думается, они не нуждаются в словообразовательном анализе, когда становятся эмпоронимами или трапезонимами. Те же случаи изменения грамматической структуры или нарушения лексической сочетаемости, которые можно наблюдать при трансонимизации периферийных разрядов онимов (в тесте они отмечены знаком звездочка *), относятся к явлениям языковой игры, призванной вызвать у потребителя те или иные ассоциации с продаваемым товаром или особенностями кухни и интерьера ресторана или кафе. Анализ ассоциативных связей таких номинаций требует дополнительного исследования и выходит за рамки темы данной статьи.

Рассматривая происхождение трансонимизированных эмпоронимов и трапезонимов в городе с населением преимущественно билингвальным, отметим, что на вывесках торговых предприятий и заведений питания мы встречаем большое число наименований, мотивированных именами собственными периферийных разрядов из украинского языка (*Маруся_українське* кафе [на улице Квитки-Основьяненко – автора повести «Маруся»]), из языков народов бывшего Советского Союза (*Навруз_ресторан*+узбекский ресторан,), из языков мигрантов, осевших здесь на временное/постоянное место жительства или обучающихся в харьковских вузах (*Abad_кафе*+марокканская *سيء* восточная кухня). Используются также наименования, выполненные в оригинальной графике и мотивированные именами собственными из европейских языков: английского, французского, немецкого, итальянского, испанского (*Big Ben Pub_ресторан-паб*, *Yves Rosher_магазин-салон*, *Kärcher=Kärcher*+[системы чистки и уборочного оборудования], *Лучіано®*+торти тістечка, *Isaval*+краски из Испании), – и даже на иврите (*שולן שולן=шалом* [в иудаизме: название Бога]_ресторан) и на арабском (*Ресторан АльШами = مطعم الشامي*). При этом полные наименования содержат в себе дополнительную характеристику торгового предприятия, информацию о его профиле, об ассортименте продаваемого товара, о ценовой политике, о классе обслуживания: к русским наименованиям на украинском языке, к украинским – на русском (*Ермолинские полуфабрикаты*+хінкалі зрази котлети пельмені млинці, *Чернігівське_супермаркет* супервыбор суперцены), к иностранным наименованиям – на русском и/или на украинском (*tianDe®_натуральная тибетская косметика*, *Trust Shoes_обувь* аксессуары, *GoodWin окна*+балконные рамы, *Natuzzi Italia*+італійські м'які та корпусні меблі). Иначе говоря, такие трансонимизированные эмпоронимы и трапезонимы, выполняющие в качестве доминирующей рекламную функцию⁴, индикативно-информативную функцию поддерживают за счет названного нами «атрибутом» [8] другого компонента⁵, в полном наименовании на вывеске выполненного на понятном для жителей города языке. Рассмотрение всех русскоязычных компонентов в составе полного наименования позволяет судить о месте русского языка в ономастике полилингвального города в Украине.

Таким образом, можно утверждать, что процессы трансонимизации в номинации городских объектов торгового и ресторанного бизнеса в значительной степени отражают особенности функционирования русского языка в ономастике полилингвального украинского города на востоке Украины и могут служить предметом изучения лингвокультурологического потенциала этого пласта лексики в языковом пространстве города.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гафурова А. А. Специфика функционирования ономастической лексики в татарских и англоязычных рекламных текстах : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец.10.02.02 «Языки народов Российской Федерации (татарский язык)»; 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание». – Казань:

⁴ Вследствие этого И. В. Крюкова относит все эргонимы к рекламным именам [6].

⁵ Аналогичному компоненту в структуре наименования городского коммерческого предприятия (эргоурбонима) Р. И. Козлов предложил термин «квалификатор» [4].

ФГАОУ ВПО «Казан. (Приволж.) федерал. ун-т». – 2012. – 24 с. – Режим доступа: kpfu.ru/portal/docs/F809569769/Автореферат_Гафурова_мой.doc

2. Головина Л. С. Русская ономастика в лингвокультурологической репрезентации для иноязычного адресата : Монография. – Псков: Псков. гос.ун-т, 2012. – 222 с.

3. Долганова А. Ю. Процессы трансонимизации в эргонимии (на материале названий магазинов Ижевска) // Вестник Удмурт. ун-та. – 2006. – № 5. – С. 25-30. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/protsessy-transonimizatsii-v-ergonimii-na-materiale-nazvaniy-magazinov-izhevskaya>

4. Козлов Р. И. Эргоурбонимы как новый разряд городской ономастики : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык». – Екатеринбург, 2000. – 15 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/ergourbonimy-kak-novyi-razryad-gorodskoi-onomastiki>

5. Королева И. А Ономастические пространства и поле в языке // Русская речь. – 2003. – №2. – С. 85-86.

6. Крюкова И. В. Рекламное имя: от изобретения до прецедентности: автореф. дис. на соискание учен. степени докт. филол. наук : Спец. 10.02.19. – Волгоград, 2004. – 44 с.

7. Моради А. Структура наименования предприятий торгового и ресторанного бизнеса на вывеске» // Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С.Сковороды: Языкознание. Литературоведение. Методика преподавания русского языка и литературы. – Харьков, 2016. – №29 (57). – С. 35-41.

8. Моради А. Трансонимизация как один из путей создания эмпоронимов и трапезонимов //«Вісник Дніпропетр. ун-ту. Серія : Мовознавство». – 2017.

9. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. – М. : Наука, 1988. – 170 с.

10. Суперанская А. В. Общая терминология: Вопросы теории. – М.: Наука, 1989. – 246 с.

11. Суперанская А. В., Сталтмане В. Э., Подольская Н. В., Султанов А. Х. Теория и методика ономастических исследований. – М.: ЛКИ, 2007. – 258 с.

12. Супрун В. И. Размышления над ономастической терминологией // Известия Волгоград. гос. пед. ун-та. – 2011. – Вып. № 8, т. 62 – С. 133-138. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/razmyshleniya-nad-onomasticheskoy-terminologiyey>

13. Шмелёва Т. В. Ономастикон российского города. – Saarbrücken: Lar Lambert Academic Publishing, 2014. – 137 с.

(Статья поступила в редакцию 12 февраля 2017 г.)

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1-2“18/19”

О. А. Гончарова

«КАКУЮ Я ВЧЕРА ПЬЕСУ СМОТРЕЛ В ТЕАТРЕ, ОЧЕНЬ СМЕШНО» (ШЕКСПИР – ТУРГЕНЕВ – ЧЕХОВ)

О. А. ГОНЧАРОВА. «ЯКУ Я ВЧОРА ДИВИВСЯ П'ЄСУ В ТЕАТРІ, ДУЖЕ СМІШНО»
(ШЕКСПІР – ТУРГЕНЄВ – ЧЕХОВ).

Стаття присвячена визначенню інтертекстуальних зв'язків «Вишневого саду» А. П. Чехова з «Гамлетом» Шекспіра і драматичною спадщиною І. С. Тургенєва. Предметом дослідження стала репліка Лопахіна в другій дії п'єси, що винесена в заголовок статті. На основі порівняльного аналізу текстів, а також вивчення біографічного і епістолярного матеріалів зроблено припущення про те, що мова йде про п'єсу «Вечір у Сорренто» І. С. Тургенєва. Також було встановлено, що шекспірівські алюзії, які присутні в тексті, звучать в абсолютно іншій мізансцені і розкривають сутність іншої драматичної колізії.

Ключові слова: п'єса, інтертекстуальні зв'язки, репліка, алюзії, драматична спадщина, драматична колізія, Чехов, Шекспір, Тургенєв.

О. А. ГОНЧАРОВА. «КАКУЮ Я ВЧЕРА ПЬЕСУ СМОТРЕЛ В ТЕАТРЕ, ОЧЕНЬ СМЕШНО» (ШЕКСПИР – ТУРГЕНЕВ – ЧЕХОВ).

Статья посвящена выявлению интертекстуальных связей «Вишневого сада» А. П. Чехова с «Гамлетом» Шекспира и драматическим наследием И. С. Тургенева. Предметом исследования стала реплика Лопухина во втором действии пьесы, вынесенная в заголовок статьи. На основе сопоставительного анализа текстов, а также изучения биографического и эпистолярного материалов сделано предположение о том, что речь идет о пьесе «Вечер в Сорренте» И. С. Тургенева. Также было установлено, что шекспировские аллюзии, присутствующие в тексте, звучат в совершенно другой мизансцене и раскрывают сущность иной драматической коллизии.

Ключевые слова: пьеса, интертекстуальные связи, реплика, аллюзии, драматическое наследие, драматическая коллизия, Чехов, Шекспир, Тургенев.

O. A. GONCHAROVA. "I SAW SUCH AN AWFULLY FUNNY THING AT THE THEATRE LAST NIGHT" (SHAKESPEARE – TURGEVEV – CHEKHOV).

The aim of the article is to define the intertextual connections of "The Cherry Orchard" by Anton Chekhov with Shakespeare's "Hamlet" and the dramatic legacy of Ivan Turgenev. The subject of the study is Lopakhin's replica in Act Two of the play, which is taken out in the title of the article, and Ranevskaya's unusual reaction to this replica, who instead of expressing interest responded to Lopakhin's words rather sharply and at first glance illogically. Based on the comparative analysis of the texts, as well as the study of biographical and epistolary materials, it is assumed that it is the play "An Evening in Sorrento" by Ivan Turgenev which is alluded in the mentioned scene in Act Two of Chekhov's comedy. It is also proved that the Shakespearian allusions present in the text illustrate a completely different scene and reveal the essence of another dramatic collision, i.e. the relationship between Lopakhin and Varya, the motive of the groom's flight in the play.

Key words: play, intertextual relations, replica, allusions, dramatic heritage, dramatic collision, Chekhov, Shakespeare, Turgenev.

© О.А. Гончарова, 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.571026>

Вершинное произведение А. П. Чехова – комедия «Вишневый сад» – изучено в науке о литературе основательно, и, казалось бы, едва ли можно что-либо добавить к сложившимся о нем представлениям. Но потому автор «Чайки» и «Трех сестер» и признан мастером подтекста, что вновь и вновь ставит перед исследователями и просто вдумчивыми читателями новые вопросы.

Предметом нашего анализа стала обращенная к Раневской реплика Лопухина во втором действии комедии: «Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно» и необычная реакция Раневской на эту реплику, которая, вместо того чтобы проявить интерес, отозвалась на слова Лопухина довольно резко и, на первый взгляд, алогично: «И, наверное, ничего нет смешного. Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя. Как вы все серо живете, как много говорите ненужного...» [4, с. 220].

В современном чеховедении общим местом стало утверждение о том, что речь идет о «Гамлете», так как «Вишневый сад» насыщен шекспировскими цитатами и аллюзиями (С. Я. Сендерович, Е. Ю. Виноградова, М. Е. Елизарова, О. В. Комиссарова и др.). «Через несколько минут мы узнаем, что смешная пьеса была... "Гамлет", – замечает С. Я. Сендерович по поводу лопухинских слов, – тот самый "Гамлет", который служит любимой чеховской аллюзией в "Чайке" и многих других текстах, квинтэссенциальная

трагедия в русской культуре XX века. Смешная пьеса “Гамлет” – это музыкальный ключ, обозначающий фарсовый характер “Вишневого сада”» [2, с. 300].

Не отрицая шекспировского присутствия в пьесе Чехова, мы все же считаем данную точку зрения спорной, так как, во-первых, в указанной сцене трагедия английского драматурга никак не проясняет отношения и настроения чеховских героев, и, во-вторых, общеизвестные цитаты из «Гамлета» звучат в совершенно другой мизансцене и раскрывают сущность иной драматической коллизии.

Думается, что первым зрителям и читателям «Вишневого сада» авторская интенция была понятна, а подтекст лопахинской фразы и реакция на нее Раневской очевидны. В данной работе предпринята попытка реконструировать авторский замысел касательно цитируемого текста и восстановить утраченные смыслы.

Слова Лопухина, обращенные к Варе в конце второго действия «*Охмеля, иди в монастырь...*», «*Охмеля, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!*» [4, с. 226] подсказывают, что Лопухин действительно видел «Гамлета» на театральной сцене, и, судя по легкости и непринужденности цитации, не раз. Но был ли «Гамлет» именно той пьесой, которую Лопухин смотрел накануне разговора с Раневской?

При всей очевидности этот лежащий на поверхности «музыкальный ключ» раскрывает секреты совсем другой истории – взаимоотношений Лопухина и Вари, мотива бегства жениха в пьесе. Прологом к этой сюжетной линии служат слова только что приехавшей Раневской: «*А Варя по-прежнему все такая же, на монашку похожа*» [4, с. 199]. По ходу пьесы мы узнаем, что «жених» Лопухин за два года предложения Варе так и сделал, так как у него, подобно шекспировскому Гамлету, дела много, на девушку он внимания не обращает, и на самом деле ничего нет, все как сон.... На ернические слова Гаева «*Варя выходит за него замуж, это Варин женишок*» Раневская замечает: «*Что ж, Варя, я буду очень рада. Он хороший человек*» [4, с. 209] (Ср. со словами Гертруды над могилой Офелии: «*Спи с миром! Я тебя мечтала в дом ввести женою Гамлета*» [7, с. 290]). Переключкой с «Гамлетом» является и мотив ухода Вари в «другой мир», где нет расточительной Раневской и нерешительного Лопухина: по святым местам (I действие), вообще куда-нибудь, на что Лопухин подсказывает словами Шекспира: в монастырь (II действие), после признания Раневской в том, что Лопухин не делает ей предложения, Варя снова говорит о своем желании бросить все и уйти в монастырь (III действие), и реальный уход в экономки к Рагулиным после так и не состоявшегося объяснения с Лопухиным (IV действие). Сам же Ермолай Алексеевич «бежит» к своим делам в Харьков. Гамлетовское сомнение быть или не быть (интерпретированное по-чеховски – «жениться или не жениться») Лопухин разрешил бегством. Через аллюзии на английскую трагедию помимо прочего раскрывается и драматизм внутренне одинокого бытия Вари, любящей всех и никем не любимой. В конце пьесы до нее никому нет дела, и разлука с ней всеми воспринимается равнодушно.

Раневскую можно уподобить королеве Гертруде и в том, что обе героини и башмаков еще не износили после смерти мужей, как завязали новые любовные отношения, но осознание самой Раневской последующей трагической гибели сына как наказания за этот грех не оставляет места для ерничанья.

Таким образом, шекспировский «Гамлет» действительно вплетен в богатую канву чеховской комедии, но отнюдь не является той пьесой, которая припомнилась Лопухину и насмешливые намеки на которую раздосадовали Раневскую.

Для разрешения поставленного в начале статьи вопроса обратимся к биографическим сведениям и письмам писателя. Как известно, в конце 1900 – начале 1901 г. Чехов путешествовал по Европе, где волей-неволей становился свидетелем духовного обнищания и финансового банкротства своих соотечественниц. В письме О. Л. Книппер от 6 января 1901 г. он писал: «А какие ничтожные женщины, ах, дуся, какие ничтожные! У одной 45 выигранных билетов, она живет здесь от нечего делать, только ест да пьет, бывает часто в Monte-Carlo, где играет трусливо, а под 6-е января не едет играть, потому что завтра праздник! Сколько гибнет здесь русских денег, особенно в Monte-Carlo» [5, с. 176]. Интересно отметить, что изначально Чехов представлял Раневскую этакой «помещицей из

Монте-Карло», тип которой впервые встречается в драматургии другого русского писателя, предшественника автора «Вишневого сада» – И. С. Тургенева.

Генетические и типологические связи творчества двух замечательных писателей постоянно находились в поле зрения литературоведения. О тургеневских традициях в прозе Чехова писала еще современная писателю критика (М. О. Меньшиков, М. А. Протопопов, А. В. Амфитеатров). Сопоставление чеховских и тургеневских тем, мотивов, образов, литературных приемов прослеживается в работах XX (Г. А. Бялый, М. П. Громов, А. П. Чудаков, А. Б. Есин) и XXI веков (В. И. Сахаров, В. Б. Катаев, Е. В. Тюхова). Следует отметить, что свои наблюдения исследователи делали, как правило, на прозаическом материале, явно недооценивая значение драматургии Тургенева в вопросах формирования чеховской поэтики. В этом смысле важное значение приобретают работы, которые посвящены непосредственно тургеневскому драматическому наследию и которые раскрывают особенности его влияния на развитие последующей отечественной драматургии (Л. М. Лотман, Ю. П. Рыбакова, С. Н. Потапенко).

Во время создания «Вишневого сада» Тургенев постоянно присутствовал в творческом сознании Чехова, о чем свидетельствуют письма последнего. «А что тургеневское пойдет у вас?», – спрашивает писатель в письме О. Л. Книппер от 14 марта 1903 года [6, с. 176]. «Затем, ты пишешь, что я опять спрашиваю насчет тургеневских пьес и что ты уже писала мне и что я забываю содержание твоих писем. Ничуть не забываю, дуся, я перечитываю их по нескольку раз, а беда в том, что между моим письмом и твоим ответом проходит всякий раз не менее десяти дней. Тургеневские пьесы я прочел почти все», – настаивает писатель в письме к жене от 23 марта 1903 года [6, с. 184]. Из воспоминаний родных и знакомых Чехова известно, что он зачитывался Тургеневым еще с юности. Выход Полного собрания сочинений И. С. Тургенева в 1891 году способствовал еще большему погружению Чехова в поэтику одного из самых любимых его писателей. Тургеневский след замечен во многих произведениях Чехова, но особенно тонкое переплетение тургеневского и чеховского произошло именно в «Вишневом саде».

Вслед за разорившимся помещиком Михрюткиным из сцены Тургенева «На большой дороге» (1850) привычку рассасывать леденцы приобретает чеховский Гаев. Сравним переключку этих двух персонажей дореформенной России и России на рубеже столетий:

Михрюткин: *Вот мне в городе леденец продали... говорили, малиной отзываться будет, а в нем и сладости никакой нет... просто один клей туда напихан. (Помолчав.) Хоть бы провизии на эти пятьдесят рублей купил!* [3, с. 449].

Гаев (кладет в рот леденец): *Говорят, что я все свое состояние проел на леденцах... (Смеется)* [4, с. 220].

Реплика Гаева, отсылающая нас к Тургеневу, и является по сути тем «музыкальным ключом», который задает регистр и тональность всей последующей сцены во втором действии комедии. В монологе «О, мои грехи...» Раневская в порыве, казалось бы, искреннего раскаяния сокрушается о том, что сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, сходилась с недостойными людьми, после смерти сына бежала во Францию, где за три года окончательно разорилась и где ее бросил любовник. «*И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей...*», – заключает она [4, с. 220].

Заметим, между прочим, что в отличие от Вари, ищущей утешения в мыслях о монастыре, «не помнящая себя от горя» Раневская отправилась с любовником на средиземноморский курорт, в Ментону. Комизм ситуации состоит также в том, что именно Аня, 17-летняя девочка, отправилась в чужую страну в не лучшее для путешествий время года, чтобы вернуть маму домой из-за надвигающейся на семью катастрофы. «*Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено, неудобно*», – вспоминает Аня [4, с. 201]. Она рассказывает Варе, как Раневская всю дорогу домой сорила деньгами, показала не нужную ей брошку в виде пчелки, которую ей купила мама, и с детской радостью поделилась, что летала на воздушном шаре.

Раневская заканчивает свой высокопарный монолог обращением к Богу и тут же достает из кармана телеграмму из Парижа. Порвав ее, прислушивается к музыке, звучащей в отдалении, и тотчас же предлагает устроить вечерок. Умный Лопехин, на глазах которого

разворачивается этот водевиль, тихо напевает: *«И за деньги русака немцы офранцузят»*. Смеется и добавляет: *«Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно»* [4, с. 220]. Смешна в данной сцене, безусловно, Раневская, и пьеса была, конечно же, про такую же русскую барыню, которую за ее деньги немцы офранцузят. Именно она ломает комедию и злится оттого, что Лопухин ее раскусил.

Пьесой, которая, начиная с середины 80-х годов, шла на сценах столичных и провинциальных театров и которую припомнил к слову Лопухин, была, на наш взгляд, тургеневская сцена «Вечер в Сорренте» (1852). Известно, что в сезон 1885–1886 гг. «Вечер в Сорренте» ставился в театре Корша 12 раз, и на этот же сезон у Чехова имелся постоянный билет (письмо М. В. Киселевой от 21 сентября 1886 г.). Кроме того, в этой небольшой драматической сцене играл один из самых любимых и почитаемых Чеховым актеров – В. Н. Давыдов. Чехов с большим удовольствием ходил смотреть на игру Давыдова, о чем неоднократно упоминает в своих письмах.

Задолго до поездки Чехова за границу свое путешествие по Европе совершил Тургенев. Он одним из первых сумел рассмотреть, с какой легкостью дворянские усадьбы разменивались на новомодные увлечения, карнавалы, казино, полеты на воздушном шаре. В небольшой пьесе «Вечер в Сорренте» писатель мастерски показал, как 30-летняя вдова Надежда Павловна Елецкая третий год подряд разъезжает по европейским столицам и курортам в сопровождении влюбленного в нее саратовского помещика Сергея Платоныча Авакова, мужественно переносящего «походную жизнь» и мечтающего о возвращении на родину. Авакова как здравомыслящего человека раздражают многочисленные знакомства Елецкой из желающих нажиться на русской барыне иностранцев:

Аваков: <...> *Еще один! Чёрт бы побрал всех этих художников, музыкантов, пьянистов и живописцев! Откуда их только набирается такая пропасть? И как это они сейчас нас проноухают. Глядишь, уж и познакомились, уж и вертятся тут, ухаживают. И чем всё это кончится? Известно чем. Поднесут какую-нибудь дрянную акварель или статуэтку, а им по знакомству и плати втридорога. И сколько мы с собой этогохлама возим! <...>* [3, с. 465].

Елецкая объездила уже пол-Европы, была в Риме, Неаполе, Париже, теперь в Сорренто. Приведенный ниже разговор между Елецкой и Аваковым красочно характеризует особенности времяпрепровождения богатых дворянок за границей и отношение к ним иностранцев:

Аваков: *Я одному удивляюсь, Надежда Павловна... Как вы, с вашим умом, даете себя в обман. Ведь вы посмотрите на них – ведь у них так в глазах и написано, что вы, мол, варвары – и если б не ваши деньги...*

Надежда Павловна: *Ну, уж извините, Сергей Платоныч, я не думаю, чтобы со мной знакомились из-за моих денег...*

Аваков: *А то еще хуже... Какой-нибудь этакий фигурантик подходит к вам таким завоевателем, ему бы за неслыханное счастье надо почитать, что вы его пускаете к себе, а он куда?... он завоеватель, он рисуется! говорит с вами – и палец за жилет закладывает, а? палец? каково? Еще иной не умеет... не попадает... за жилет-то... (Опять передразнивает его.)* [3, с. 471].

Помимо расточительности и неразборчивости в знакомствах Елецкая, так же, как и Раневская полвека спустя, склонна к любовным авантюрам. Сначала за ней ухаживал некий «долговязый джентльмен, сынок какого-то лорда», потом молодой дворянин Бельский, который через три месяца бросает ее ради 18-летней племянницы Надежды Павловны. Раневскую тоже бросает любовник ради другой женщины, с которой впоследствии расстанется, и снова ищет отношений с Любовью Андреевной. Оба писателя передают не только опустошение кошельков русских дворянок, но и измельчание и непостоянство их чувств, быстротечно сменяющих друг друга, как картинки за окном поезда.

Обе пьесы сближает также звуко-музыкальная перекличка. В «Вечере в Сорренте» в момент объяснения Бельского в любви племяннице Елецкой появляется бродячий певец с гитарой и исполняет под окном серенаду. Шум морского прибоя, звездное небо, лунный свет и звуки серенады создают романтическую картину, в которую беспощадно врывается мотив

спускания денег «с эффектом»: Бельский оборачивает монету бумагой, зажигает ее и бросает за окно. То же самое проделывает его возлюбленная, потом еще раз Бельский.

У Чехова в конце второго действия раздается звук лопнувшей струны, испугавший всех, и вскоре появляется прохожий с претензией на актерство, которому Раневская отдает последний золотой. Не является ли звук лопнувшей струны точкой невозврата, после которой крах неминуем? И нет ли символической связи лопнувшей струны с еще целой гитарой в тургеневской пьесе? Третье действие «Вишневого сада» начинается с описания бала в доме Раневской, за который музыкантам уже совершенно нечем платить, – разорившиеся помещики и их гости «гуляют» в долг. В конце комедии Любовь Андреевна, вслед за тургеневской Елецкой, отправляется обратно в Париж.

Таким образом, в отличие от тургеневской героини, имеющей еще некоторый запас молодости, душевной и финансовой прочности, ее литературные потомки, Раневская и Гаев, теряют последнее, становятся полными банкротами, а на их родную землю, доставшуюся им от предков, приходит разруха и опустошение.

Как видим, Чехов до тонкостей прочувствовал тему разорения дворянских гнезд, поднятую Тургеневым еще в середине XIX века, и гениально довел ее до логического завершения. Оба писателя прозорливо указали на причины упадка помещичьего уклада, которые заключались в утрате связи с родиной, разрыве семейных отношений, мотовстве, праздности, нравственном измельчании русского барства.

Интерпретация чеховского текста сквозь призму тургеневской драматургии, отношение к Раневской как к «женщине-“комете”» (Л. М. Лотман) помогают, на наш взгляд, полнее раскрыть замысел автора комедии и открывают новые возможности для дальнейших интертекстуальных исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Л. М. Драматургия И. С. Тургенева // И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 28 тт. – Т. 2. Сцены и комедии. 1843–1858. – М.: Наука, 1979. – С. 529–560.
2. Сендерович С. Я. «Вишневый сад» – последняя шутка Чехова / С. Сендерович // Вопросы литературы. – 2007. – № 1. – С. 290–317.
3. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 28 тт. – Т. 2. Сцены и комедии. 1843–1858. – М.: Наука, 1979. – 703 с.
4. Чехов А. П. Вишневый сад // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: в 30 тт. – Т. 13. Пьесы. 1895–1904. – М.: Наука, 1978. – С. 195–254.
5. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 тт. Письма: в 12 тт. – Т. 9. Письма, 1900 – март 1901. – М.: Наука, 1980. – 616 с.
6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 тт. Письма: в 12 тт. – Т. 11. Письма, июль – декабрь 1903. – М.: Наука, 1982. – 720 с.
7. Шекспир У. Гамлет. Пер. Б. Пастернака // У. Шекспир. Пьесы. Сонеты. – К.: Мистецтво, 1976. – С. 149–312.

(Статья поступила в редакцию 19 марта 2017 г.)

УДК 821.161.1.09

Г. А. Гасанова

РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ В ОЦЕНКЕ Л. Н. ТОЛСТОГО

Г. А. ГАСАНОВА. РОСІЙСЬКІ ПИСЬМЕННИКИ В ОЦІНЦІ Л. М. ТОЛСТОГО.

Великий письменник Толстой пробував себе і на ниві літературної критики. Особливе місце в його критичній спадщині займають статті і виступи, що містять оцінку творчості великих російських письменників. Проблема взаємовідносин Толстого з представниками російської літератури, а саме з Тютчевим і Чеховим, оцінка їх художньої творчості і є предметом даної наукової статті.

Ця тема представляє інтерес в плані розуміння творчої особистості Л. М. Толстого, його таланту не тільки як письменника, а й чуйного критика.

Ключові слова: естетичні погляди; судження про письменників; відгуки на твори; моральні ідеали; підхід до оцінки.

Г. А. ГАСАНОВА. РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ В ОЦЕНКЕ Л. Н. ТОЛСТОГО.

Великий писатель Толстой пробовал себя и на поприще литературной критики. Особое место в его критическом наследии занимают статьи и выступления, содержащие оценку творчества великих русских писателей. Проблема взаимоотношений Толстого с представителями русской литературы, а именно с Тютчевым и Чеховым, оценка их художественного творчества и является предметом данной научной статьи.

Эта тема представляет интерес в плане понимания творческой личности Л. Н. Толстого, его таланта не только как писателя, но и чуткого критика.

Ключевые слова: эстетические воззрения; суждения о писателях; отклики на произведения; нравственные идеалы; подход к оценке.

G. A. GASANOVA. THE RUSSIAN WRITERS IN THE ASSESSMENT OF L. N. TOLSTOY.

The great writer Tolstoy tried itself and in a field of literary criticism. Special seat in its critical heritage articles and borrow the performances containing an assessment of work of great Russian writers. The problem of relationships Thick with representatives of the Russian literature, namely with Tyutchev and Chekhov, an assessment of their art work also is subject matter of the given research paper.

This subject matter is of interest by way of understanding creative person L. N. Tolstoy, its talent not only as writer, but also the sensitive critic.

Key words: aesthetic views; the writers thought; the prize works; moral ideals; contemporary approaches in evaluation.

Великий писатель Толстой был и беспристрастным критиком. Широтой своего взгляда он охватил как русскую, так и мировую литературу. Многочисленные высказывания, заключенные в статьях, отдельных записях, письмах и воспоминаниях – свидетельство того, какое значительное место занимало в его сознании и духовном мироощущении художественное слово.

Главным критерием оценки для писателя служило нравственное начало. Именно оно стало тем мерилom, которое определяло его отношение к творчеству как предшественников, так и современников.

Среди старших современников Толстого были Тургенев и Тютчев.

Но если к Тургеневу он относился как к старшему «собрату по перу», то Ф. И. Тютчев был для него мудрым старцем.

© Г.А. Гасанова, 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.571033>

Известный писатель-драматург Эльчин Эфендиев в одном из набросков «Толстой рисует свой портрет» приводит отрывок из письма Толстого Фету, где он описывает своё впечатление от встречи с Тютчевым: «В Черни повстречался с Тютчевым и четыре станции говорил с ним, слушал его и сейчас поминутно вспоминаю этого величественного, простого и обладающего истинно глубоким умом старца». Читая это место в письме, я подумал, что на самом деле Толстой описывал себя, каким он стал 30–35 лет спустя: страшного и нежного простого и скрытного старца» [5, с. 57].

Эта встреча состоялась в 1871 году по пути писателя в своё имение Никольское, а поэт ехал в Москву.

Об этом пишет Толстой и Н. Страхову 13 сентября 1871 г.: «...мы четыре часа проговорили. Я больше слушал. Знаете ли вы его? Это гениальный, величавый и дитя старик. Из живых я не знаю никого, кроме вас и его, с кем бы я так одинаково чувствовал и мыслил. Но на известной высоте душевной единство воззрений на жизнь не соединяет, как это бывает в низших сферах деятельности, для земных целей, а оставляет каждого независимым и свободным. Я это испытал с вами и с ним. Мы одинаково видим то, что внизу и рядом с нами; но кто мы такие и зачем и чем мы живём и куда мы пойдём... Но радостно по этой пустынной

дороге встречать этих чуждых путешественников. И такую радость я испытал, встретясь с вами и с Тютчевым» [4, с. 697].

Кстати, Ф. И. Тютчев приходился Толстому дальним родственником. Но его глубокая привязанность к поэту объясняется не семейным родством, а духовной близостью. Его стихи волновали писателя, в них он находил созвучие своим сокровенным мыслям, чувствам и переживаниям. В письме к А. А. Толстой от 1 мая 1858 года он признается, что зимой порой забывает тютчевскую «Весну», а весной строки вновь невольно оживают в памяти: «...угорел немножко от весны и в одиночестве. Бывают минуты счастья сильнее этих; но нет полнее, гармоничнее этого счастья.

И ринься, бодрый, самовластный,
В сей животворный океан» [4, с. 513].

Толстой не просто читал и восхищался стихами любимого поэта, их художественным совершенством, каждая строка была им прочувствована, словно самим пережита.

Пример глубокого воздействия поэзии Тютчева на Толстого приводится в книге А. Б. Гольденвейзера «Вблизи Толстого (Записки за пятнадцать лет)». В записи от 7 декабря 1899 года читаем: «Когда Л. Н. был болен... На столике у него лежал том Тютчева... Заговорили о Тютчеве. На днях Л. Н. попало... его стихотворение «Сумерки».

– Я всегда говорю, что произведение искусства или так хорошо, что меры для определения его достоинств нет, – это истинное искусство. Или же оно совсем скверно. Вот я счастлив, что нашёл истинное произведение искусства. Я не могу читать без слёз. Я его запомнил. Постойте, я вам сейчас скажу его. Л. Н. начал прерывающимся голосом: «Тени сизые смешались» [2, с. 4].

И далее Гольденвейзер описывает то впечатление, которое произвел на него Толстой. Лежа на спине, он крепко ухватился пальцами за край одеяла и навзрыд плакал, тщетно стараясь удержать душившие его слезы. Прерывался и начинал снова. «Но наконец, когда он произнёс конец первой строфы: “всё во мне, и я во всём”, голос его оборвался» [2, с. 4].

Этот эпизод является ярким подтверждением того, что мысли и ощущения поэта-лирика, сила его чувств и своеобразие поэтического выражения были близки, понятны и глубоко созвучны духовному миру писателя.

Весть о болезни и смерти Ф. И. Тютчева глубоко потрясла Толстого. В письме к А. А. Фету от 30 января 1873 года он сообщает: «...получил ваше... грустное письмо... Грустное потому, что вы пишете, Тютчев умирает... и про себя говорите, что машина стирается, и хотите спокойно думать о нирване» [4, с. 724].

В адресованном А. А. Толстой письме (от февраля 1873 года) он вновь справляется о нём: «Я слышал уже про болезнь Тютчева, и вы не поверите, как это меня трогает. Я встречался с ним раз 10 в жизни; но я его люблю и считаю одним из тех несчастных людей, которые неизмеримо выше толпы, среди которой живут, и потому всегда одиноки. Как он примет смерть, которая во всяком случае близка ему?

Если ему лучше, передайте ему через кого-нибудь мою любовь. ...Не думаю, чтобы судьба привела меня в Петербург, хотя знаю, какая бы это была для меня радость» [4, с. 726].

Толстой упивался поэзией Ф. И. Тютчева, а А. П. Чехов восхищался Толстым и был почитателем его таланта. «О Толстом он говорил всегда с какой-то особенной, едва уловимой, нежной и смущённой улыбочкой в глазах, говорил, понижая голос, как о чём-то призрачном, таинственном, что требует слов осторожных, мягких, – писал М. Горький. «...Неоднократно жаловался, что около Толстого нет Эккермана, человека, который бы тщательно записывал острые, неожиданные, и, часто, противоречивые мысли старого мудреца» [3, с. 37].

Или «Вот за Гёте каждое слово записывалось, а мысли Толстого теряются в воздухе. Это, батенька, нестерпимо по-русски. После схватятся за ум, начнут писать воспоминания и – наврут» [3, с. 67].

Да и Толстой любил Чехова «отечески, в этой любви чувствуется гордость создателя» [3, с. 40]. Он считал Чехова «очень, очень русским». Любил его и всегда, «глядя на него, точно гладил лицо взглядом своим, почти нежным в эту минуту». Толстому нравились манеры Чехова, его мягкость, тактичность, интеллигентность. «Какой милый, прекрасный

человек: скромный, тихий, точно барышня! И ходит, как барышня. Просто – чудесный!» – сказал он однажды, наблюдая за Чеховым и его супругой Александрой Львовной, гуляющими в парке [3, с. 74]. В другой раз заметил: «Ему мешает медицина, не будь он врачом, – писал бы ещё лучше» [3, с. 79]. Да и сам Чехов любил повторять, что если он врач, то ему нужны больные и больница, а если литератор, то ему нужно жить среди народа, чтобы знать мужицкую жизнь во всех проявлениях.

Э. Эфендиев в одном из набросков «Толстой и Чехов» писал: «Мне кажется, что если бы в великой русской прозе XIX века не было бы Ивана Ильича, героя повести Толстого «Смерть Ивана Ильича», впоследствии не появились бы рассказы Чехова. Рассказы, в которых живописано русское чиновничество. На первый взгляд, чиновники Чехова представляют собой последующую генерацию гоголевских чиновников. Но это на первый взгляд. Даже схожесть чеховских чиновников с Хлестаковым в сравнении с Иваном Ильичём не более чем внешнее сходство» [5, с. 68].

Бесспорно, Чехов известен, прежде всего, как мастер короткого рассказа. Но им написаны и замечательные повести «Цветы запоздалые», «Драма на охоте», «Степь», «Скучная история», «Дуэль», «Три года», «Моя жизнь», «В овраге» и др.

«У Чехова есть прекрасный рассказ “Душечка”, – ты почти похож на неё», – говорил Толстой Сулеру (Сулержицкому), своему любимчику. А тот, недоумевая, спросил «Чем?», на что Толстой ответил: «Любить – любишь, а выбрать – не умеешь и уйдёшь весь на пустяки» [3, с. 85].

М. Горький вспоминал, как однажды Толстой восхищался чеховской «Душечкой» и сравнивал ее с «кружевом, сплетённым целомудренной девушкой». Он рассказывал, что в старину были такие девушки-кружевницы, как их называли, «вековушки», которые все свои мечты о счастье, чистой, неясной любви «вплетали» в узор. «Он говорил очень волнуясь, со слезами на глазах. А у Чехова в этот день была повышенная температура, он сидел с красными пятнами на щеках и, наклоня голову, тщательно протирал пенсне. Долго молчал, наконец, вздохнув, сказал тихо и смущённо: «Там – опечатки» [3, с. 38].

По словам А. Б. Гольденвейзера, писатель всегда, очень хвалил художественное дарование Чехова. В записи от 4 июля 1900 года говорится о том, что Лев Николаевич с огромным наслаждением перечитал почти все небольшие рассказы Чехова и назвал его «Детвору», «Спать хочется», «В суде» истинными перлами. Но признавая необыкновенный талант писателя, он вместе с тем критически подходил к его творчеству, отмечая «отсутствие определённого мирозерцания»: «Но всё-таки это мозаика, тут нет действительно руководящей внутренней нити. Самое важное в произведении искусства – чтобы оно имело нечто вроде фокуса, к чему сходятся все лучи или от чего исходят. И этот фокус должен быть недоступен полному объяснению словами. Тем и важно хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им» [2, с. 5]. Как видим, Толстой руководствовался не только личными симпатиями, а основными принципами эстетики и общественными взглядами. Он ценил в Чехове прежде всего художника-реалиста и новатора: «У Чехова и вообще у современных писателей развилась необыкновенная техника реализма. У Чехова всё правдиво до иллюзии, его вещи производят впечатление какого-то стереоскопа. Он кидает как будто беспорядочно словами и, как художник-импрессионист, достигает своими мазками удивительных результатов» [2, с. 5].

Азербайджанский исследователь Ариф Гаджиев, говоря о реализме русской литературы, отмечал, что «Чехов органически соединил сатирическую едкость Щедрина и романтическую лиричность Тургенева, добившись неизвестного до него художественного обаяния» [1, с. 3].

Творчество Толстого и Чехова, при всём различии художественной формы и идейного содержания их произведений, сближает правдивость и широта охвата русской действительности и искреннее стремление к жизни, построенной на началах свободы, справедливости, красоты человеческих взаимоотношений.

Писатели утверждали высокие нравственные идеалы. Их герои – это люди с пылким сердцем, ясным умом и щедрой душой. Страстная Анна Каренина, беспокойный искатель

истины Пьер Безухов, мечтательная Наташа Ростова и чеховские герои Петя Трофимов, Аня Раневская, устремлённые в будущее, стали примером нравственного совершенствования.

В заключение остается лишь добавить, что суждения Толстого о творчестве русских писателей являются основанием для того, чтобы определить особенности подхода к оценке выдающихся мастеров русской литературы и их художественным созданиям, а также выявить генезис основоположных мыслей Толстого об искусстве и проследить их дальнейшее развитие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаджиев А. Великий писатель земли русской: К 150-летию со дня рождения / А. Гаджиев // Бакинский рабочий. – 1978. – 9 сентября.
2. Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Записки за пятнадцать лет [Электронный ресурс] / А. Б. Гольденвейзер. – Режим доступа: www.royallib.com
3. Горький М. Очерки и воспоминания / М. Горький. – М., 1975. – 143 с.
4. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 22 т. / Л. Н. Толстой. – М.: Худож. лит., 1978–1985. – Т. 18. Письма. – 1984. – 899 с.
5. Эфендиев Э. Время и Слово: Литературные раздумья [Электронный ресурс] / Э. Эфендиев. – Режим доступа: www.kitabxana.net.

(Статья поступила в редакцию 10 января 2017 г.)

УДК 821.161.1.

Н. В. Односум

ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПОВЕСТИ АНДРЕЯ БЕЛОГО «КОТИК ЛЕТАЕВ»

Н. В. ОДНОСУМ. ЖАНРОУТВОРЮЮЧА ФУНКЦІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У ПОВІСТІ АНДРІЯ БІЛОГО «КОТИК ЛЕТАЄВ».

Мета роботи – виявлення жанрової своєрідності повісті А. Білого «Котик Летаєв». Тема шляху, що стала наскрізною темою творчості багатьох представників літератури Срібної доби, зумовила звернення їх до канонів духовної автобіографії, заданих Августином Блаженным, специфіка втілення яких, в свою чергу, зазнає трансформації. В роботі розглядаються напрямки та засоби трансформації августинівського канону в повісті А. Білого «Котик Летаєв», серед яких особливу роль зіграли кінематографічні прийоми і мотиви, засвоєні Білим. Їх присутність в повісті «Котик Летаєв» сприяло не тільки трансформації, а й модернізації в ній канону духовної автобіографії.

Ключові слова: духовна автобіографія, «теургія», музика, кінематограф, «всєдність», мікрокосм, макрокосм.

Н. В. ОДНОСУМ. ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПОВЕСТИ АНДРЕЯ БЕЛОГО «КОТИК ЛЕТАЕВ».

Цель работы – выявление жанрового своеобразия повести А. Белого «Котик Летаев». Тема пути, ставшая сквозной темой творчества многих представителей литературы Серебряного века, обусловила обращение их к канонам духовной автобиографии, заданным Августином Блаженным, специфика воплощения которых, в свою очередь, претерпевает трансформацию. В работе рассматриваются направления и средства трансформации августиновского канона в повести А. Белого «Котик Летаев», среди которых особую роль сыграли кинематографические приемы и мотивы, усвоенные Белым. Их присутствие в повести «Котик Летаев» способствовало не только трансформации, но и модернизации в ней канона духовной автобиографии.

Ключевые слова: духовная автобиография, «теургия», музыка, кинематограф, «всеединство», микрокосм, макрокосм.

N. V. ODNOSUM. GENRE-FORMING FUNCTION OF CINEMATOGRAPHIC ELEMENTS IN ANDREI BELY'S NOVEL "KOTIK LETAEV".

The purpose of the work is to reveal the genre peculiarity of A. Bely's story "Kotik Letaev". The theme of the path, which became the cross-cutting theme of many representatives of the literature of the Silver Age, conditioned their appeal to the canons of spiritual autobiography set by Augustine Blessed, the specificity of the embodiment of which, in turn, undergoes a transformation. The work deals with the directions and motives of transformation of the Augustinian canons in A. Bely's novel "Kotik Letaev", among which the cinematographic techniques and motifs learned by Bely played a special role. Their presence in the story "Kotik Letaev" contributed not only to the transformation, but also to the modernization of the canons of spiritual autobiography.

Key words: spiritual autobiography, "theurgy", music, cinematography, "all-unity", microcosm, macrocosm.

Серебряный век русской культуры — эпоха великого духовного кризиса, «переоценки ценностей», поисков своего предназначения и пути. Тема пути становится основной и сквозной темой жизни и творчества большинства представителей Серебряного века. Она обусловила черты автобиографизма в произведениях поэтов и писателей, а также обращение их к канонам средневековой духовной автобиографии, которая в эпоху Серебряного века под влиянием

© Н.В. Односум, 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.571034>

культурно-исторических событий претерпевает модификации и в выборе художественно-эстетических средств, и в проблематике, затрагиваемой в ней.

Повесть А. Белого «Котик Летаев» — пример модификации канона средневековой духовной автобиографии в эпоху Серебряного века, средствами реализации которой выступают особый художественный и образный строй, а также язык кинематографа. Существует достаточное количество глубоких исследований художественного новаторства А. Белого. Повесть «Котик Летаев» как пример специфической модификации канона духовной автобиографии рассматривал П. Б. Аверин в статье «Акт воспоминания и язык воспоминания. "Котик Летаев" Андрея Белого» [1]. Ю. Г. Цивьян отмечал в статье «К происхождению некоторых мотивов "Петербурга" Андрея Белого» влияние кинематографа как источника некоторых мотивов в произведениях писателя, в частности, в романе «Петербург» [16]. Но в известной нам литературе не до конца исследованы художественная и образная структура, а также мотивы, реализованные под влиянием кинематографа того времени как специфические

средства воплощения канона средневековой духовной автобиографии в повести «Котик Летаев». Необходимостью восполнить эти пробелы и обусловлена **актуальность** данного исследования.

В связи с этим **цель** работы — выявление жанрового своеобразия повести А. Белого «Котик Летаев».

Для реализации поставленной цели предполагается решение следующих **задач**:

1. Рассмотрение канона средневековой духовной автобиографии и его модификаций в творчестве писателей Серебряного века.

2. Анализ принципов «теургического» искусства, по А. Белому, и выявление роли музыки и кинематографа в его системе.

4. Исследование модификации августиновского канона духовной автобиографии в повести А. Белого «Котик Летаев».

5. Анализ художественного и образного строя, а также монтажной структуры повести А. Белого «Котик Летаев».

С эволюцией человеческого сознания на протяжении истории человек все больше осознавал необходимость осмысления собственного места в мире, своего предназначения, и поэтому первым новым принципом осмысления вечных философских вопросов бытия становятся слова Сократа о познании самого себя. Позднее христианское самосознание становится ключом к обнаружению внутреннего мира человека, духовного начала. Способ целостного осмысления, познания собственного пути и исполнения собственного предназначения в литературе реализуется в жанре духовной автобиографии, первым образцом которого считается «Исповедь» Аврелия Августина.

Особенности и признаки жанра духовной автобиографии глубоко исследовали и выделили в своих трудах П. Б. Аверин [1], К. Г. Исупов [9], С. В. Ковыршина [10], Д. Е. Максимов [12], Т. А. Пахарева [14] и др. Опираясь на результаты их исследований, выделим следующие основные жанровые признаки духовной автобиографии:

1) выбор из событийного ряда только тех моментов, которые способствовали духовному росту героя;

2) сосредоточение не на внешнем течении событий, а на внутренних душевно-духовных процессах;

3) момент озарения, духовного пробуждения как сюжетно-композиционный пуант, кульминация повествования и, соответственно, поворотная точка жизни героя.

Серебряный век русской литературы вносит в жанр духовной автобиографии свои специфические черты. Атмосфера рубежа XIX–XX веков, с его революционными событиями, «предчувствиями конца», переоценкой ценностей [13] побуждала культурных представителей этого времени к бесконечным исканиям, самоанализу и самосовершенствованию, что объективировалось в теме пути как сквозной теме большинства писателей. Тема пути как личностного и духовного развития обусловила черты автобиографизма в их творчестве. На страницах журнала «Бюллетени литературы и жизни» писалось об этом: «Сама жизнь выдвинула ярко выраженную потребность заглянуть буквально в каждую душу, кому бы она ни принадлежала». Поэтому все больше в те времена усиливается интерес и внимание к разным мемуарам, биографиям, автобиографиям, исповедям, личным письмам — «подлинным документам человеческих опытов» [12]. Яркими образцами цельного воплощения жанра духовной автобиографии выступают «Самопознание» Н. А. Бердяева, «Свет Невечерний» С. Н. Булгакова и т. п.

Автобиографические темы играют большую роль также в прозе и лирике А. Белого. К образцам жанра духовной автобиографии у него можно отнести поэму «Первое свидание» и повесть «Котик Летаев», но в его творчестве формируется авторская разновидность этого жанра. Как можно предположить, индивидуальная специфика духовной автобиографии у Белого обусловлена своеобразным преломлением в его поэтике начал других видов искусства — прежде всего, музыки и кинематографа.

Музыка и кинематограф занимают особое место в системе искусств А. Белого. Причина выделения музыки и кинематографа как доминирующих для Белого видов искусства исходит из его художественной философии, основополагающим тезисом которой выступает идея

«теургии» — особого творчества, реализующегося с помощью синтеза разных видов искусства и ведущего к обновлению, преобразению мира и человечества. Но этот синтез должен происходить на основе доминирующего из имеющихся видов искусства, наиболее идеального, способного воплощать в себе свободный Дух преображенного царства, Душу Мира. По субъективному мнению и восприятию самого писателя, именно музыка соответствует животворящему Духу, «Который дышит где хочет» и является наивысшей свободой (Бог есть Дух, а Дух — Свобода); она способна создавать новые формы жизни, «новое небо и новую землю». Музыку в идеальном, чистом виде он также отождествляет с Душой Мира, Софией, Вечной Женственностью, Вселенской Церковью, согласно учению В. С. Соловьева. Зодчество, скульптура, живопись и музыка как виды искусства в их формальном состоянии, чтобы достичь совершенства, должны стать музыкой, уподобиться ее свободе, живому звучанию. Музыка выступает связующим и универсальным духом других искусств. Всякое искусство в своей эволюции имеет исходным пунктом реальную действительность, а заключительным — музыку как чистое движение — то самое «Царство не от мира сего» [8].

Белый делает предположение, что, возможно, с преобразованием всего мира, произойдет изменение природы человека, а с изменением природы человека — освобождение от власти формы. Власть формы, разновидностью которой выступают понятия, слова, подавляет творчество, живое проявление жизни во всех ее разновидностях и красках. И до наступления всеобщего преобразования, т. е., Царства Небесного, все виды искусства вынуждены рассматриваться в формальных своих проявлениях: «Пока же музыка остается музыкой, а скульптура — скульптурой, возможно лишь молчаливое касание религиозной сущности искусства» [6].

Посредника, лестницу от несовершенного формального искусства к чистому искусству музыки А. Белый усматривал в поэзии, поскольку она обладает **ритмом и движением**, которые являются атрибутами и силой музыки, но в то же время отягощена образами, свойственными всем остальным, «низшим» формам искусства: «Поэзия — отдушина, пропускающая в искусство пространственных форм дух музыки. *“Он дышит, где хочет, и голос его слышишь и не знаешь, откуда приходит и куда уходит”* (Иоанн)» [5]. Как и другие виды искусства, поэзия должна «преодолеть себя» и стать музыкой.

Развивая свою мысль об истинном искусстве и порабощении его земным формализмом, А. Белый приходит к осмыслению человечества и мировой действительности в свете вопроса об искусстве. Действительность является не такой, какой она предстает людям. Действительность представляется людям в статичных образах, тогда как на самом деле основой ее являются движение и ритм: «Сколько-нибудь внимательное созерцание образов действительности приводит нас к убеждению, что они не остаются неизменными. Движение — основная черта действительности. Оно царит над образами. Оно создает эти образы. Они обусловлены движением. <...> Существует одно движение. Представление есть моментальная фотография; смена представлений есть ряд таких фотографий, обусловленных началом и концом» [8]. Такое представление действительности соотносится с ее отображением в искусстве кинематографа. Ведь и в кино статические разрозненные кадры не создают образа; образы начинают оживать и превращаться в реалии действительности только в соположении этих кадров друг с другом, именуемым монтажом; смена кадров создает движение, ритм, которые заставляют образы оживать.

В начале XX века на авансцену мирового искусства выходит кинематограф. Его выход и развитие были встречены небывалым восторгом и энтузиазмом. Он пленял и захватывал общество того времени — от ценителей всяких технических новинок до «лучших умов», интеллигенции, которые видели в кино больше чем просто техническое новшество. Поход в кино стал любимым способом времяпрепровождения, возможностью «отвести душу», источником вдохновения. Свидетельством восторга, связанного с кинематографом, и той власти, которую зарождавшееся искусство имело над сознанием людей, является очерк самого Андрея Белого «Синематограф»: «*Синематограф* — сколько целомудренной грусти, надежды, сколько воспоминаний при этом слове! Синематограф — чистое, невинное развлечение на сон грядущий после трудового дня! Синематограф — уют, трогательное поучение! Синематограф

— предвестие. Он возвращает нам простые истины, захватанные грязными руками; возвращает человеческое милосердие, незлобивость без всякой теоретики — просто, улыбочиво» [3].

Повесть «Котик Летаев» представляет собой произведение, в котором канон духовной автобиографии получает специфическое воплощение не в последнюю очередь благодаря кинематографическим элементам поэтики. Автор пишет историю становления собственного сознания, причем предметом описания выбирает младенческий возраст. Как и в «Исповеди» Августина Блаженного, мотивом обращения к прошлому посредством воспоминаний, анализа пройденного жизненного пути становится духовное преобразование, личностное возрастание, способ найти свое призвание и выбрать правильный путь. Но отличие самосознания Августина Блаженного и А. Белого в «Котике Летаеве» заключается в том, что если Августин Блаженный в своей «Исповеди» простирается вперед к духовному восхождению к Богу посредством сурового обличения прошлого с его «греховными заблуждениями», то в повести Андрея Белого нет сурового «бича обличения» по отношению к собственному прошлому. Обращаясь к прошлому, автор сосредоточивается на младенческом возрасте, потому что самосознание этого периода наиболее чисто и близко к Божественному, к Вечности, еще не затуманено земными формальностями и условностями, которыми затуманено сознание взрослых людей. Младенец еще способен улавливать внутренним слухом Музыку Сфер, в то время как Августин Блаженный младенческий возраст не желал даже причислять к своей жизни; он считал его «периодом забвения», «равным тому, который» он «провел в материнском чреве» [1]. В повести сказываются и веяния антропософского движения, к которому принадлежал А. Белый, в частности, о доутробном существовании сознания человека в его связанности с космическим миром. Во время прохождения этапов взросления, т. е. самосознания, рушатся все прежние смыслы и мифы, которыми жил автобиографический герой в младенческом возрасте, и происходит наращивание новых смыслов и мифов, реального взгляда на мир, и этот процесс переживается героем катастрофически, поскольку таким образом теряется связь с тем пространством, в котором он был до рождения. Процесс самосознания ассоциируется у героя с коридорами и дымоходами, которые ему приходится преодолевать и выходом из которых является рождение духа, а результатом самосознания, обращения к прошлому — прохождение жертвенного пути Христа к Голгофе и смерть на голгофском кресте, сораспятие, уподобление во Христе: «Во Христе умираем, чтобы в Духе воскреснуть» [2, с. 443]. Именно этот момент рождения духа как кульминации личной биографии концептуально объединяет повесть Белого с «Исповедью» Августина.

Рассмотрим реализацию августиновского канона духовной автобиографии на языке художественных средств, в том числе кинематографических, на уровнях образной и монтажной структур повести.

Художественный и образный строй повести Андрея Белого «Котик Летаев»

I. Цветовая символика

В «Котике Летаеве» цветовая символика играет важную смыслообразующую роль. Можно выделить два ведущих цвета, которые появляются в определенные моменты становления самосознания героя: белый (или светлые цвета) связан с Вечностью, Грядущим, с их проблесками, с образом «Того Самого»: «И вы видите, что Он входит... Он стоит между светлого рева лучей, между чистыми гранями стен; все — бело и алмазно; и — смотрит... Тот Самый... И — тем самым взглядом... который вы узнаете, как... то, что отдавалось в душе: исконно знакомым, заветнейшим, не забываемым никогда...» [2, с. 306]; темный — с земным путем, с его оковами нагромождающихся и нарастающих смыслов, с телом как земным бременем: «Странно было мне это состояние посредине; или вернее: мое висенье ни в чем; и кругом — они, образы: человека, быка, льва и... птицы. Думаю, что они — мое тело; черная мировая дыра — мое темя; “я” в него опускаюсь: не сошел еще — мучаюсь распространенный по космосу, я ужасно сжимаюсь; переживаю я погружение себя в тело, как... опускание в мировую дыру; но решение принято! час жизни пробил; и, выпуская меня из родительских рук, Кто-то давний стоит там за “Я”; и — все тянет мне руки: из-за багровых расколов; эти руки, желтея, мрачнеют; и — переходят во тьму» [2, с. 314].

Вот как сам Андрей Белый определяет символику белого и черного цветов в статье «Священные цвета»: «*“Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы”*. Свет отличается от цвета

полнотою заключенных в него цветов. Цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою. Отсюда феноменальность цвета. <...> Мы существа, созданные по образу и подобию Бога, в глубочайшем начале нашего бытия обращены к свету. Вот почему окончательная противоположность божественности открывается нам *условно* ограничением цвета до полного его отсутствия. Если белый цвет — символ воплощенной полноты бытия, черный — символ небытия, хаоса» [4].

В приведенной выше цитате из повести «Котик Летаев» просматривается наглядный пример трактовки тьмы как ограничения света: чем дальше герой расположен от Источника Абсолютного Света, чем больше темная пропасть жизни между ними, тем более замутненным становится образ «Того Самого», Его руки «желтея, переходят во тьму». Поскольку белый цвет трактуется А. Белым как безусловный цвет, а темные цвета — как ограничение света, то в повести темные цвета являются цветами коридора брэнной земной жизни, этой темной пропасти, которую герой должен преодолеть, чтобы на выходе вернуться к «Тому Самому» в «свете реве лучей», родиться в Духе и облечься в белые цвета как цвета чистоты и святости, согласно христианской символике.

Но черным и белым цветами, а также светом оперирует в ту эпоху и «искусство светописи» — кинематограф; и напряженное взаимодействие черного и белого, света и тьмы у Белого предстают в ощутимо кинематографичной динамике.

II. Доминирующие образные средства:

1) **гротеск**: гротеск передается с помощью образов старухи, которая гонится за героем, льва, быка, птицы, лабиринтов комнат и т. д. Весь мир в сознании младенца принимает черты гротеска, отражая драматизм духовного рождения и становления человека; аналогичным драматизмом пронизан и текст Августина, но без использования гротескной образности; даже совпадающие образы (коридоры и лабиринты у Белого и аналогичные метафорические «палаты» и переходы памяти у Августина) по-разному вписаны в контекст и потому воспринимаются как метафоры разных уровней — у Белого это доведенный до гротеска уровень, у Августина — более умеренно-аллегорический.

2) **метафора**: текст «Котика Летаева» — сплошное иносказание, начиная от самой формы текста, образного, звукового, цветового, ритмического строя, и заканчивая запредельными смыслами, уводящими в образ Грядущей Вечности: образы запутанных коридоров, дымоходов, коридоров как блужданий человека в поисках своего предназначения и выхода к «преображению», Свету и Истине, образы льва, быка, птицы, старухи и т. д. Еще Ю. Тынянов в труде «Об основах кино» указывал на значение метафоры в киноискусстве: «...видимые вещи в кино приобретают множество иносказательных оттенков и смыслов» [15]. Точно так же и в «Котике Летаеве» обычные предметы реальности приобретают много смыслов: «Множество способов рассказать об одном и том же — и все эти способы будут правдивы. А точнее, ни один из них, утвержденный как единственный, не будет правдив — правдиво именно то, что возникает на пересечении языков, определений, слов» [1]. «Множественный язык описания», тяготеющий к кинометафорике, в «Котике Летаеве» является одним из способов преодоления власти формы, довлеющей над жизнью, разновидностью которой являются понятия, слова. Понятие должно быть преодолено, чтобы оно «не подменило собой живое впечатление», «не замкнулось вокруг однозначного контура» — не заглушило духа музыки жизни. Отмеченный Тыняновым в кинематографе «множественный язык описания» также наиболее адекватен для передачи младенческого сознания, еще не успевшего обрести понятиями, формализмом, находящегося ближе к доутробному состоянию и восприимчивее к музыке космического измерения. Преодоление формы, понятийности реализуется с помощью игры слов, звуков: «Понятия — водометные капли: в непрерывном кипении, в преломлении смыслов они, поднимающие радугу из них встающего мира; объяснение — радуга; в танце смыслов — она: в танце слов; в смысле, в слове, как в капле, — нет радуги...» [2, с. 295]. Преодоление формы, освобождение внутреннего содержания от ее ига, чтобы достичь свободы — воскресения в Музыке, т. е. Духе, — идейное содержание повести «Котик Летаев», и достигается оно на всем текстовом уровне, начиная от преодоления замкнутости слов в понятиях, и заканчивая ритмом, которому подчинен текст и о котором речь пойдет ниже.

Большой и многослойной метафорой является образ человека как пересечения-переплетения микрокосма и макрокосма. Согласно воззрениям А. Белого, каждый самостоятельный элемент является неотъемлемой составной частью большого единого мира и в то же время вмещает в себя весь мир, отражает его в себе. Такое понимание отношения части и целого становится понятным на примере соотношения вод океана и капли воды из того же океана: выделенная капля из океана сохраняет те же свойства, консистенцию и т. д., что и воды океана, является его «микрокосмом». Каждый элемент мироздания приобретает свое значение в отношении к целому, ко всему миру в единстве. **Идея всеединства** [13], которая легла в основу концепции символистов, является также отправным пунктом идеологии А. Белого, воплощенным в его творчестве, в том числе и в «Котике Летаеве». А. Белый считал видимый мир с множественностью, разъединенностью предметов, явлений иллюзией и настаивал на подлинности «горного мира», мира вечных ценностей, который открывается в мистическом видении внутренне взаимосвязанным, «иерархически организованным, в телеологически предустановленном единстве» [11]. Такое представление о мире, разумеется, унаследовано от распространенного в эпоху Серебряного века учения о «всеединстве», разработанного, прежде всего, в трудах В. С. Соловьева. И в «Котике Летаеве» итогом жизненного пути должен стать «горный человек», который достиг «всеединства», из микрокосма превратился в макрокосм, что и означает «рождение в Духе». Правда, соловьевские идеи о Душе Мира и «всеединстве» трансформируются в антропософском ключе. Душа Мира схожа с Космической Сферой, в которой животворящим началом выступают звук, музыка, ритм. Мировым «злом», заглушающим в человеке «музыку сфер», «звуки Космоса», выступает власть формы, которая замыкает вещи в себе, ограничивает их музыкальную космическую сущность в образах, разъединяет их и не дает слиться во «всеединстве» с Музыкой Сфер, с Космосом. Поэтому воссоединение с телом переживается автобиографическим героем катастрофически, т. к. власть тела — это власть формы. Тело является многослойной метафорой жизненного пути, который должен пройти герой, со всеми его темными лабиринтами-переходами. Но тело — также и микрокосм, который вмещает в себя весь мир: «Переходы, комнаты, коридоры напоминают нам наше тело, преобразуют нам наше тело; показывают нам наше тело; это — органы тела... вселенной, которой труп — нами видимый мир; мы с себя его сбросили: и вне нас он застыл; это — кости прежних форм жизни, по которым мы ходим; нами видимый мир — труп далекого прошлого; мы к нему опускаемся из нашего настоящего бытия — перерабатывать его формы; так входим в ворота рождения» [2, с. 305].

Отдельное человеческое тело, его органы выступают миниатюрной моделью всей земли, всего мирового порядка. Эволюция истории земли и человечества, культуры, эпох переживается как процесс, протекающий внутри отдельного человека, т. е. автобиографического персонажа, и в то же время он — составная часть этого эволюционного исторического процесса, что иллюстрируется строчками из стихотворения Ф. Тютчева, взятыми в качестве эпиграфа к первой главе «Бредовый лабиринт»: «Час тоски невыразимой... / Все — во мне... И я — во всем» [2, с. 296]. С рождением, т. е. с воссоединением с телом, сознание младенца охватывает весь мир, это ощущение он сравнивает с растущим внутри него шаром: «Позднее возникло подобие: переживающий себя шар; многоочитый и обращенный в себя, переживающий себя шар ощущал лишь — “внутри”; ощущались неодолимые дали: с периферии и к центру» [2, с. 296]. Герой переживает древнейшую эру жизни, когда на земле обитали странные создания («бегающие в темноте и страхом объятые существа», «крылатые гадины»), жизнь катакомб, «подпирамидный Египет». И этот же исторический процесс, так же, как и телесная жизнь, весь видимый мир — иллюзия, миф: прошлое — это «кости прежних форм жизни, по которым мы ходим». Автобиографический герой из духовных глубин с позиций преображенного человека — настоящей, «не иллюзорной» действительности — взирает на прошлое и на весь исторический процесс, на его формы, из «переработок» которых создается преображенный человек, а вместе с ним преображенные «новые небо и земля». Здесь же выступает и христианское откровение о преображении человека и о человеческом теле как о храме духа: «...в храме тела — лежат планы храмов; и восстанет, я верю, из храмовых обломков: храм тела. Так гласит нам Писание...» [2, ст. 307].

Соотнесение с Писанием процесса индивидуального личностного становления-преображения также сближает повесть Белого с «Исповедью» Августина, но это уже исповедь человека эпохи модерна, с ее культурной многослойностью и неоднозначностью, реализованных в усложненной и приближенной к кинематографической метафоре, проанализированной выше.

III. Сюжетная специфика

Основной особенностью сюжета повести Белого, в которой проявлены как связь с жанром духовной автобиографии, так и направление его трансформации, можно считать **акцент на сверхъестественных и неизведанных началах бытия**: в повести осмысливаются и получают сюжетные воплощения понятия Вечности, добытийного, «космического» состояния, Божественного, отношения к Нему человека, человеческой сущности. В «Исповеди» Августина такой акцент формируется благодаря главному повествовательному приему — обращенности текста к Богу как адресату этой исповеди. У Белого обращенность к высшим, бытийственным началам реализована уже косвенно, через постоянное сосредоточение внимания на нематериальных явлениях и постоянных мистических «откровениях», в которых предстает младенцу окружающий его мир.

С этой общей направленностью повести связан и конкретный сюжетный аспект трансформации и модернизации канона духовной автобиографии в ней, также связанный с кинематографом: **космические сюжеты и антропоморфизация светил, которые были распространены в кинематографе эпохи 1900-х годов** [16]. Ю. Г. Цивьян в статье «Город» о романе А. Белого «Петербург» обнаружил идущие от Ж. Мельеса характерные для раннего кинематографа космические сюжеты и отметил, что «степень воздействия картин этого жанра на русскую литературу тех лет трудно переоценить». Это воздействие проявляется в «нароচিতо наивных приемах антропоморфизации светил в творчестве поэтов и писателей того времени, в частности также у А. А. Блока и В. В. Маяковского». В фильме «Путешествие на Луну» содержится эпизод, «в котором под взглядом звездочета в созвездии Большой Медведицы постепенно прорисовывается шесть женских лиц. Некоторые мотивы фильма «Путешествие на Луну» перекликаются с образами пьесы А. А. Блока «Незнакомка».

Космические сюжеты, вписанные в антропософскую концепцию смежных миров, а также прием антропоморфизации светил прослеживаются и в повести «Котик Летаев». Космическая сфера — сфера музыки и доутробного существования человека, в которой в конечном итоге должны преобразиться мир и человечество. Во всем масштабе, в сосредоточии звуков, образности, пластичности показано это измерение в «Предисловии» к повести. Космическая сфера, сфера вечности — позиция, с которой автобиографический герой смотрит на прошлое — иллюзорную, земную жизнь, ограниченную формой. Его ждет путь нисхождения в прошлое, чтобы «переработать его формы» путем самосознания и таким образом «войти в ворота рождения» в Духе [2, с. 293].

Антропоморфизация образа Солнца в повести является наглядным примером характерного и для кинематографа приема антропоморфизации светил. В церкви для ребенка, который еще способен улавливать музыку Космических сфер, земная реальность потонула в свете вечности Солнца, выступающего Ликом Божиим. По сути, Солнце и Всевышний отождествляются, что также характерно для антропософской философской системы: «блеско-громное, огромное Солнце, на котором я жил, опустилось на нас: провозглашенным глаголом — провозглашенным единственным раз, потому что мир не способен вторично услышать гласимого: он, наверно, провалится... там — в сияющей синеватости дымов вставали светящие: б_л_а_г_а и ц_е_н_н_о_с_т_и... неопишутых, непонятнейших форм; там, оттуда, — на миг показалась т_а_с_а_м_а_я Древность в седирах; и пышные руки свои развела: из Золотого Горба...» [2, с. 331].

В «Эпilogue» повести яснее просматривается связь образа Солнца с Ликом Бога в отождествлении Солнца и Слова. Как пишет евангелист Иоанн, Слово является Богом; Оно было в начале времен; в Слове «была жизнь» и свет, святящий во тьме, и этот свет не может поглотить тьма. И итогом пройденного жизненного пути, самосознания должно быть рождение в Слове — то есть, в Духе: «Вспыхнет Слово, как солнце, —

— это будет не здесь: не теперь. Самосознание мое будет мужем тогда, самосознание мое, как младенец еще: буду я вторично рождаться; лед понятий, слов, смыслов — сломается: прорастет многим смыслом» [2, с. 443].

Формально можно определить Солнце также как метафору, поскольку в нем содержится элемент сравнения Бога с солнцем, а Его света — с солнечным светом. Но в то же время следует учитывать антропософское понимание космического пространства, которое выступает у Белого Вечностью, а Солнце буквально отождествляется с Богом.

IV. Особенности художественного строя, ориентированные на кинематограф

1) Монтажная структура повести «Котик Летаев»

Композиция повести «Котик Летаев» основана на принципе монтажа, подобного монтажу кадров в кинематографе. Можно выделить следующие особенности ее монтажной структуры:

а) **двуплановость**, соответствующая **параллельному монтажу кадров**: повесть строится на системе параллельных линий, когда одна линия развивается в реальной жизни ребенка, а вторая — в космическом, духовном измерении. Две параллельные сферы — реального и духовного, «космического», бытия — разворачиваются одновременно, а их разрешение усматривается в жертвенном пути Христа и воскресении в Духе. Двойственность кинематографической реальности, ее одновременная причастность и материальной, и духовной природе также оказывается близка этой двойственности реальности в повести Белого и символистскому двоемирию в целом;

б) **ритм, движение как принцип построения кадра**. «Кадр, который построен, сконструирован по принципам движения, далек от материальной репродукции движения — он дает смысловое представление движения» [15]. Ю. Тынянов пишет, что если проводить аналогию между кино и другими видами искусства, то наиболее удачной является аналогия с поэзией, потому что кадры в фильме не «равертываются в последовательном строе», а «сменяются». Такова основа монтажа. «Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим — на точной границе. Кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строки к строке».

Повесть «Котик Летаев» также построена на ритме, движении, вызывающем аналогии как с поэзией, так и с кинематографом. Ритм скрепляет и связывает все, условно скажем, монтажные элементы, «кадры» повести. А Белый отмечал, что его по форме напоминающие прозу произведения на самом деле являются поэзией; он называет их стихами, «в которых стихотворные строчки ради экономии места не означены; но фразы сочинены так, как лирический поэт сочиняет строчки; ему нужны ноги для отбивания ритма; и даже руки для жестов; меня надо декламировать, а не читать» [7].

Ритм и движение акцентируются в повести разными способами:

— *за счет повторов* (повторение фразы «Риза мира колеблется» — апокалиптический мотив, связанный с ощущением приближения конца и «преображения мира»);

— *за счет особого синтаксического строения и авторской пунктуации*, которые призваны не следовать грамматическим правилам, а отображать «музыкальный смысл произведения».

2) **«Свобода от бытовых и психологических мотивировок», «отсутствие рассказчика»** как «один из способов погашения традиционных литературных мотивировок», как отмечал Ю. Г. Цивьян, снова-таки, на примере романа «Петербург» [16]. В этом проявляется сближение произведений А. Белого с кинематографом раннего периода. Это же наблюдается и в «Котике Летаеве». Отсутствие традиционных описаний быта, психологических мотивировок компенсируется за счет психологизации, пластичности, конкретности, «очерченности» самих образов и деталей и особого языка, который стремился создать А. Белый и который был наиболее адекватен для передачи духа музыки и присутствия Космической сферы, а «производит в действие» сюжет ритм, которому подчинено все произведение.

3) Центральным мотивом романа А. Белого «Петербург» является *мотив «бомбы замедленного действия» и протекающий из него мотив «лопающихся людей»*. Этот мотив можем отметить и в «Котике Летаеве». Исследователи романа пытались решить вопрос о

происхождении этого мотива. Ю. Г. Цивьян усматривает его в кинематографе девятисотых годов, в частности, в серии английских фильмов, где получила широкое распространение тема бомбы и «взрывающегося (лопающегося) человека». В те годы эффект «лопающегося человека» достигался с помощью приемов, называемых в современном языке «наезд» («постепенное приближение киноаппарата к снимаемому объекту») и «монтаж». Но «увеличение объекта съемки относительно рамки кадра прочитывалось зрителем не как приближение к объекту, а как его расширение» [16]. Таким образом, популярность мотива взрывающихся людей в раннем кино была связана с освоением им новых технических приемов съемки и усилением внешней эффектности кинозрелища. У Белого же этот мотив осмысливается метафизически и сквозь призму канона духовной автобиографии, в соответствии с которым момент духовного озарения и преображения человека носит катастрофический, внезапный — «взрывной» — характер.

Мотив «лопающегося человека» и всего мира в повести «Котик Летаев» получает, в частности, эсхатологическое осмысление. Так как целью пути в теле является самосознание, а итогом — рождение в Духе, то с формированием сознания разрушается тело, а вместе с ним и микрокосм, чтобы на их остатках возникла новая «преображенная жизнь» — новый человек и новая земля. Самосознание ощущается автобиографическим героем, словно растущий внутри него шар-мир, который самосознанием все ширится и ширится, пока не лопнет, что переживается как Апокалипсис. «Было хилое тело; и сознание, обнимая его, переживало себя в непроницаемой необъятности; тем не менее, проникаясь сознанием, тело пучилось ростом, будто гречкая губка, вобравшая в себя воду» [2, с. 297].

В целом в процессе исследования удалось достичь намеченной цели — выявить в художественной структуре повести Андрея Белого «Котик Летаев» направления и формы трансформации августиновского канона духовной автобиографии. Представляется, что среди таких форм особую роль сыграли кинематографические приемы и мотивы, усвоенные Белым. Их присутствие в повести «Котик Летаев» способствовало не только трансформации, но и модернизации в ней канона духовной автобиографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверин П. Б. Акт воспоминания и язык воспоминания. «Котик Летаев» Андрея Белого // П. Б. Аверин. От Толстого до Набокова: Из истории русской литературы. – СПб: Изд-во им. Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2014. – 392 с.
2. Белый А. Котик Летаев // Сочинения: в 2-х т. Т 2. Проза / Сост. и подгот. текста В. Пискунова; Коммент. С. Пискуновой, В. Пискунова. — М.: Худож. лит., 1990. – 671 с.
3. Белый А. На перевале. Литературный дневник. XXI. Синематограф // Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012.
4. Белый А. Священные цвета // Андрей Белый. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012.
5. Белый А. Символизм как миропонимание // Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012.
6. Белый А. Смысл искусства // Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х томах. Т. 1 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева. — М.: Искусство, 1994.
7. Белый А. Программа «Вечера Андрея Белого» // Lib. ru. / Классика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_1932_programma_vechera.shtml.
8. Белый А. Формы искусства // Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. – М.: Культурная революция; Республика, 2010.
9. Исупов К. Г. Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века / К. Г. Исупов. – СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. – 592 с.
10. Ковыршина С. В. Философская автобиография как форма духовного творчества, жанр дискурса и нарратив эпохи: диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук: спец. 09. 00. 01 «Онтология и теория познания» / С. В. Ковыршина. – Екатеринбург, 2004.

11. Лавров Л. В. Андрей Белый. Разыскания и этюды. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 520 с.
12. Максимов Д. Поэзия и проза А. Блока / Д. Максимов. – Л: Советский писатель, 1981.
13. Пахарева Т. А. Русская литература рубежа XIX–XX веков. Курс лекций: Учебное пособие для студентов-филологов / Т. А. Пахарева. – Киев: Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2015. – 160 с.
14. Пахарева Т. А. Материалы спецкурса «Традиции европейского Средневековья в русской литературе Серебряного века» (в рукописи).
15. Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 326–345.
16. Цивьян Ю. Г. К происхождению некоторых мотивов «Петербурга» Андрея Белого / Ю. Г. Цивьян // Семиотика города и городской культуры. – Петербург. Тарту, 1984.

(Статья поступила в редакцию 10 февраля 2017 г.)

НАШИ АВТОРЫ

Быкова Ирина Алимджановна – кандидат филологических наук, доцент Харьковского национального педагогического университета имени Г.С.Сковороды. ORCID ID: 0000-0001-8398-003X . E-mail: irina81049@ukr.net

Гасанова Гюльнара Алиевна – кандидат филологических наук, доцент Бакинского Славянского Университета. ORCID ID: 0000-0002-9295-9295. E-mail: gjnlara-gasanova@rambler.ru

Голикова Оксана Николаевна – кандидат филологических наук, доцент Национального технического университета «Харьковский политехнический институт». ORCID ID: 0000-0002-7904-0616. E-mail: golikovantu@gmail.com

Гончарова Ольга Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды. ORCID ID: 0000-0002-7760-1600. E-mail: olga1goncharova@rambler.ru

Котова Антонина Андреевна – студентка Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды

Мальцева Вероника Валериевна – аспирант Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина. ORCID ID: 0000-0002-9248-2443. E-mail: veromalts@gmail.com

Моради Арезу – аспирант Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина. ORCID ID: 0000-0002-8989-6880. E-mail: moradiarezoo59@yahoo.com

Односум Наталия Владимировна – студентка Национального педагогического университета им. М. П. Драгоманова. E-mail: natalyaodnosum@mail.ru

Педченко Людмила Вадимовна – кандидат филологических наук, доцент Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина. ORCID ID: 0000-0002-8603-293X. E-mail: pedchenko1210@gmail.com

Скоробогатова Елена Александровна – доктор филологических наук, профессор Харьковского национального педагогического университета имени Г.С.Сковороды. ORCID ID: 0000-0003-0214-1889. E-mail: skorobogatova.elena@gmail.com

Степанова Светлана Евгеньевна – студентка Одесского национального университета имени И.И.Мечникова. ORCID ID: 0000-0002-2855-3657. E-mail: fudimkaa@mail.ru

Чен Хун – доцент Института иностранных языков Хэбэйского педагогического университета (КНР). В рамках программы SD 151090. E-mail: 1009910495@qq.com

СОДЕРЖАНИЕ

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Голикова О. Н. Роль номинативных и инфинитивных рядов в актуализации интертекстуальности и интердискурсивности поэзии эпохи постмодерна.....	3
Педченко Л. В. Когнитивная структура семантического поля «теплый» в русском диалектном языке.....	10
Котова А. А. Грамматическая идея глагола в стихотворении И. Бродского «Глаголы».....	18
Степанова С. Е. Языковая личность и её причастность к профессии в языковой картине мира и эхо-картинах мира близких людей (на материале рассказов А. П. Чехова, М. А. Булгакова и В. М. Инбер).....	23
Мальцева В. В. Полидискурсивность как преодоление линейности текста (на материале романа Е. Г. Водолазкина «Лавр»).....	28
Быкова И.А., Чен Хун. Средства создания образа моря в повести А.А. Бестужева-Марлинского «Фрегат «Надежда».....	34
Скоробогатова Е.А. Формы обращения в русской поэзии XX-XXI веков.....	38
Моради А. Трансонимизация в названиях объектов торгового и ресторанного бизнеса г. Харькова.....	43

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Гончарова О. А. «Какую я вчера пьесу смотрел в театре, очень смешно» (Шекспир – Тургенев – Чехов).....	50
Гасанова Г. А. Русские писатели в оценке Л. Н. Толстого.....	56
Односум Н. В. Жанрообразующая функция кинематографических элементов в повести Андрея Белого «Котик Летаев».....	60

НАШИ АВТОРЫ	70
--------------------------	----

**РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ.
ВЕСТНИК ХАРЬКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ИМЕНИ Г. С. СКОВОРОДЫ**

Научно-методический журнал. – 2017. – № 1 (60)

Научные редакторы А.Г. Козлова
Е.А. Скоробогатова

Технический редактор Н.Ф. Цап

Компьютерный макет Д.И. Степанченко

Художник Е.И. Артюх

Корректор С.В. Петрова

Сдано в набор 2 марта 2017 г. Подписано к печати 10 марта 2017 г. Формат 60х84/8. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Печать офсетная. Усл. печ.л. 9. Тираж 500. Рег. свидетельство КВ № 15544-4016Р. ISSN 2312-1572. Заказ № 734. Цена договорная.

ХНПУ имени Г.С. Сковороды. 61002, Харьков, ул. Алчевских, 29.

Коммунальное предприятие «Формат-сервис»
16500, Бахмач Черниговской обл., ул. Европейская, 4.