

## **РАЗВИТИЕ СЕМАНТИКИ КОМПАРАТИВНЫХ КОНСТРУКЦИЙ С ОНИМАМИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ**

Проаналізовано різні структурні форми порівняльних зворотів із власними іменами (ВІ) зі значенням образу дії, уподібнення та отождоження. Встановлено семантичні зв'язки компонентів порівняння з історико-культурними іменами та конотонімами, що зумовлюють розвиток змісту поетоніма і контексту. Доведено участь компаративів з онімами у створюванні ідейно-змістовної образності твору.

*Ключові слова: конотонім, контекст, міжфразова єдність, образність, поетонім, порівняння.*

Проанализированы разные структурные формы сравнительных оборотов с собственными именами (СИ) со значением образа действия, уподобления и отождествления. Установлены семантические связи компонентов сравнения с историко-культурными именами и коннотонимами, которые обуславливают развитие содержания поэтонима и контекста. Доказано участие компаративов с онимами в создании идейно-содержательной образности произведения.

*Ключевые слова: коннотоним, контекст, поэтоним, образность, сравнение, сверхфразовое единство.*

Various structural forms of the comparisons with proper names meaning the action mode, assimilation and identification are analyzed. The semantic relations of comparison's components with historical and cultural names and connotonyms, stipulating the development of semantics of poetonym and context are revealed. The participation of comparisons with onyms in making of text's idea-meaning imagery is affirmed.

*Key words: comparison, connotonym, context, imagery, poetonym, superphrase whole.*

Широкий семантичний потенціал порівняльних відношень і структурне різноманітність компаративних конструкцій з власними іменами, не раз становившись предметом дослідження в поетонімології, свідчать про призначення порівняння «сильним» засобом створення ідейно-содержательної сфери літературного твору. В статті «Компаративи з онімами як засіб образності художнього твору» обґрунтовується дослідження цих мовних одиниць в контекстах різної протяжності (від простого речення – до декількох надфразових єдинств). Порівняльні обороти з СИ, вступаючи в широкі взаємозв'язки з контекстом, здатні не тільки к формувати змістовно-фактуальну і змістовно-підтекстову інформацію, але й к актуалізації будь-якої частини змістовно-концептуальної інформації цілостного твору. В межах цієї статті розглядаються порівняння, виражені формою творчого падежа і використані в функції іменної частини складного сказуваного, з допомогою яких в компонентах порівняння – поетонімах або апеллятивних лексемах – реалізується семантика образу дії, уподібнення і отождоження.

В монографії «Поетика онима» В. М. Калінкін помітив, що в різних контекстних (структурних і семантичних) умовах творчий порівняння може означати «чисте» порівняння, схожість, уподібнення, перетворення, отождоження і т. д. [6, с. 357]. В поезії В. Маяковського «Война і мир» семан-

тика сравнения передается онимно-апеллятивным сочетанием «слепым Виём»<sup>\*</sup> со значением образа действия:

*Слушайте!*  
*Из меня*  
**слепым Виём**  
*время орет:*  
*«Подымите,*  
*подымите мне*  
*веков веки!»* [8, с. 178].

Энергия этого «отрезка» текста, представляющего собой сверхфразовое единство (СФЕ), аккумулируется в сложной системе языковых средств, «заданных» творительным падежом сравнения. Обозначенный историко-культурным именем объект сравнения, расположенный в препозиции к нарицательному существительному *время*, выдвигает на первый план развернутую метафору: **слепым Виём время орет**. Образ «слепо-орущего» голосом Вия времени приобретает чрезвычайную выразительность и напряженность благодаря созвучию конструкции, построенной на аллитеративном повторе сонорных **м, р**, звонкого согласного **в** (слепым Виём время орет), и единообразной двуслоговой структуре. Далее метафорический контекст развивается с помощью цитаты, заимствованной из повести Н. В. Гоголя «Вий»: «— **Подымите мне веки: не вижу!**» — сказал подземным голосом Вий — и все сонмище кинулось подымать ему веки» [3, с. 376], дополненной повтором императивной формы глагола *подымите* и лексемой *веков*. Эффект сравнения усиливается не только за счет использования лексики одного семантического поля: *время* — *века́*, но и приема паронимазии в генетивном словосочетании **веков веки** с акцентом на звонкий согласный.

В другом СФЕ поэмы «Война и мир» объект сравнения употребляется в творительном падеже, который обозначает уподобление:

*Где пели птицы — тарелок лязги.*  
*Где бор был — площадь **стодомым содомом**.*  
*Шестиэтажными фавнами ринулись в пляски*  
*Публичный дом за публичным домом* [8, с. 164].

В основе метафорического контекста находится окказиональное прилагательное *стодомый*, звуковой состав которого анаграмматически предваряет главный компонент словосочетания — *содом*. Эта языковая единица является деонимизированным коннотонимом, совмещающим в себе несколько переносных значений, актуализированных в развернутой метафоре: *Шестиэтажными фавнами ринулись в пляски Публичный дом за публичным домом*. Лексема *фавны*<sup>\*</sup> и словосочетание *публичный дом* «выводят на поверхность» семы интерлингвального коннотативного мифотопонима *Содом*, имеющего широкую известность: «средоточие порока, греховной жизни; очаг разврата, «злачное место»» [10, с. 318]. В то же время метафоричность контекста позволяет «увидеть» здесь и другие отконнотонимные значения, бытующие в рамках русского языка: 1. «Шум, гвалт, переполох, скандал»; 2. «Нечто невообразимое, неопишное, из ряда вон выходящее» [10, с. 318]. Смысловой «энергообмен» между образами площади, напоминающей

<sup>\*</sup> *Вий* — в восточнославянской мифологии персонаж, чей смертоносный взгляд скрыт под огромными веками или ресницами, одно из восточнославянских названий которых связывается с тем же корнем: ср. укр. *вія*, *війка*, белорус. *вейка* — «ресница». По русским и белорусским сказкам, веки, ресницы или брови Вия поднимали вилами его помощники, отчего человек, не выдерживавший взгляда Вия, умирал [9, с. 124].

<sup>\*</sup> Ср.: *Фавн* — древнеиталийский бог гор, лесов и полей, охранитель стад; отождествлялся с греческим Паном — олицетворением чувственной любви [4, с. 450, 750].

*стодомый содом*, и публичных домов осуществляется с помощью приемов, усиливающих выразительность компаративной конструкции: 1) размещения компонента сравнения *содом* в рифмующейся позиции (*содомом – домом*); 2) повтора лексемы *дом* – однокорневой по отношению к окказионализму *стодомый*; 3) паронимического сходства главного и зависимого компонентов словосочетания *стодомым содомом*.

В поэме В. Маяковского «Облако в штанах» собственные имена в компаративных конструкциях оказываются самым сильным средством образности метафорического контекста, в состав которого входят два сверхфразовых единства. В первом СФЕ используется прием «оживления» ночи, реализованный на грамматическом уровне однородными глаголами-сказуемыми: *Ночь придет, перекусит и съест*. Следующее предложение вводит тему «предательства» ночи, актуализируемую эксплицитно (лексема «предательство») и имплицитно (окказионализм «иудит»): *Видите – небо опять иудит пригоршню обрызганных предательством звезд?* Метафорический образ ночи-«предательницы» во втором СФЕ развивается, дополняясь семами «завоевательница», «победительница» за счет собственного имени в творительном падеже, выражающего образ действия:

*Пришла.  
Пирует Мамаем,  
Задом на город насеив* [8, с. 113].

«Одушевленной» ночи присваиваются «свойства» *Мамая* – правителя Золотой Орды, предводителя татар во время Куликовской битвы в 1380 г. [10, с. 222]. В «Словаре коннотативных собственных имен» Е. С. Отина зафиксирован узальный коннотативный антропоним с интралингвальной (утраченной в современной речи) коннотацией и широким диапазоном известности *Мамай*\* [10, с. 222], однако ни одно из его значений не соответствует контекстной семантике поэмы. Очевидно, в сочетании *Пирует Мамаем* использованы окказиональные семы «правитель», «завоеватель», «победитель», которые доказывают связь с переносным значением историко-культурного имени, следовательно, мотивирующей основой поэтонима *Мамаем* является коннотативное СИ. Переносное значение актуализируется также в широко известном имени тайного сотрудника полиции, провокатора *Азефа*\*\* , выбранного в качестве второго объекта сравнения:

*Эту ночь глазами не проломаем,  
Черную, как Азеф!* [8, с. 113].

Коннотонимная семантика эксплицирована определением «черная», расположенным в препозиции к компаративной конструкции: черная ночь, т. е. ночь «предательница». Заложена в образ в первом сверхфразовом единстве (небо иудит, обрызганные предательством звезды) сема «предательство» входит в состав узального коннотативного антропонима *Азеф* с интралингвальной (утраченной в современной речи, но актуальной в период творчества В. Маяковского) коннотацией и широким диапазоном известности «двурушник; провокатор»; ср. отконнотонимные производные: *азефщина* «предательство, доносительство», *азефствовать* «вести себя, как двурушник, скрытый предатель» [10, с. 33]. Обе компаративные конструкции (*пирует Мамаем, как Азеф*) при единстве обозначаемого

\* Ср.: *Мамай* – 1. Представитель народов, исповедующих ислам (чаще – татарин). 2. Старьевщик-татарин [10, с. 222].

\*\* Азеф Евно Фишелевич (1869–1918), провокатор, с 1892 секретный сотрудник департамента полиции. Один из организаторов партии эсеров, руководитель ряда террористических актов. В 1901–1908 гг. выдал полиции многих членов партии и «боевую организацию». В 1908 разоблачен, приговорен к смертной казни [11, с. 26].

предмета (*ночь*) не только участвуют в создании развернутой метафоры, но формируют образные компоненты семантики контекста, в котором ночь предстает ‘завоевательницей’, ‘победительницей’ и ‘предательницей’.

Широко распространенными компаративными формами являются сравнения с собственными именами в функции именной части составного сказуемого. Эта синтаксическая позиция онима, использованного в качестве объекта сравнения, предопределяет семантику пародийного уподобления персонажей романа И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» историко-культурным лицам с высокой репутацией и широкой известностью. Таким образом в главе «Ярбух фюр психоаналитик» создается сюжетная ситуация, где описывается, как опасющийся «чистки» бухгалтер Берлага скрывается в сумасшедшем доме. Шурин Берлаги, осведомленный о нравах и привычках душевнобольных, предлагает изобразить «бред величия»: «<...> ты только должен всем и каждому кричать в уши: «**Я Наполеон!**», или: «**Я Эмиль Золя**», или «**Магомет!**», если хочешь» [5, с. 443]. Выбор этих культурно значимых собственных имен (*Наполеон* – император Франции; *Эмиль Золя* – известный французский писатель-натуралист; *Магомет* – основатель ислама, почитаемый как пророк) объясняется предполагаемым психическим заболеванием. Общая доминантная сема в антропонимах *Наполеон*, *Эмиль Золя*, *Магомет* – ‘известный, великий человек, который прославился какими-либо деяниями’, позволяет разыграть «бред», уподобившись любому из «великих». Берлага выбирает «роль» вице-короля Индии, и санитары увозят сумасшедшего в больницу.

В последующих фрагментах главы персонаж пытается убедить окружающих в «ненормальности», заявляя: «– Я вице-король Индии!» [5, с. 444–445], но со страхом ожидает встречи с «настоящими сумасшедшими», которые оказываются такими же обманщиками и симулянтами. Один из мнимых сумасшедших изображает *Юлия Цезаря*<sup>\*</sup>, выкрикивающего «И ты, Брут, продался большевикам!» Этот человек, несомненно, *вообразил себя Каем Юлием Цезарем*. Иногда, впрочем, в его взбаламученной голове соскакивал какой-то рычажок, и он, путая, кричал: «**Я Генрих Юлий Циммерман!**» [5, с. 446]. Пародийное уподобление «выстраивается» таким образом, что, вжившись в роль «великого человека», персонаж произносит знаменитую фразу Цезаря, происхождение которой связано с трагедией Шекспира «Юлий Цезарь». У Шекспира умирающий полководец обращается к Бруту, находившемуся в числе заговорщиков, напавших на него в Сенате, со словами: «И ты, Брут?», подразумевая неожиданную измену друга [2, с. 139]. Ироническое продолжение «цитаты» – «продался большевикам» подчеркивает современность ситуации и «взбаламученность» сознания психа-симулянта. В целом его слова подтверждают «воображаемое» уподобление великому полководцу, репрезентированное составным именным сказуемым с глаголом-связкой *вообразил* и СИ *Кай Юлий Цезарь* в творительном падеже. Экспрессивно-оценочные коннотации контекста накапливаются благодаря имени вымышленного лица, сходного по звучанию с *Кай Юлий Цезарь*. В поэтониме *Генрих Юлий Циммерман* повторяется компонент *Юлий*, фамилия *Циммерман*, аллитерируя лишь с начальным звуком *Цезарь*, восходит к реальному имени немецкого историка Вильгельма Циммермана, автора «Истории крестьянской войны в Германии» [11, с. 1487]. «Коктейль из историко-культурных имен» усиливает «правдоподоб-

---

\* *Кай Юлий Цезарь* (102 или 100–44 гг. до н.э.) – римский диктатор и полководец. Консул 59, затем наместник Галлии: в 58–51 подчинил Риму всю заальпийскую Галлию. Разгромив Помпея и его сторонников в 49–45 гг., оказался во главе государства. Сосредоточив в своих руках должности диктатора, консула, стал фактически монархом. Убит в результате заговора республиканцев [11, с. 1479].

бие» сумасшествия, а между тем персонаж до сих пор не назван «настоящим» именем. Отсутствие имени «вынуждает» бухгалтера именовать «про себя» мнимого психа *Каем Юлием Цезарем*: «По голосу Берлага определил, что слова эти произнес **Кай Юлий Цезарь**» [5, с. 447]. Однако тождество объектов сравнения переходит в отрицание, когда выясняется, что бред величия – всего лишь роль обитателей палаты: «Он (Берлага. – Э. К.) *такой же король, как вы – Цезарь*» [5, с. 447], где указательное местоимение с частицей *такой же* при лексеме *король* «снимает» и идентификацию безымянного действующего лица с Цезарем.

Тем не менее в следующем сверхфразовом единстве референт вновь назван историко-культурным, намеренно сокращенным, именем *Кай Юлий*: «– Вы не читали Блейера? – спросил **Кай Юлий** удивленно» [5, с. 447–448]; «– Поздно, – сказал **Кай Юлий**. – Уже в истории болезни записано, что вы вице-король, а сумасшедший не может менять свои маниш, как носки» [5, с. 448]. Последняя реплика является ответом на слова Берлага, предполагавшего «переменить бред»: «Что, если я буду Эмиль Золя или Магомет?» [5, с. 448]. Здесь в новой синтаксической форме воспроизведено предложение шурина Берлага. Ретроспективная отсылка эксплицирована повторяющимися именами *Эмиль Золя* и *Магомет*, употребленными в функции именной части сказуемого в вопросительной конструкции, подчеркивающей семантику выбора достойных объектов.

Игра с именем римского полководца продолжена использованием этого онимного «заместителя», пока Берлага не узнаёт «подлинные истории болезней своих соседей по палате»: «Но совсем не таков был **Кай Юлий Цезарь**, значившийся в паспорте бывшим присяжным поверенным **И. Н. Старохамским**. **Кай Юлий Старохамский** пошел в сумасшедший дом по высоким идейным соображениям.

– В Советской России, – говорил он, драпируясь в одеяло, – сумасшедший дом – это единственное место, где может жить нормальный человек. <...> Нет, с большевиками я жить не могу. <...>

Увидев проходившего мимо санитаря, **Кай Юлий Старохамский** визгливо закричал:

– Да здравствует Учредительное собрание! Все на форум! **И ты, Брут, продался ответственному работникам!**» [5, с. 448–449]. В этом СФЕ доминируют приемы, способствующие «развенчанию» симулянтов, которых профессор Титанушкин выгоняет из больницы. Сначала читатель узнает паспортное имя «Кая Юлия Цезаря»; затем пародийное отождествление объектов «организуется» контаминацией компонентов «ролевого» (*Кай Юлий*) и «официального» говорящего (*Старохамский* ← старый, хам) имен. Повтор структуры *Кай Юлий Старохамский*, наряду с воспроизведением крылатой фразы Цезаря, по-иному модифицированной (ср. «*продался большевикам*» – «*продался ответственному работникам*»), усиливает ироническую образность контекста, сформированную, прежде всего, компаративами, которые обозначают уподобление и отождествление с историко-культурными лицами.

При выявлении содержательно-концептуальной информации художественного текста важно учитывать функциональную нагруженность сравнений с собственными именами. В свою очередь и поэтоним, как компонент сравнительного оборота, взаимодействуя с «развертывающимся» контекстом, получает дополнительные «приращения» в семемную структуру. Так, сравнительно-отождествительная конструкция *Лета – Нева* в «Поэме без героя» А. Ахматовой\* получает совершенно новые обертоны смысла, если проследить «участие» в по-

---

\* Здесь анализируется текст окончательной редакции поэмы А. А. Ахматовой.

строении текста «петербургского» и «мифологического» элементов. Петербургское пространство поэмы создают «реальные» топонимы, ставшие маркерами места создания (*Фонтанный Дом*) и места действия, обозначенного в авторских ремарках («*Петербург 1913 года. Лирическое отступление: последнее воспоминание о Царском Селе*» [1, с. 332]; «*Угол Марсова Поля*» [1, с. 333]; «*Место действия – Фонтанный Дом*» [1, с. 335]; «*В Шереметевском саду цветут липы и поет соловей*» [1, с. 341] и др.) и в основном тексте поэмы (*Питер, Нева, Летний сад, Исакиевская, Фонтанный Грот, Галерная, Петровские Коллегии, Эрмитажные залы, Волково Поле* и др.).

Тема Петербурга задана уже в эпиграфе «Вместо предисловия»: *Deus conseruat omnia*<sup>\*\*</sup>. *Девиз в гербе Фонтанного Дома* [1, с. 319] и актуализирована в сильных позициях текста: 1) подзаголовке первой части «*Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть*» [1, с. 322]; 2) в цепочке эпиграфов к третьей части «*Эпилог*», где *Петербург* сперва остается неназванным и «пустынным», затем возникает в онимной перифразе «*Петра творенье*» и, наконец, однозначно под-разумеается в посвящении «*Моему городу*»:

*Быть пусту месту сему...*

?

*Да пустыни немых площадей,  
Где казнили людей до рассвета.*

**Анненский**

*Люблю тебя, Петра творенье.*

**Пушкин**

*Моему городу* [1, с. 341].

Петербургский «пласт» поэмы пересекается и совмещается у Ахматовой с мифологическим, «сконструированным» из поэтонимов, источники которых заимствуются из древнегреческой и библейской мифологии. Имена античного красавца *Антиноя*, маскарадных «*Афродит*» и «*Елен*» (*Афродиты возникли из пены, Шевельнулись в стекле Елены* <...> [1, с. 327]) сосуществуют наряду с ветхозаветными наименованиями из Книги Бытия (*содомские Лоты, Мамврийский дуб*) и Книги царств (*Ковчег завета*). Границы между мифологическим и «реальным» пространством и временем как будто «стираются» в образных номинациях современниц лирической героини («*каторжанок*», «*стопятниц*», «*пленниц*»), названных «*обезумевшими Гекубами*»<sup>\*</sup> и «*Кассандрами из Чухломы*»<sup>\*\*</sup> [1, с. 338].

«*Знаковым*» именем, формирующим текстовый континуум «*Поэмы без героя*», становится мифоним *Лета* (река забвения в подземном царстве Аида, из которой души умерших пили воду и забывали про свою прошлую жизнь [12, с. 193–194]), повторяющийся в различных частях основного текста и входящий в состав одного из эпиграфов.

Первое упоминание мифопоэтонима *Лета* во «*Втором посвящении*», содержащем криптоним *О. С.*, связано со смертью близкой подруги А. Ахматовой Ольги Глебовой-Судейкиной, актрисы, которая умерла в Париже в 1945 году [7, с. 433]:

---

<sup>\*\*</sup> Бог хранит все (лат.)

<sup>\*</sup> *Гекуба* – жена троянского царя Приама, мать девятнадцати сыновей и Кассандры, которые погибли в связи с падением Трои [4, с. 236].

<sup>\*\*</sup> *Кассандра* – дочь Приама и Гекубы, обладала даром пророчества, но не встречала веры. Стала добычей Агамемнона и убита вместе с ним Клитемнестрой [4, с. 336]. Зависимый компонент перифразы *Кассандры из Чухломы* используется в коннотативном значении ‘глухая провинция, медвежий угол, глухомань’ [10, с. 385].

*Ты ли, Путаница-Психея\*\*\*,  
Черно-белым веером вея,  
Наклоняешься надо мной,  
Хочешь мне сказать по секрету,  
Что уже миновала Лету  
И иною дышишь весной [1, с. 321].*

Структурно-семантическое единство узуального фразеологического оборота *кануть в Лету* 'быть забытым, бесследно, навсегда исчезнуть' разрушается, заменяется новой формой *миновала Лету* с индивидуально-авторским значением: в содержательной структуре СИ *Лета* воспроизводится сема 'смерти' как перехода в потусторонность, но не репродуцируется сема 'забвения'.

В первой части «Девятьсот тринадцатый год» используется производное от мифонима прилагательное *летейская* (стужа), образованное суффиксальным способом (*Лета* + интерфикс *-ей+-ская*), включенное в контекст «появление Гостя из Будущего»:

*Б Звук шагов, тех, которых нету.  
Е По сияющему паркету  
Л И сигары синий дымок.  
Ы И во всех зеркалах отразился  
Й Человек, что не появился  
И проникнуть в тот зал не мог.  
З Он не лучше других и не хуже,  
А Но не веет **летейской стужей**.  
Л И в руке его теплота.  
Гость из Будущего! – Неужели  
Он придет ко мне в самом деле,  
Повернув налево с моста? [1, с. 324–325].*

Гость из Будущего – жданный гость, в котором парадоксально совмещаются 'нереальность' и 'жизненность': *Но не веет летейской стужей, И в руке его теплота*. Сочетание с зависимым отонимным компонентом является образным выражением 'смерти и забвения', получившим в процитированном контексте отрицательный смысл (*не веет...*).

Повторное упоминание поэтонима *Лета* встречается во второй главе, где возникает отождествление мифологической «реки забвения» с петербургской Невой. Предпосылка к отождествлению задана в эпиграфе – строках из стихотворения А. Ахматовой «Голос Памяти» (1914), посвященного О. А. Глебовой-Судейкиной: *Иль того ты видишь у своих колен, / Кто для белой смерти твой покинул плен?* [1, с. 328].

Эпиграф отсылает к теме самоубийства поэта Всеволода Князева, виновницей которого, по мнению А. Ахматовой, была ее близкая подруга [7, с. 376]. Эта тема не только становится одной из сюжетных линий «Поэмы без героя», но определяет внутреннюю интертекстуальную связь между произведениями А. Ахматовой. Возвращение к названию *Лета* (ср. *миновала Лету*) обусловлено сквозной темой смерти Глебовой-Судейкиной и, в подтексте, самоубийства поэта Князева. Действующее лицо второй главы – оживший портрет «хозяйки дома» *Путаницы* (ср. роль Глебовой-Судейкиной). Тема «мертвеца среди людей» имплицитно указывает на А. Блока, черты которого угадываются под маской «Де-

---

\*\*\* Путаница и Психея – роли, которые Глебова-Судейкина исполняла в 1913 году в пьесах Ю. Беляева [7, с. 433].

мона с улыбкой Тамары» [7, с. 434]. Таинственный пришелец «с мертвым сердцем и мертвым взором» является вестником смерти:

*И его поведано словом,  
Как вы были в пространстве новом,  
Как вне времени были вы, –  
И в каких хрусталях полярных,  
И в каких сияньях янтарных  
Там, у устья Леты – Невы* [1, с. 330].

Кореферентность *Лета – Нева* устанавливается с помощью пояснения зависимого компонента словосочетания у устья *Леты*. Перед пояснительным членом предложения *Невы* можно вставить союз *то есть*: «... *Леты, то есть Невы*» – реки смерти, протекающей в ином пространстве и в безвременьи. Образный компонент семантики – ‘траурность’ *Невы* реактуализируется в третьей главе, где упоминание о Лете как будто становится излишним вследствие полного тождества компонентов сравнения в предтексте. «Ветер, не то вспоминая, не то пророчествуя, бормочет»:

*<... >И весь траурный город плыл  
По неведомому назначенью,  
По Неве или против теченья, –  
Только прочь от своих могил* [1, с. 332].

Последняя процитированная строка дополняет поэтоним *Нева (Лета)* семей ‘забвения’, которая воспроизводится упоминанием мифонима *Лета* в эпитафии ко второй части «Решка», заимствованном из «Домика в Коломне» А. С. Пушкина:

*... я воды Леты пью,  
Мне доктором запрещена унылость  
Пушкин* [1, с. 335].

Образная структура поэтонима *Лета*, создаваемая сравнительно-отождествительной семантикой (*Лета – Нева*), развивается в разных «отрезках» текста, поэтому и объективно-авторская интерпретация «восстанавливается» лишь при последовательном анализе сюжета «Поэмы без героя».

Итак, сравнительные обороты с онимами, использованные для обозначения образа действия, уподобления и отождествления, являются преимущественно полисемантическими языковыми единицами. С развитием контекстной семантики поэтоним, включенный в компаративную конструкцию, накапливает разнообразные значения и оттенки смысла. Синтаксическая позиция сравнения оказывается наиболее «сильной» для развития в собственном имени коннотативного значения. Поскольку в сравнительном обороте актуализируются, как правило, дифференцирующие, смысловозначительные признаки объекта, обозначенного собственным именем (ср. *Мамай* ‘завоеватель, победитель’, *Вий* ‘слепота’, ‘угроза’), конструкция сравнения может стать предпосылкой к *воспроизведению* и *узнаванию* переносного значения собственного имени, «прокладывающего путь» к коннотонимизации в текстах иных художественных миров.

### Библиографические ссылки

1. **Ахматова А. А.** Собрание сочинений : в 2 т. / А. А. Ахматова. – Т. 1. – М. : Изд-во «Правда». «Огонек», 1990. – 448 с.
2. **Ашукин Н. С.** Крылатые слова: литературные цитаты; Образные выражения / Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. – 4-е изд., доп. – М. : Худож. лит., 1987. – 528 с.
3. **Гоголь Н. В.** Вий // Н. В. Гоголь. Сочинения : в 2 т. / Н. В. Гоголь. – Т. 1. Повести. – М. : Худож. лит., 1973. – С. 342–378.
4. **Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона.** – М. : Эксмо, 2008. – 960 с.



5. **Ильф И. А.** Золотой теленок // И. А. Ильф, Е. П. Петров. Двенадцать стульев. Золотой теленок : романы. – Одесса : Маяк, 1990. – С. 299–606.
6. **Калинкин В. М.** Поэтика онима / В. М. Калинкин. – Донецк : Юго-Восток, 1999. – 408 с.
7. **Кралин М.** Примечания / М. Кралин // А. А. Ахматова. Собрание сочинений : в 2 т. – Т. 1. – М. : Изд-во «Правда». «Огонек», 1990. – С. 366–438.
8. **Маяковский В. В.** Собрание сочинений : в 8 т. / В. В. Маяковский. – Т. 1. Стихотворения. Владимир Маяковский. Облако в штанах. Флейта-позвоночник. Война и мир. Человек. Мистерия-буфф. Статьи и выступления. Письма к родным. – М. : Изд-во «Правда», 1968. – 463 с.
9. **Мифологический словарь** / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 672 с.
10. **Отин Е. С.** Словарь коннотативных собственных имен / Е. С. Отин. – Донецк : ООО Юго-Восток, 2004. – 412 с.
11. **Советский энциклопедический словарь** / научно-ред. совет : А. М. Прохоров (пред.). – М. : Сов. энцикл., 1981. – 1600 с.
12. **Фразеологический словарь русского языка.** Свыше 4000 словарных статей / Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Молотков, А. И. Федоров; под ред. А. И. Молоткова. – Изд. 2-е. – М. : Сов. энцикл., 1968. – 543 с.

*Надійшла до редколегії 30.01.12*