



eISSN 2311-2468
Том 6, № 5. 2018
Vol. 6, no. 5. 2018

электронное периодическое издание
для студентов и аспирантов

Огарёв-онлайн Ogarev-online

<https://journal.mrsu.ru>



ПОЛЬКИНА В. О., КАЗАЕВА Н. В.

ТРАНСПОЗИЦИЯ ВРЕМЕН В ВЕНГЕРСКОМ ЯЗЫКЕ

Аннотация. В статье рассматривается употребление временных форм венгерского глагола в переносном значении. Анализируются виды временной транспозиции и особенности их функционирования в венгерском языке.

Ключевые слова: венгерский язык, транспозиция, прямое значение, переносное значение, настоящее время, будущее время, прошедшее время.

POLKINA V. O., KAZAEVA N. V.

TRANSPOSITION OF TENSES IN HUNGARIAN LANGUAGE

Abstract. The article considers the use of tense forms of the Hungarian verb in the figurative meaning. The authors analyze the types of temporal transposition and the peculiarities of their functioning in the Hungarian language.

Keywords: Hungarian language, transposition, direct meaning, figurative meaning, present tense, future tense, past tense.

В «Лингвистическом энциклопедическом словаре» время определяется как «грамматическая категория глагола, являющаяся специфическим языковым отражением объективного времени и служащая для темпоральной (временной) локализации события или состояния, о котором говорится в предложении» [5, с. 89].

Глагольная категория времени – словоизменительная категория, относящаяся к основным категориям глагола [4, с. 153].

Считается, что в современном языкознании вопрос о категории глагольного времени в финно-угорских и самодийских языках является достаточно разработанным. Многие отечественные и зарубежные исследователи уделяли и продолжают уделять большое внимание данной категории [1; 2; 3; 6; 7; 8; 10; 11; 14; 15; 16; 17].

Во многих языках встречается такое явление как транспозиция временных форм глагола, т. е. их переход из одной временной сферы в другую, или употребление формы глагола не в прямом (основном), а в переносном значении. Оно присуще и венгерскому языку.

В данной статье рассмотрены некоторые случаи транспозиции временных форм венгерского глагола.

Под транспозицией понимают использование грамматической формы в таких функциональных значениях, которые в той или иной степени отступают от ее генетического значения (лат. *transpositio* ‘перестановка’ – существительное от *trans-pono* ‘переношу,

перемещаю'). Значение времени в грамматической форме времени, взятой вне речи, это недифференцированное прошедшее, настоящее и будущее.

Транспозиция временных форм глагола в речи обусловлена спецификой нашего восприятия категории времени, спецификой понимания настоящего, прошедшего и будущего времени.

Согласно Л. Б. Селезневой, транспозиция – это переход слова из одной части речи в другую или использование одной языковой формы в функции другой [12, с. 141]. В «Лингвистическом энциклопедическом словаре» находим: «Транспозиция – использование одной языковой формы в функции другой – ее противочлена в парадигматическом ряду» [5, с. 519]. Л. Теньер, в свою очередь, называет это явление трансляцией [13, с. 378].

А. П. Гуськова определяет транспозицию как употребление временных форм в значении других [4, с. 163]. Сопоставляя временные формы венгерского и русского глагола, исследователь отмечает, что в русском и венгерском языках временные формы глагола многозначны: они употребляются как в прямом, так и в переносном значениях. Переносные значения возникают тогда, когда та или иная форма времени, употребляемая в определенных контекстах, выражает не свое основное значение, а значение другой формы времени или формы другого наклонения [4, с. 161].

Рассмотрим варианты транспозиции времен в венгерском языке.

Настоящее время в значении будущего. Настоящее время венгерского языка не характеризуется никаким морфологическим показателем. Оно является нулевой, исходной формой для других времен, как, например, именительный падеж для других падежей. Форма настоящего времени употребляется более широко, чем форма остальных времен, она собственно является вневременной формой, которая может выражать все времена, в особенности настоящее и будущее. Поэтому К. Е. Майтинская называет настоящее время еще и «не прошедшим» временем [6, с. 209].

Согласно К. Е. Майтинской, настоящее время венгерского языка, в отличие от русского, в переносном значении часто выражает будущее действие: *Ha majd minden rabszolga nép jármát megúnva síkra lép...* (S. Petőfi) 'Когда все поработенные народы, возненавидев свое иго, выйдут на поле сражения...' [6, с. 209].

В венгерском языке глаголы настоящего времени, используемые в значении будущего, как правило, служат для указания на ближайшее будущее или определенное действие в будущем. При этом они обозначают уверенность говорящего в осуществлении действия, готовность осуществить это действие: *Majd segítek én a bajotokon. Most pedig mehettek!* [18, с. 48] 'Я помогу вам потом в вашей беде. А сейчас можем идти!'.

Кроме этого, в венгерском языке для передачи значения, указывающего на действие, следующее за моментом речи, употребляются приставочные глаголы с семантическим оттенком законченности действия: *Ott aztán elbújunk a sás között, és majd meglátjuk, mit csinálunk* [18, с. 24] ‘Потом мы спрячемся там в осоке и посмотрим, что будем делать’; *Mi majd visszaroohanunk, beugrunk a csónakba, és te eltaszítod a parttól* [18, с. 31] ‘Потом мы прибежим обратно, запрыгнем в лодку, а ты оттолкнешь ее от берега’. Вместе с тем приставочные глаголы в подобных предложениях указывают лишь на действие, которое будет происходить в будущем, но не указывают на результат.

Таким образом, для действия, совершаемого в будущем, в венгерском языке чаще всего служит контекст, а также лексические показатели времени, как *majd* ‘потом, позже’, *akkor* ‘тогда’, *holnap* ‘завтра’, *este* ‘вечером’, *kesőbb* ‘позже’, *hamarosan* ‘вскоре’, ‘в скором времени’ в сочетании с глаголом настоящего времени: *Majd pihenek egy kicsit* ‘Потом отдохну немного’. Примеры из художественных произведений: *Arról majd máskor beszélünk* [18, с. 72] ‘Об этом потом поговорим’; *Én majd jobbra megyek a parton, keresni a csónakot Nemecsekkel, te meg, Csónakos, balra még* [18, с. 30] ‘Я потом пойду направо вдоль реки искать лодку с Немечком, а ты, Лодочник, налево пойдешь’.

Прошедшее время в значении будущего. В венгерском языке прошедшее время в переносном значении, или транспозиции, употребляется для выражения будущего действия в основном с целью усиления экспрессивности и динамичности повествования. Несоответствие между реальным и грамматическим временем устанавливается в первую очередь за счёт употребления лексических средств выражения времени. Применением уточняющих обстоятельств времени (*majd* ‘потом, после’, *azután* ‘затем, потом’, *kesőbb* ‘позже, позднее’ и др.) в предложении достигается перенос в план отдаленного будущего, не ограниченного пределом. Такой переносный смысл очень часто реализуется в разговорной речи [4, с. 164]. Например: *Ha majdan átfutottam, göröngyös utamat, eszméim győzelme, legyen emlékjelem* ‘Если когда-нибудь пройду (букв. прошёл) свой тернистый путь, то победа моих идей пусть будет мне памятным знаком’; *Majd, ha elvégeztük a mosást, ebédelünk* ‘Если мы закончим стирку (букв. закончили), мы пообедаем’ [4, с. 165]; *Ha majd elvégeztük a munkánkat, szabadságra megyünk* ‘Когда мы закончим (букв. закончили) работу, пойдем в отпуск’.

Примеры такого вида транспозиции достаточно сложно обнаружить в художественных произведениях, т. к. они характерны для разговорной речи.

Для сравнения отметим, что русскому языку также не свойственно использование прошедшего времени в значении будущего. Схожее употребление возможно лишь в разговорной речи у глаголов однонаправленного движения, которые в форме прошедшего

времени совершенного вида передают значение настоящего или определенного будущего времени.

Настоящее время в значении прошедшего (настоящее историческое). В русском языке использование форм настоящего несовершенного в рассказе о прошлом является самым распространенным видом транспозиции. Это время называют «настоящее историческое», «настоящее повествовательное», или «настоящее рассказа», «настоящее живописное», или «настоящее описательное» [9, с. 140].

«Настоящее историческое» используется в речи для красочного описания уже происшедших событий. Благодаря этому оживляется повествование, события как будто происходят на глазах говорящего. Употребление глаголов в форме настоящего времени позволяет читателю (слушателю) приблизиться к описываемым событиям, ярче представить себе нарисованную картину, стать свидетелем того, о чем идет речь.

В венгерском языке также встречается употребление форм настоящего времени вместо прошедшего. Такой вид транспозиции, как отмечает А. П. Гуськова, используется лишь в определенных жанрах, в основном для выделения какого-либо эпизода в повествовании с целью придания ему выразительности и динамичности. Оно свойственно также и разговорной речи, передавая значение завершеного в прошлом действия, наполняя его экспрессивностью и эмоциональностью. Например: *Tegnap megyek az utcán és látom, hogy szemben velem jön egy régi barátom* ‘Вчера я иду по улице и вижу, что навстречу мне идет мой старинный друг’ [4, с. 164]. В данном предложении формы настоящего времени глагола явно обозначают прошедшее действие, на которое указывает и наречие *tegnap* ‘вчера’. Заметим, что в русском переводе также используются формы настоящего времени. В венгерском языке данный вид трансформации не является распространенным.

Таким образом, рассмотрение вторичных функций временных форм показывает, что переносное значение, или транспозиция времен, свойственна венгерскому языку. Исследование временной транспозиции выявляет следующее: в венгерском языке самым распространенным видом транспозиции является использование форм настоящего времени для выражения будущего. Его употребление характерно как для литературного языка, так и для разговорной речи. Другие рассмотренные варианты транспозиции реализуются гораздо реже, прежде всего, в устной речи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гальцова Н. П. Морфологические средства выражения темпоральных отношений в селькупском языке (на материале тымского диалекта) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 1993. – 17 с.

2. Грамматика мордовских (мокшанского и эрзянского) языков: Фонетика и морфология / под ред. М. Н. Коляденкова, Р. А. Заводовой. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1962. – Ч. 1. – 376 с.
3. Грамматика мордовских языков. Фонетика. Графика. Орфография. Морфология / под ред. Д. В. Цыганкина. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1980. – 430 с.
4. Гуськова А. П. Сопоставительная грамматика венгерского и русского языков. – М.: Изд-во Москов. ун-та, 2012. – 272 с.
5. Лингвистический энциклопедический словарь / отв. ред. В. Н. Ярцева – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.
6. Майтинская К. Е. Венгерский язык. Введение. Фонетика. Морфология. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – Ч. I. – 304 с.
7. Основы финно-угорского языкознания (марийский, пермские и угорские языки). – М.: Наука, 1976. – 464 с.
8. Основы финно-угорского языкознания: Вопросы происхождения и развития финно-угорских языков. – М.: Наука, 1974. – 480 с.
9. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Пособие для учителя. – М.: Просвещение, 1985. – 140 с.
10. Серебренников Б. А. Историческая морфология мордовских языков. – М.: Наука, 1967. – 260 с.
11. Серебренников Б. А. Категории времени и вида в финно-угорских языках пермской и волжской групп. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 299 с.
12. Современный русский язык: Система основных понятий: Учебное пособие: в 2 ч. / под общ. ред. Л. Б. Селезневой. Ч. I: Понятия общие. Фонетика. Лексикология. Словообразование / сост. Л. Б. Селезнева, Т. А. Пережогина, М. Ф. Шацкая. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. – 184 с.
13. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса. – М., 1988. – 378 с.
14. Хайду П. Уральские языки и народы. – М.: Прогресс, 1985. – 430 с.
15. Цыпанов Е. А. Грамматические категории глагола в коми языке. – Сыктывкар: Коми науч. центр УрО РАН, 2005. – 284 с.
16. Цыпхайкина В. П. Темпоральность в мордовских языках и принципы ее описания. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2007. – 212 с.
17. Magyar grammatika / szerk. B. Keszler. – Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2000. – 578 old.
18. Molnár F. A Pál utcai fiúk [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.622gg.hu/old/07070616_cserktabor/molnarferenc_puf.htm.

ПОТАПОВА О. В.

**«ВАНЕЧКА» Е. ЧЕТВЕРГОВА КАК РОМАН ВОСПИТАНИЯ:
СПЕЦИФИКА СЮЖЕТНОЙ МОДЕЛИ**

Аннотация. В статье рассматривается роман Е. Четвергова «Ванечка» в контексте традиций романа воспитания. Делается вывод о том, что в произведении трансформируются жанровые категории воспитательного романа. Данный факт обусловлен писательским замыслом и спецификой сюжетного построения исследуемого текста.

Ключевые слова: роман воспитания, Е. Четвергов, образ, личность, сюжет.

POTAPOVA O. V.

**"VANECHKA" BY E. CHETVERGOV AS A NOVEL OF EDUCATION:
SPECIFICITY OF THE PLOT MODEL**

Abstract. The article considers the novel "Vanechka" by E. Chetvergov in the context of traditions of the novel of education. A conclusion is made that the genre categories of the education novel are transformed in the novel due to the writer's intention and specificity of the plot construction of the literary text.

Keywords: novel of education, E. Chetvergov, image, personality, plot.

Современная мордовская литература представлена практически всеми жанрами и жанровыми формами. Она функционирует как динамичная художественная система, отображающая многообразие связей человека с миром, вопросы корреляции социального и природного начала, проблемы нравственно-этического плана; осмысливающая глубокие философские категории, онтологические, экзистенциальные параметры. Ее развитие обусловлено как «имманентными, так и внешними, внелитературными, факторами» [3, с. 93]. Именно внешние – «исторические, политические, культурные, национальные, социальные факты, события, обстоятельства, определенным образом влияющие на сознание социума в целом и индивидуума в частности» [3, с. 94], а также эстетические искания писателя старшего поколения Е. Четвергова (Нуянь Видязя) привели к освоению жанровой формы романа воспитания. Следует сказать, что проблема формирования характера традиционно варьировалась мордовскими авторами, однако она не рассматривалась в аспекте взаимосвязи характера и методов воспитания в семье, основное внимание акцентировалось на роли общества в становлении духовного потенциала личности, в связи с чем творческие манифестации Е. Четвергова следует считать самобытным опытом эпической рецепции мира и человека.

Сформированные в эпоху Просвещения в западноевропейской литературе жанровые каноны романа воспитания находят реализацию в творчестве Гёте, Дж. Диккенса, У. Теккерея; на вопросах изменения личности, ее врожденных и приобретенных качеств, на факторах, детерминирующих развитие, становление характера, сфокусировано внимание русских писателей Л. Толстого («Детство. Отрочество. Юность»), С. Аксакова («Семейная хроника»), А. Горького («Детство», «В людях», «Мои университеты»), И. Бунина («Жизнь Арсеньева») и др. Произведения данных авторов объединены магистральной осью – «идеей становления личности, пути эволюции, носящей типический повторяющийся характер. <...> Ключевым признаком сюжета в них является воспитательный процесс. Возникающий между героем и действительностью конфликт является движущей силой развития сюжета» [2]. В творческой рефлексии Е. Четвергова классические категории воспитательного романа претерпевают трансформацию, в частности, автор воссоздает характер не эволюционирующий, а деградирующий, изображает процесс не обогащения нравственного содержания персонажа, а его морального оскудения, таким образом, на наш взгляд, развивает один из многочисленных аспектов романного мышления – «проблему человека» (Н. Т. Рымарь) – в условиях общественно-политической жизни рубежа XX–XXI столетий.

Роман воспитания как оригинальная жанровая форма в аспекте содержательного и структурного построения, изображения эволюции сознания героя, использования поэтических средств образности привлекает внимание многих зарубежных и отечественных ученых. В мордовском литературоведении проблемы жанровой идентификации, тематической структуры, сюжетной модели романа воспитания оказываются на периферии исследовательского внимания, что обуславливает необходимость осмысления данного круга вопросов и научную значимость настоящей статьи, восполняющей пробел в национальной науке о литературе.

Роман Е. Четвергова «Ванечка» [1] – новаторское произведение в аспекте формы, проблематики, конфликта, структурирования персонажной сферы, выбора арсенала поэтических средств выразительности. Следуя канонам романа воспитания, романист использует принцип последовательного изложения истории героя. Правомерно говорить об однонаправленности времени, редко прерываемого ретроспективными вставками. Автор не перемещает своего персонажа из привычного ему пространства деревни, за исключением армии – места, где «локализованы» иная система нравственных понятий и ценностей, психологических испытаний.

Как и в классических образцах воспитательного романа автор «Ванечки» использует ситуации выбора, решающие ситуации, «поворотные» моменты, встречи с окружающими людьми, однако все они направлены на раскрытие процесса не обогащения внутреннего

мира мужчины, а его моральной деградации. Справедливо говорить о том, что воспроизведенные посредством монтажа эпизоды из жизни Ванечки фокусируют внимание читателя не только на определенных сторонах его характера, но и на психологическом состоянии, интенциях его матери Кули, пожертвовавшей женским счастьем, работой ради единственного сына. Женщина становится нравственным антиподом сына, однако внешнего конфликта между ними автор не изображает, справедливо говорить о межличностном конфликте на уровне мировоззрения, образа жизни, нравственного потенциала персонажей.

Описание «детских» сцен, поведения Ванечки дома, в школе близко лавгиновским картинам. Как и родители персонажа В. Коломасова, Куля оберегает сына от любого внешнего воздействия, с этой целью она оставляет любимую работу и устраивается уборщицей в школу – «поближе к ребенку», не поручает ему никаких дел, постоянно беспокоится о его самочувствии. Как Настя ленивцу-Лавгинову, так и она каждое утро печет блины, пить дает лишь теплое молоко. Однако вместо благодарности получает опрокинутую тарелку с блинами, разлитое молоко, упреки, осуждение. Все эти проявления характера маленького Ванечки позволяют утверждать, что он «не наследует этическое мировосприятие матери, его сознание оторвано от нравственной ориентации. Духовная связь матери и сына не сложилась, что привело к трагедии внутриличностной и общественной [4, с. 244].

Слабохарактерность матери в отношении ребенка приводит к тому, что Ванечка становится избалованным эгоистом, для которого мать не является авторитетом и объектом уважения. Доказателен эпизод в магазине, когда на отказ купить самую дорогую игрушку мальчик в истерике бросается на пол, бьется руками и ногами. Данная картина, по утверждению С. В. Шеяновой, «наводит на читателя гамму сложных и противоречивых чувств: с одной стороны, искренняя жалость к женщине, с другой – желание осудить ее за «слабость», беспомощность перед эгоистичным ребенком, у которого она не пользуется ни любовью, ни родительским авторитетом» [5, с. 344].

Следует говорить о том, что автор не порицает свою героиню за те методы воспитания, на которые она опирается. Куля дорога ему своими делами, помыслами, действиями, поступками, глубоко нравственным поведением, душевной теплотой и богатством. Трагическая судьба, вдовья доля не сломили ее, потому что она обладает нестигаемой волей, внутренней силой. Повествователь выбирает роль незаинтересованного зрителя, что отражается в содержательной структуре романа, лишённого морализаторства, дидактических рекомендаций. Однако ряд изображенных методов «воспитания» предостерегают родителей от подобных педагогических приемов.

Следующий яркий факт моральной деградации Ванечки – образ жизни после службы в армии. Согласно народной мудрости, человек должен построить дом, вырастить сына, посадить

дерево. Однако молодой человек не смог реализовать ни в одном из направлений, ему не удалось «самос моделироваться», сформировать «личностную систему», наметить путь индивидуальной реализации общезначимых ценностей» [5, с. 347]. Он предпринимает неуверенные попытки жить по принятым в обществе законам и этическим канонам (никогда не знавший тяжесть напряженного трудового дня устраивается в колхоз трактористом), однако все его усилия завершаются нравственным падением (в пьяном состоянии утопил в реку трактор, за который пришлось расплачиваться матери). Ванечка не смог реализовать как муж и отец. Некогда любимая им женщина первой подает ему руку и предлагает создать семью. Автор реалистично изображает психологическое состояние мужчины, вынужденного несколько дней не употреблять спиртное. Он не ценит отношение Наты, ее желание угодить ему, создать уют и комфорт, человеческие отношения чужды ему, в нем зарождается инстинкт дикого зверя, преследующего долгожданную добычу. Ванечка не борется с этим чувством, наоборот, развивает его своими рассуждениями. Через четыре дня он уходит от Наты, испытывая стыд от своей мужской неполноценности и желание выпить.

Смерть матери остро отозвалась в душе Ванечки, он переживает потрясение, испытывает отчаяние, о чем свидетельствует его внутренний монолог, переполненный вопросительными фразами: «Все. Больше никогда не увижу полные печали голубые глаза матери, отогревающую душу ее улыбку, отливающие сединой светлые глаза. Она часто ругалась и сердилась за постоянное пьянство. Это надоедало! Правда. Была ругань, скандалы, наставления, поучения, но в доме всегда было тепло, уютно, было, что поесть. Как быть теперь? По какому порядку жить? Убирать, стирать, печь-варить, мыть... Все надо делать самому, своими руками, своим умом. Осилю ли все это?» [1, с. 182] (Перевод здесь и далее подстрочный наш. – *О. П.*).

На первый взгляд может показаться, что Ванечка способен переосмыслить свои поступки, перейти на другую жизненную дорогу, однако чувство растерянности и безысходности оказалось кратковременным, даже трагедия не меняет его образа жизни и мыслей. Пережив минуты раскаяния, он впадает в привычное состояние жажды выпивки, пьяного сна, бессмысленного существования. Процесс моральной деградации, нравственного обнищания лишь усиливается, о чем свидетельствует представленная в ироничной форме картина разорения Кулиного дома: «Прошло три месяца со дня смерти Кули. Все, что она смогла накопить-собрать за всю жизнь, сын распродал за «граммы» в течение месяца... «Растаяла», словно снег весной, куча шифера под окнами дома, будто своими ногами куда-то «ушли» две новые фляги, доски для пола, вилы, лопаты, косы... Даже двухведерные потемневшие от сажи чугуны бросились бежать!» [1, с. 191]. Данные факты усиливают

драматизм положения Ванечки, раскрывают низменность его помыслов, аморальность поведения, лишают надежды на нравственное возрождение персонажа.

Трагический финиш жизненного пути Ванечки представлен автором в виде пожара. На наш взгляд, Е. Четвергов намеренно выбирает для своего героя такую страшную, неестественную смерть. В мифологии эрзян и мокшан огонь наделяется гуманистическими свойствами, осмысливается символом очищения и исцеления. Таким образом автор дает возможность Ванечке очиститься от порока, исцелиться от пагубной привычки. Иного пути для достижения этого он не видит.

Е. Четвергов не только анализирует поступки, поведение, мотивы своего персонажа, но и оценивает роль семьи, общества в процессе его нравственного падения. Такой подход позволил ему осмыслить сложную взаимосвязь социального и индивидуального, воссоздать противостояние низменного и идеального, позитивного и негативного, что усиливает внутреннюю напряженность нарратива, углубляет философский контекст произведения. Автор размышляет над общественно-нравственными проблемами, приглашает к обсуждению своего читателя, которого не может оставить равнодушной судьба «необразцового, неположительного» героя.

Безусловно, «Ванечка» – образец творческого экспериментаторства Е. Четвергова, в котором ярко проявляется индивидуальный стиль прозаика, его особое внимание к нравственно-этической проблематике. Произведение соответствует жанровым канонам романа воспитания, о чем свидетельствуют актуализированные вопросы методов воспитания в семье, проблемы сложных взаимоотношений между человеком и обществом в процессе становления его характера, одновременно автор выбирает категории, не свойственные воспитательному роману – проблема морального разложения человека, вместо героя эволюционирующего – деградирующий, что определило сюжетную канву «Ванечки». Данные отступления от норм романа воспитания следует оценивать как трансформацию художественной традиции, приводящую к новаторской модификации романа воспитания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Четвергов Е. Ванине : роман на морд.-эрзя яз. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2011. – 204 с.
2. Шааев Ш. Р. Черты романа воспитания в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» [Электронный ресурс] // Вестник Башкирского ун-та. – 2013. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/cherty-romana-vospitaniya-v-romane-dzhona-faulza-zhenschina-frantsuzskogo-leytenanta>.

3. Шеянова С. В. К проблеме периодизации истории мордовской литературы [Электронный ресурс] // Вестник угроведения. – 2017. – № 2 (29). – С. 93–99. – Режим доступа: <https://ouipir.ru/content/к-проблеме-периодизации-истории-мордовской-литературы>.
4. Шеянова С. В. Современный мордовский роман: проблематика, поэтика : монография. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2013. – 284 с.
5. Шеянова С. В. Современный мордовский роман (1980–2000-е гг.): типология, проблематика, поэтика : дис. ... д-ра филол. наук. – Саранск, 2014. – 446 с.

АКСЁНОВА А. Ю., КЛЕМЕНТЬЕВА Е. Ф.

СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭЗИИ А. АРАПОВА

Аннотация. В статье рассматриваются синтаксические особенности поэзии эрзянского поэта Александра Арапова. Уделяется внимание некоторым видам предложений и отдельным элементам синтаксических конструкций, таким, как сравнения, повторы, обращения, риторические вопросы.

Ключевые слова: поэтический синтаксис, анафора, обращение, повтор, риторический вопрос, синтаксический параллелизм, неполное предложение.

AKSYONOVA A. YU., KLEMENTYEVA E. F.

SYNTACTIC FEATURES OF A. ARAPOV'S POETRY

Abstract. The article deals with the syntactic features of the poetry of the Erzya poet Alexander Arapov. The authors focus on some types of sentences and elements of syntactic constructions such as comparisons, repetitions, addresses and rhetorical questions.

Keywords: poetic syntax, anaphora, address, repetition, rhetorical question, syntactic parallelism, incomplete sentence.

Поэтический синтаксис – это особые приемы, порядок слов, построение фразы, благодаря которым проза превращается в поэзию. Но поэзия отличается от прозы не только наличием рифмы. Ее задача – не передавать читателю некую информацию, а будить чувства, рисовать в воображении образы. Поэтическое произведение – это, прежде всего, картина внутренней жизни человека, его индивидуальных конкретных переживаний. Для решения этой задачи поэт использует различные инструменты, такие, как рифма, размер стиха, конструкция строфы. Поэтический синтаксис – это особое сочетание звуков, размера, из которого создается особая «мелодия» стиха. Синтаксис стиха – это особая черта писателя, благодаря которой мы можем узнать любого поэта.

Но синтаксис не может быть самоцелью, он всегда инструмент. Как автор пользуется своим родным языком, как он использует различные приёмы, это и говорит о его таланте. Интонация, логическое ударение, порядок – все средства служат для достижения наибольшей выразительности стихотворного произведения. Порой неправильное построение фразы вызывает «отторжение» у читателя – а, оказывается, поэт и старался добиться такого эффекта своим поэтическим приемом. Ведь поэзия вызывает работу чувств, а не мысли. Поэт, овладевший стихосложением, не ограничен рамками «дозволенного», он интуитивно «лепит» из слов такие конструкции, такие сочетания, которые немыслимы в прозе.

Предметом исследования данной статьи является синтаксис произведений эрзянского поэта Александра Васильевича Арапова. Его поэзия очень волнующая. Он говорит о современной жизни, друзьях, любви, природе, оставшихся на поле боя солдатах. Каждое его слово обжигает, доходит до сердца. Конечно, они исходят из волнующего сердца автора, написаны талантливым языком.

Для обобщающей характеристики особенностей поэтического синтаксиса А. Арапова в работе рассмотрены различные виды предложений и отдельные элементы синтаксических конструкций (обращения, повторы, риторические вопросы), которые связаны с мелодией стиха, с передачей настроения, с заострением поэтической мысли.

К особенностям синтаксиса стихотворения относятся разного рода повторы слов, словосочетаний, фрагментов текста. Остановимся на этом продуктивном синтаксическом приеме. А. Арапов часто использует его в своих стихотворениях. Повтор слова, словосочетания, предложения не только трогает душу, но делает стих каким-то более мягким, тихим:

Мором, мором, больницянь мором... Песня [моя], песня [моя], больничная песня [моя]...

Эйсэнь вадяишть: «Пичкат, цёрам...» Меня гладила: «Поправишься, сынок [мой]...»

Кисэнь мелявтыть, кисэнь тардить, За меня беспокоилась, за меня переживала,

Кисэнь озныть тон ды авардить [2, с. 18]. За меня молилась ты и плакала.

Ава лайиш баня кудыкеле, Женщина плачет в предбаннике,

Ава лайиш баня кудыкеле. Женщина плачет в предбаннике,

Авась тесэ кидеяк а визди, Женщина здесь никого не стесняется,

Авась тесэ кидеяк а пели [2, с. 36]. Женщина здесь никого не боится.

В стихотворениях А. Арапова часто встречается такой приём, как синтаксическая анафора, другими словами, повторение одинаковых или близких синтаксических конструкций. С греческого языка термин переводится как единоначатие. Не зря автор использует этот приём так часто. Ведь с помощью него он усиливает сказанное, придаёт этому новый смысл:

Таго од вармат вешкить-рангить велькссэть, Опять новые ветра свистят-кричат над тобою,
Таго од корёнт нолдтневель кенярксоь [2, с. 7]. Опять новые корни пустила бы радость.

Зярс коштонть эйсэ чине укистор лопань, Пока в воздухе запах кленовых листьев,
Зярс оймесь кекшни лембензэ вармадо... [2, с. 8]. Пока душа прячет тепло [моё] от ветра...

Горязо сонзэ Горе [её] её

А кельги менельс, Не умещается в небе,

А кельги мештес [1, с. 38].

Не умещается в груди.

Эпанафора – синтаксический прием, когда конец предложения повторяется в начале другого предложения, – часто используется в творчестве Александра Васильевича. Через нее автор заставляет по-другому думать над его стихотворениями. Конечно, и в душе рождаются новые мысли:

<i>Зэрнить стопкатне,</i>	Стучат стаканы [эти, те],
<i>Ды баягинекс</i>	И колокольчиком
<i>Дильнить медальтне.</i>	Звонят медали [эти, те].
<i>Дильнить медальтне,</i>	Звонят медали [эти, те],
<i>Гайгить баягакс</i>	Звучат колоколом
<i>Масторонть келес</i> [1, с. 35].	По всей земле [этой, той].

Также в его поэзии хорошо заметен синтаксический параллелизм. Его смысл состоит в том, что в одном стихотворении используются похожие друг на друга предложения одной структуры. С помощью этого приема А. Арапов складывает даже целые стихи:

<i>Тетянь кудо, содамак.</i>	Отеческий (букв. отца [моего]) дом, узнай меня,
<i>Авань кудо, нолдамак. –</i>	Материнский (букв. матери [моей]) дом,пусти меня, –
<i>Рунгом-сэрем совавтса,</i>	Тело [моё] внесу,
<i>Седей оймем оймавтса,</i>	Сердце-душу [мою] успокою,
<i>Рунгом-сэрем оймавтса,</i>	Тело [моё] успокою,
<i>Каиштан валом потавтса,</i>	Гордое слово [моё] не скажу,
<i>Алов-алов комавтса,</i>	Низко-низко наклонюсь,
<i>Кияксонтень токавтса</i> [3, с. 115].	До пола [этого, того] дотронусь.

Рассматривая творчество Александра Васильевича, мы заметили, что он часто использует риторические вопросы, которые не проходят мимо сердца любого читателя. С помощью них он составляет-складывает такие стихи, где задумаешься даже над самым простым вопросом:

Те масторсонть эрязь, ки эзь сизе? [2, с. 11]. На этой земле [этой, той] живя, кто не устал?

Ков уцяскась эйсэнь вети? Куда счастье [это, то] меня ведёт?

Мекс оймем истя талны? [2, с. 19]. Почему душа [моя] так волнуется?

Мекс монь эйсэ Верепаз а мари? Почему меня Бог не слышит?

Мекс эрямом прок а эсь – ломанень? Почему жизнь [моя] как не своя – чужая?

Мекс арась нуцькинем, кода Марюнь? Почему нет внученьки [моей], как у Марю?

Мекс арась ярмаком куломанень? [2, с. 44]. Почему нет денег (букв. деньга [моего]) похоронных?

В стихах А. Арапова широко используются сравнительные конструкции. Как известно, «в основе сравнения лежит субъективная оценка. Каждый говорящий или пишущий с помощью этих конструкций выражает только своё отношение к высказываемому, даёт описание предметам или явлениям» [4, с. 114]. Так и в рассматриваемом материале с помощью противопоставления или сравнения автор старается показать свой родной эрзянский язык более широко, дать стихам особую выразительность: *Нусманя сёксень морось, валдо... Менелесь – коцт чопода-сэнь* [3, с. 180] «Грустная осенняя песня [эта, та], светлая... Небо [это, то] – ткань тёмно-синяя»; *Прок пичкамонтъ, минь те шканть учинек...* [3, с. 173] «Как выздоровления [этого, того], мы ждали это время [это, то]...»; *Шушмотне ванькст, теке одирвань онт...* [2, с. 8] «Сугробы [эти, те] чистые, как сны невесты...».

Не последнее место в творчестве поэта занимает обращение. Автор обращается к родному селу, дому, матери, отцу, покойным дяде Шуре, дедушке, как будто они живые, слышат его. С помощью этого приёма поэт стремится быть ближе к душе, показать своё настроение, сердце:

Шура, эйсэть калмазырев кандыть, Шура, тебя на кладбище несут,
Чувтонъ шубас оршавтозят тон [2, с. 30]. В деревянную шубу одет ты.

Вечкевиксэм, ванстыцям, идицям, Любимая [моя], хранительница [моя], спасительница [моя],
Вечкевиксэм, кисэнь сэредицям, Любимая [моя], переживающая [моя] за меня,
Кемень сурсо токшеса мон сэресть, Десятью пальцами потрогаю тебя (букв. рост [твой]),
Ансяк пичкак, ансяк иля сэредть [3, с. 241]. Только выздоравливай, только не болей.

Особую привлекательность поэзии А. Арапова придают неполные предложения. *Кстыень танстесь – турваван, тикшень лембесь – прячерьган, сельведь байгесь – чамаван...* [3, с. 176] «Вкус [этот, тот] земляники – по губам [моим], тепло [это, то] травы – по волосам [моим], капля [эта, та] слезы – по лицу [моему]...»; *Прячерьсэть – ламарень, цецянь чине, тундонъ чевте варма – лексемасот* [3, с. 234] «В волосах [твоих] запах черёмухи, цветов, весенний мягкий ветер в дыхании [твоём]». В этих предложениях пропущены сказуемые, которые, на первый взгляд, и не нужны в данном контексте, но которые придают оттенок лирической взволнованности.

Выразительным средством, создающим эффект эмоциональной напряженности, организующим ритм стихотворения, является многосоюзие – повторение союза или союзного слова:

Ёвтак, тетяй, кода монень лексемс, Скажи, отец, как мне дышать,
Кода ванстомс ойменть, а ёмавтомс. Как сберечь душу [эту, ту], не потерять.
Кода шканть ды эрямонть а менсямс, Как время [это, то] и жизнь [эту, ту] не упустить,
Кода монень муезенть а правтомс [2, с. 130]. Как мне найденное [это, то] не уронить.

Противоположным стилистическим приемом является убавление (бессоюзие), при котором намеренно опущены союзы, соединяющие во фразах слова и предложения, вследствие чего речь приобретает большую сжатость, компактность. Знаком особой выразительности является тире, во многом ставшее приметой поэзии А. Арапова, добивавшегося этим стремительности мысли, особого динамичного ритма:

Макст монень лембе – кенеремс. Дай мне тепло – созреть.
Макст монень неже – стямс. Дай мне опору – встать.
Макст монень вий – а неверемс Дай мне силы – не рассыпаться
Ды эсень ким ютамс [2, с. 114]. И свою дорогу [мою] пройти.

На основе изложенного материала можно сделать вывод о том, что в творчестве А. Арапова чаще всего употребляются такие синтаксические приемы, как повторы, обращения, неполные предложения. Стихи А. Арапова нужно читать на родном языке, так как при переводе, на наш взгляд, теряется особая магия его поэзии, недостаточно передаются те чувства, о которых говорит поэт. У писателя есть талант, который дается не всем поэтам. И не каждый может оставить сердце в своей поэзии, как это делал Александр Васильевич Арапов. Его стихи полны любви, переживаний. Каждое стихотворение какое-то особенное, в каждом своё настроение. И, конечно, сделать это помогают языковые, в том числе синтаксические средства, которые автор широко использует в своем творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арапов А. В. Вайгель : Стихть. – Саранск: Мордов. кн. изд-вась, 1990. – 79 с.
2. Арапов А. В. Вальма : Стихть. – Саранск: Мордов. кн. изд-вась, 1992. – 64 с.
3. Арапов А. В. Жест : стихи. – Саранск: ИД «Книга», 2010. – 256 с.
4. Клементьева Е. Ф., Маторкина А. Е. Способы выражения сравнений в эрзянском языке / XLIV Огарёвские чтения : материалы науч. конф.: в 3 ч./ Ч. 3: Гуманитарные науки / сост.: А. В. Столяров, О. А. Калинина. – Саранск: Мордов. гос. ун-т, 2016. – С. 114–118.
5. Эрзянь кель. Синтаксис : тонавтнемапель / Н. А. Агафонова, Р. А. Алёшкина, Г. Ф. Беспалова [ды лиятне]. – Саранск: Изд-во Морд. ун-та, 2000. – 208 с.

ЕФРЕМОВ Д. А., КУЗНЕЦОВА В. А.

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛЕКСИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ
ПРИ ПЕРЕВОДЕ ТЕКСТОВ ОФИЦИАЛЬНО-ДЕЛОВОГО СТИЛЯ
С РУССКОГО ЯЗЫКА НА УДМУРТСКИЙ ЯЗЫК**

Аннотация. Авторы анализируют лексические и лексико-семантические трансформации, которые используются при переводе с русского языка на удмуртский язык. Исследование проведено на основе анализа примеров из оригинала и перевода Конституции Удмуртской Республики.

Ключевые слова: удмуртский язык, русский язык, перевод, лексические замены, лексико-семантические трансформации, юридический текст.

EFREMOV D. A., KUZNETSOVA V. A.

**LEXICAL TRANSFORMATIONS IN THE TRANSLATION
OF FORMAL-BUSINESS RUSSIAN TEXTS INTO UDMURT LANGUAGE**

Abstract. The authors analyze lexical and lexical-semantic transformations used in translating from Russian into Udmurt. The study is based on the analysis of the original and the translated versions of the Constitution of the Udmurt Republic.

Keywords: Udmurt language, Russian language, translation, lexical changes, lexical-semantic transformations, legal text.

Большинство людей, которые сами не сталкивались с переводом и переводческой деятельностью, не считают перевод наукой. Роль переводчика, как правило, недооценивается, и к нему предъявляют нереальные требования: переводчик должен знать все и сразу и мгновенно выдавать перевод. Тем не менее, переводческая деятельность – это целая наука. Исследователи выделяют теории перевода, виды перевода; по жанрово-стилистической классификации выделяются литературный (художественный) и информативный (специальный) перевод [3, с. 95]. При художественном переводе главная цель – передать ту гамму чувств и эмоций, то эстетическо-художественное воздействие, которое изначально задумывалось автором, поэтому возможны и отступления от текста оригинала. Информативный перевод – это перевод текстов, когда важно передать всю сущность информации, без эмоционального и эстетического воздействия. Сюда относятся все материалы, связанные с деловой, научной и общественно-политической деятельностью. Переводы текстов официально-делового стиля, в частности, юридических документов, сочетают в себе признаки информативного перевода.

Главная цель перевода – достижение адекватности и эквивалентности. Переводчик в этом процессе должен произвести различного рода видоизменения, переформатирования для того, чтобы перевод (текст) как можно более точно передавал всю информацию текста-оригинала, при этом учитывая, конечно же, соответствующие нормы языка перевода. Данными межъязыковыми трансформациями Л. С. Бархударов называет процесс деятельности переводчика, где текст перевода с максимально возможной полнотой передает всю информацию, заключенную в исходном тексте, при строгом соблюдении норм языкового процесса [1, с. 190].

При анализе переводов исследователи предлагают различные классификации переводческих трансформаций. Я. И. Рецкер делит трансформации на два вида – лексические и грамматические [7, с. 25–122]. Р. К. Миньяр-Белоручев выделяет лексические, грамматические трансформации и речевую компрессию [5, с. 142–174]. Л. С. Бархударов разделяет трансформации на 4 типа: перестановки, замены, добавления и опущения [1, с. 191–226]. В. Н. Комиссаров подразделяет трансформации на лексические, грамматические и лексико-грамматические (комплексные) [3, с. 172–173]. А. Д. Швейцер выделяет уровни переводческих трансформаций. По его мнению, и лексические, и грамматические трансформации могут происходить на одном уровне (например, на стилистическом уровне) [8, с. 118–145]. Тщательно изучив научную литературу, можем констатировать, что единой классификации ученые не придерживаются, тем не менее, они признают наличие преобразований, которые происходят на разных уровнях языка.

За основу анализа нами была принята классификация В. Н. Комиссарова, поскольку именно она отражает весь широкий спектр модификаций при переводе и позволяет оптимальным образом отразить особенность перевода текстов официально-делового стиля. Предметом нашего исследования стали лексические трансформации. Объектом исследования послужила Конституция Удмуртской Республики и ее перевод на удмуртский язык – Удмурт Элькунлэн Кункатэз, выполненный В. М. Ившиной, В. К. Кельмаковым, Н. В. Кондратьевой, Р. С. Куликовой, Р. В. Солонинко, В. Л. Шибановым [4].

Переводы с русского языка на удмуртский имеют огромное значение. Формирование удмуртского литературного языка происходило при непосредственном участии переводов. По мнению В. Г. Пантелеевой, этот процесс зародился в начале XIX века [6, с. 136–138]; Б. И. Каракулов отмечает, что переводы христианских текстов на удмуртский язык известны уже с 40-х годов XVIII века [2, с. 99–100]. Оба исследователя отмечают, что переводы того периода, как правило, связаны с религиозными текстами и выполнены с русского языка. С этого момента по настоящее время выполнено довольно много переводов текстов различного стиля на удмуртский язык с разных языков, но, тем не менее, это составляет лишь малую

часть всего разнообразия русской, а также и мировой культуры в целом. Переводная литература на удмуртский язык время от времени подвергается критике, но она ни разу не подвергалась трансформационному анализу.

Перевод с одного языка на другой невозможен без лексических преобразований. Транскрипция и транслитерация – это способы перевода лексической единицы оригинала путем воссоздания ее формы с помощью букв языка перевода. При транскрипции передается звуковая форма иноязычного слова, а при транслитерации его графическая форма (буквенный состав). Ведущим способом в современной переводческой практике является транскрипция с сохранением некоторых приемов транслитерации. Поскольку фонетические и графические системы русского и удмуртского языков отличаются друг от друга незначительно, передача формы слова исходного языка на язык перевода при транскрипции имеет минимальный характер: *Органы исполнительной власти Удмуртской Республики по соглашению с федеральными органами исполнительной власти могут взаимно передавать и принимать на себя осуществление части их полномочий, если это не противоречит Конституции Российской Федерации и федеральным законам, Конституции Удмуртской Республики и законам Удмуртской Республики* [4, с. 11]. – *Удмурт Элькуньсь быдэсьясъ тӧрлыклен ёзэсьёсыз, федерал быдэсьясъ тӧрлыклен ёзэсьёсыныз кенешыса, ог-огзылы сётъяны но ас вылазы басьяны быгато асьсэ ужоскет люкетъёссылэсь быдэсьянзэс, со пумит уг луы ке Россия Федераци Кункатлы но федерал катъёслы, Удмурт Элькун Кункатлы но Удмурт Элькун кун катъёслы* [4, с. 46].

Транслитерация, как правило, используется при переложении с одного графического письма на другое графическое письмо, например, с латиницы на кириллицу или наоборот. Тем не менее, встречаются также редкие случаи использования транслитерации в том случае, если алфавиты исходного и переводящего языка отличаются, и фонему нужно передать через другую букву: *Удмуртская Республика состоит: из следующих административно-территориальных единиц: районов – Алнашского, Бalezинского, Вавожского, Воткинского, Глазовского, Граховского, Дебесского, Завьяловского, Игринского, Камбарского (с городом районного значения Камбаркой), Каракулинского, Кезского, Кизнерского, Киясовского, Красногорского, Малопургинского, Можгинского, Сарапульского, Селтинского, Сюмсинского, Увинского, Шарканского, Юкаменского, Якиур-Бодьинского, Ярского* [4, с. 12]. – *Удмурт Элькунэ пыро таёе улосвыл кивалтонния огметъёс: Алнаш, Балезино, Вавож, Вотка, Глаз, Грак, Дэбес, Дэри, Эгра, Камбарка (ёросэ пырись Камбарка карен), Каракулино, Кез, Кизнер, Кияса, Красногорск, Пичи Пурга, Можга, Сарапул, Съёлта, Сюмси, Ува, Шаркан, Юкамен, Якиур-Бодья, Яр ёросъёс* [4, с. 47].

Калькирование – это способ перевода, когда морфемы или слова (устойчивых словосочетаний) заменяются их соответствиями (лексемами) в языке перевода. Сущность калькирования заключается в создании нового слова или идиоматического выражения в языке перевода, копирующего структуру исходной лексической единицы: *В Удмуртской Республике признаются политическое и идеологическое многообразие и **многопартийность*** [4, с. 7]. – *Удмурт Элькунын санэ басътйсько политика но идеологи удысын унопӧртэмлык но **унопартилык*** [4, с. 43]; *Они определяют смысл, содержание и применение законов, деятельность законодательной и исполнительной власти, **местного самоуправления** и обеспечиваются правосудием* [4, с. 8]. – *Соос тодмосто катъёслэсь пуштроссэс но кутйськемзэс, каткылдытйсь но быдэсьясь тӧрлыкъёслэсь, **интыосын аскивалтонлэсь** ужамзэс но утисько эрикрадъя судсӧзнэт пыр* [4, с. 44].

В удмуртском языке уже на данном этапе его развития используется довольно много терминов, изданы терминологические словари по обществознанию, информатике, химии, биологии, географии, литературе и др., в которых изобилуют лексемы и синтагмы, образованные путем калькирования. Во всем тексте Конституции также используются кальки, многие из которых являются окказионализмами.

При использовании приема добавления становится необходимым в предложение переводящего языка ввести отдельные слова или словоформы, отсутствующие в оригинале: *Неопубликованные законы не применяются* [4, с. 6]. – *Печатламтэ катъёс **уже** уг кутйсько* [4, с. 42]; *Человек, его права и свободы являются высшей ценностью* [4, с. 4]. – *Адями, солэн эрикрадъёсыз но эрикъёсыз **котьмалэсь** вылй дунлык луо* [4, с. 40]. В данные предложения добавлены существительное *уже* ‘букв.: в работу’ и местоимение *котьмалэсь* ‘букв.: всех, всего’ для того, чтобы грамматическая конструкция исходного языка соответствовала переведенному предложению в наибольшей степени.

Прием опущения прямо противоположен приему добавления. При переводе, как правило, «опущению подвергаются слова, являющиеся семантически избыточными, то есть выражающие значения, которые могут быть извлечены из текста и без их помощи» [1, с. 226], а также, избыточные слова могут оказаться нерелевантными или могут легко восстанавливаться в тексте: *Депутатом Государственного Совета Удмуртской Республики может быть избран гражданин Российской Федерации, достигший 21 года и обладающий **пассивным** избирательным правом* [4, с. 12]. – *Удмурт Элькунысь Кун Кенеше депутатэ быръемын луыны быгатэ Россия Федерациысь 21 аресозь вуэм но бырийськыны эрикрадо кунмурт* [4, с. 48].

В приведенном предложении опущена словоформа *пассивным*, поскольку с одной стороны, аналогичная лексема отсутствует в удмуртском языке, с другой стороны, общее значение становится понятным и без нее.

Наряду с лексическими трансформациями исследователи выделяют лексико-семантические замены. При таких изменениях лексемы оригинала претерпевают определенного типа логические преобразования, поскольку значения исходных и переводящих единиц языка не совпадают. Основными видами подобных замен являются конкретизация, генерализация и модуляция (смысловое развитие) значения исходной единицы.

Конкретизацией называется замена слова или словосочетания исходного языка с более широким предметно-логическим значением словом и словосочетанием переводящего языка с более узким значением. В результате применения этой трансформации создаваемое соответствие и исходная лексическая единица оказываются в логических отношениях включения: единица исходного языка выражает родовое понятие, а единица переводящего языка – входящее в нее видовое понятие: *Налоги и сборы в Удмуртской Республике устанавливаются федеральным законом и законами Удмуртской Республики* [4, с. 11]. – *Удмурт Элькунын вытӥсь но коньдон октонӥсь тупатӥсько федерал катъя но Удмурт Элькун катӥсья* [4, с. 47]; *В Удмуртской Республике обеспечиваются равной защитой государственная, муниципальная, частная и иные формы собственности* [4, с. 7]. – *Удмурт Элькунын огкадь утисько кунлэн, интыослэн, нимаз кузёослэн но мукетӥсьзылэн асваньбурӥсьсы* [4, с. 43]. В данном примере словосочетание «*формы собственности*» употребляется в более широком значении, а при переводе на удмуртский язык *асваньбурӥсьсы* ‘букв.: своей собственности’ используется в конкретном, узком значении. *Общие вопросы воспитания, образования, науки, культуры, физической культуры и спорта, молодежной политики* [4, с. 9]. – *Визьнодан, дышетон, тодос, лулчеберет, ёзвы лулчеберет но спорт, егитӥсьын ужан политикаысь огъя ужпумӥсь* [4, с. 45].

Конкретизация часто применяется, когда в переводящем языке есть слово со столь же широким значением и соответствующей коннотацией, поскольку такие слова могут обладать разной степенью употребительности в исходном языке и в переводящем языке.

Генерализацией называется замена единицы исходного языка, имеющей более узкое значение, единицей переводящего языка с более широким значением, т. е. преобразование обратное конкретизации. Создаваемое соответствие выражает родовое понятие, включающее исходное видовое: *Признание, соблюдение и защита прав и свобод человека и гражданина – обязанность государства* [4, с. 4]. – *Адямилэсь но кунмуртлэсь эрикрадӥсьсэ но эрикӥсьсэ санэ басӥтон, чаклан но утён – кунлэн одно быдэсьяно ужез* [4, с. 40].

Модуляцией или смысловым развитием называется замена слова или словосочетания переводческим соответствием, значение которого логически выводится из значения исходной единицы, а значения слов оригинала и перевода связаны логическим причинно-следственным отношением: *В Удмуртской Республике действуют и применяются общепризнанные принципы и нормы международного права и международные договоры Российской Федерации* [4, с. 6]. – *Удмурт Элькунын быдэсьясъко но уже кутйсько дуннеысь эрикрадлэн ваньмыныз санэ басьтэм возетъёсыз но эсэпъёсыз но Россия Федерацилэн калыкупо огкылъёсыз* [4, с. 42].

В результате проведенного нами исследования было выявлено, что при переводе текста Конституции Удмуртской Республики на удмуртский язык были использованы следующие трансформации: транскрипция, транслитерация, калькирование, добавления, опущения, конкретизация, генерализация, модуляция. Следует констатировать, что при переводе Конституции было задействовано довольно много различного рода трансформаций. В одном случае, как нам кажется, зафиксирован отход от принципов перевода юридического текста – использован прием модуляции.

Наше исследование является одним из первых шагов в изучении переводческих трансформаций при переводе с русского языка на удмуртский язык. Проведенное исследование позволяет выявить особенности изменений, происходящих при переложении на удмуртский язык текста, написанного официально-деловым стилем, и может послужить хорошим подспорьем для начинающих переводчиков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). – М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
2. Каракулов Б. И. Обозначение христианских реалий в удмуртских переводах Евангелий издания 1847 года // Материальная и духовная культура народов Урала и Поволжья: История и современность : Материалы межрегиональной научно-практической конференции. – Глазов, 2005. – С. 99–100.
3. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) : Учеб. пособие для ин-тов и фак-тов иностр. яз. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.
4. Конституция Удмуртской Республики = Удмурт Элькунлэн Кункатэз. – Ижевск: Удмуртия, 2007. – 72 с.
5. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода. – М.: Московский лицей, 1996. – 208 с.

6. Пантелеева В. Г. Удмуртская поэзия и перевод: анализы, интерпретации, комментарии: монография. – Ижевск: Ин-т компьют. исследований, 2016. – 248 с.
7. Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Международные отношения, 1974. – 216 с.
8. Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – 3-е изд. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 216 с.

ЕРШОВА Н. И., ОВЕЗОВА А. М.

**СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА НАРЕЧИЙ ОБРАЗА
И СПОСОБА ДЕЙСТВИЯ В РУССКИХ ГОВОРАХ МОРДОВИИ**

Аннотация. В статье охарактеризованы наречия образа и способа действия, функционирующие в русских говорах Мордовии. Они разделены на отдельные семантические группы, в рамках которых вступают в парадигматические отношения. Особое внимание уделяется анализу явления синонимии диалектных наречий образа и способа действия, представленного в каждой из выделенных групп.

Ключевые слова: наречие, диалектизм, значение, синоним, антоним, говор, литературный язык.

ERSHOVA N. I., OVEZOVA A. M.

**STRUCTURAL-SEMANTIC CHARACTERISTICS OF ADVERBS OF IMAGE
AND OF MODE OF ACTION IN RUSSIAN DIALECTS OF MORDOVIA**

Abstract. This article describes the adverbs of the image and of the mode of action functioning in the Russian dialects of Mordovia. They are divided into separate semantic groups forming paradigmatic relations. Special attention is paid to the analysis of the phenomenon of synonymy of the dialect adverbs of the image and of the mode of action represented in each group.

Keywords: adverb, dialectal word, meaning, synonym, antonym, dialect, literary language.

Говор представляет собой разновидность языка, функционирующего на определенной территории, и характеризуется специфическими диалектными особенностями. Эти особенности являются результатом локальных разновременных изменений общенародного языка. Как его необходимая часть, диалектная лексика отличается теми же внутренними процессами и закономерностями, свойственными лексической системе общенародного языка: наличием синонимических, антонимических, омонимических связей, гиперонимических отношений и др. [3, с. 33–92]. Сказанное относится и к определительным наречиям, характеризующимся исключительным богатством и разнообразием и представляющим обширный пласт диалектизмов в русских говорах Мордовии.

Данные наименования можно распределить по отдельным семантическим группам, внутри которых они вступают друг с другом в различного характера парадигматические отношения, главным образом, синонимические и антонимические.

В работах по диалектной лексикологии наиболее принятым является определение синонимов как слов с тождественным или близким значением, распространенных в одном или территориально близких говорах [2, с. 102]. В зависимости от характера различий в

составе синонимов выделяется несколько разновидностей: 1) синонимы абсолютные (полные), или дублиеты, совпадающие по своим значениям и характерной сочетаемости; 2) синонимы идеографические, или семантические, отличающиеся определенными элементами своих значений; 3) синонимы стилистические (эмоционально-экспрессивные, экспрессивные), выражающие ту или иную эмоционально-экспрессивную оценку обозначаемого; 4) синонимы семантико-стилистические, отличающиеся друг от друга как по своему значению, так и по эмоционально-экспрессивной окраске [5, с. 216–217].

Наряду с синонимией в русских говорах Мордовии представлено и явление антонимии. Все определения антонимов в лингвистической литературе сводятся к следующему: антонимы – это слова с противоположным значением (см., напр. [6, с. 19]), что характерно и для диалектных антонимов.

Определительные наречия, функционирующие в рассматриваемых говорах и зафиксированные в «Словаре русских говоров на территории Республики Мордовия» [4], можно разделить на отдельные семантические группы, в рамках которых выделяются как синонимические, так и антонимические ряды. Предметом рассмотрения в данной статье являются диалектные наречия образа и способа действия, характеризующие способ совершения действия.

1. Наречия образа и способа действия, характеризующие внешний облик. Данные наименования составляют синонимические ряды дублиетов с инвариантными значениями:

1) «одевшись, в одежде»:

Одевши. Никада ни раздявались, фсе время *адевши* спали (Протасово, Лямбирский р-н).

Одежкой. Фсе ща *адежкый* ходют (Хлебино, Теньгушевский р-н).

Одежкой. Спит *адефкый*: ф пальте и валинкъх (Гуляево, Ичалковский р-н).

Компоненты этого ряда вступают в антонимические отношения со словами *телешом* и *голендаем* «без одежды, нагишом» [Я фсе *тилишом* купаюсь (Кулишейка, Рузаевский р-н); Мы ни гъварим «гълышом», а «гъляндаим» (Енгалычево, Дубенский р-н)].

2) «в обуви, обувшись»:

Обувкой. *Обуфкый* он вышъл аль бъсиком, пыглиди (Суподеевка, Ардатовский р-н).

Обуткой. *Абуткый* иди: ногу нъпориш (Пятина, Ромодановский р-н).

Обушкой. Тади беднъ жили, летъм *абушкый* ни хадили (Михайловское, Ковылкинский р-н).

Данному синонимическому ряду противопоставляется по значению следующее многочисленное объединение дублиетов:

3) «босиком»:

Разувкой: Разуфкѣй и нагишкѣй шли (Покрышкино, Ромодановский р-н).

Разувши: Идѣш, марос, ноги ломают *разуфшы* (Атемар, Лямбирский р-н).

Разумши: Разумшы в лес ни пайдѣш (Яковщина, Рузаевский р-н).

Разуткой: Силох нет, ножыньки маи взапрели, фпору сыми эти съпаги и иди *разуткѣй* (Паньжа, Ковылкинский р-н).

Разушкой: Ни хади па полу *разушкѣй*, прастыниш вить (Усыскино, Инсарский р-н).

4) «без головного убора»:

Косматкой (в 1 значении): А ты ни хади *касматкѣй*, ветир паднялси (Инелейка, Большеигнатовский р-н).

Космачкой (в 1 значении): Я думѣл, штѣ ана *касмачкѣй* пришла, а на ней шаль (Языковая Пятина, Инсарский р-н).

Космачом: Хѣладинѣ такая, а паринѣ *късмачѣм* валят (Большой Азясь, Ковылкинский р-н).

Разбязамишсь: Тада нихто ни хадил *рѣзбязамишсь* (Константиновка, Ромодановский р-н).

Разбязкой: Кудый-тѣ *разбязкѣй* нѣстрѣпалилсь? (Тенишево, Краснослободский р-н).

Разбязмиш: Так и ушла *разбязмиш* (Новая Карьга, Краснослободский р-н).

Разбязшкой: Ни хади *разбязшкѣй-тѣ*, пагодѣ сичяс вреднѣ, прастыниш (Стародевичье, Ельниковский р-н).

Развязкой: Дѣхадилсь *развязкѣй*, вот типерь гѣлава и балит (Муравлянка, Ельниковский р-н).

Развязочкой: Ты што, ешчо *розвязчкѣй* бегѣш? Чай, на улицы-тѣ холѣднѣ (Суподеевка, Ардатовский р-н).

Данным наименованиям противопоставлено по значению наречие *обязкой* «повязавшись» [Ты как в горѣт паедиш: *абязкѣй* или *развязкѣй*? (Старый Ковыляй, Темниковский р-н)]. Все антонимы, представленные диалектными наречиями образа и способа действия со значением внешности, выражают дополнительную (комплементарность). Шкала противопоставлений представлена здесь всего двумя противоположными членами, дополняющими друг друга до целого; отрицание одного из таких антонимов дает значение другого [1, с. 329–338].

Подчеркнем, что два последних синонимических ряда характеризуются обилием словообразовательных вариантов, обусловленных наличием в рассматриваемых говорах большого количества сходных по семантике суффиксов.

Диалектизмы *распояской* «бес пояса» и *растрепкой* «расстегнувшись» в русских говорах Мордовии представлены единичными наименованиями и не вступают в

синонимические отношения. Напр.: Верхний сѣрафан *рѣспаяскѣй* насили (Урей, Ельниковский р-н); Он и пугѣвицы у куйфайки ни застѣгѣвѣт, так ы ходит *рострѣнкѣй* (Суподеевка, Ардатовский р-н).

2. Наречия образа и способа действия, характеризующие положение в пространстве. Данные наименования составляют многочисленные синонимические ряды дублетов с ядерными значениями:

1) «стоя»:

Стойма: Чиво у двирѣ стайшь? Ай, *стайма* слащи? (Дмитриев Усад, Атюрьевский р-н).

Стоймашкой: Кады народу многѣ, в афтобусѣ *стаймашкѣй* едишь (Мизеряне, Старошайговский р-н).

Стоногом: Так и праспал фсю ноч *станогѣм* (Рождествено, Ичалковский р-н).

2) «сидя»:

Сѣжма: *Сѣжмѣ* работѣл (Медаево, Чамзинский р-н).

Сидѣма: Палы-тѣ я *сидѣма* мою (Стрелецкая Слобода, Рузаевский р-н).

Сижма: Не кажѣцѣ стол мне: за нем *сижма* плохѣ, ноги ф крышку лезут (Манадыши, Атяшевский р-н).

Сижмашкой: Ныни цѣльный день *сижмашкѣй* работѣли: картошки у запрафки прибирали (Усыкино, Инсарский р-н).

3) «наклоняясь, согнувшись»:

Нагнувкой: За ягѣдѣми пойдѣш, там фсѣ время *нагнуфкѣй*, у миня от этѣвѣ спина болит (Суподеевка, Ардатовский р-н).

Нагнуткой: Пѣработѣш цѣльный день *нагнуткѣй*, к вечѣру спина атваливѣцѣ (Еремеево, Лямбирский р-н).

Нагнушкой: А вы как там картошки выбирати? Сидя? – Кто как, кто *нагнушкѣй* (Муравлянка, Ельниковский р-н).

Скляпимши: А мне ѣперацѣю зделѣли, вот ы хожу *скляпимши* (Большие Поляны, Ардатовский р-н).

Как видим из представленных примеров, многие синонимы каждого ряда имеют одинаковые корни и различаются аффиксами (суффиксами), что говорит о богатых словообразовательных возможностях диалектных наречий. В русских говорах Мордовии встречаются единичные наименования *лежма* «лежа» [*Лижма* читаю (Лаврентьево, Темниковский р-н)] и *сидѣмашки* «полулежа» [Пака ни умир, фсѣ так ы *сидѣмашки* сидел нѣ кровати (Подлесная Ивановка, Торбеевский р-н)], не образующие парадигматических связей.

3. Наречия образа и способа действия, обозначающие характер движения, выступают в качестве следующих синонимов с инвариантными значениями:

1) «бегом»:

Бегма: Манькь-ть у миня касинку забыль, ну-кь *бигма* дьгани иё, аддай (Слободские Дубровки, Краснослободский р-н).

Взулёт (в 1 значении): Аддахнёт нимногъ, дъ апать фсё *взулёт* (Старая Фёдоровка, Старошайговский р-н).

Стрюхма: Настинькь фсё время *стрюхма* бегът (Софьино, Ельниковский р-н).

Данные диалектизмы образуют многочисленный ряд дублетов.

2) «галопом»:

Вмашки: З гары лоштьт пустилсь *вмашки* (Ключарево, Рузаевский р-н).

Навскачь: Ни пускай лоштьт *навскачь*, упадѣш (Максимовка, Темниковский р-н).

Указанные диалектные наименования составляют двучленный ряд абсолютных синонимов.

3) «кубарем»:

Вперекувырушки: Иду ат саседий, заделъ нагой ап чяво-ть, чють ни пълитель *фпирикувырушки* (Шишкеево, Рузаевский р-н).

Колесанкой: Зимой рабятъ *кълисанкѣй* з гары-ть катающъ, и голъвы цѣлы (Новое Альшино, Большеигнатовский р-н).

Переметышки: Он взял стѣрика зъ грутки, талкнул – старик-ть и пѣкатилси *пиримѣтышки* (Новоникольское, Ельниковский р-н).

Представленные диалектные наречия входят в многочисленный ряд дублетов.

4) «наперегонки»:

Вперегонышки: Сматри, бабы куда-ть *фпиригонышки* памчались (Ивановка, Ромодановский р-н).

Черганки: Ани увидали яво и пустились *чирганки*, испугались (Русское Давыдово, Кочкуровский р-н).

Данные дублеты составляют в рассматриваемых говорах синонимическую пару дублетов.

5) «делая частые, мелкие шаги; трусцой»:

Втрусок: Он шол *фтрусок*, так ы дагнал миня (Никольское, Торбеевский р-н).

Втрушонку: Нѣцылси дожжык, пѣбижали мы в лес, *фтрушонку* фсё бигѣм (Надеждино, Ельниковский р-н).

Как видим, практически все наречия, обозначающие характер движения, составляют двучленные объединения абсолютных разнокорневых синонимов. Они не вступают в антонимические отношения.

Диалектные наименования *движком* «медленно, едва передвигая ноги» [И-и, девъньки, хть *двишком* дойду топерь, а то сё сидьма сидела (Большие Поляны, Ардатовский р-н)], *вприпрыгышки* «подпрыгивая, вприпрыжку» [Я тихонькъ вофси ни хадильт, сё *фприпрыгышки* (Ведянцы, Теньгушевский р-н)], *вспотыкашки* «спотыкаясь» [Бигу за ним *фспатыкъшки* (Нижняя Вязера, Инсарский р-н)] не образуют в русских говорах Мордовии в семантических связях.

4. Наречия образа и способа действия, характеризующие способ перемещения. Данные диалектизмы составляют многочленные синонимические ряды дублетов с инвариантными значениями:

1) «пешком»:

Пеша: Я шла дъ мъгазинъ *пешъ* (Ефаево, Краснослободский р-н).

Пешаком: Ничово, хоть грязь, а *пишаком* пошел (Большие Поляны, Ардатовский р-н).

Пешем: Если пьдморожънъ, и *пешъм* хърошо итти (Суподеевка, Ардатовский р-н).

Пешеха: Мы *пишыха* шли (Русские Найманы, Большеберезниковский р-н).

Пешеходом: Мы раньшъ-тъ дъ Рузаифки *пишиходъм* добирались. Машын не былъ, *пишиходъм* хадили (Шишкеево, Рузаевский р-н).

Пешкодёр: Шли мы *пишкадёръм* киломитръф десить (Павловка, Лямбирский р-н).

2) «верхом»:

Верхачом: Дефкъ-тъ бьивая кака, фсё *вирхачём* ездит (Старая Михайловка, Ромодановский р-н).

Верхма: Эх, *вирхма* ахоть паездить (Большой Азясь, Ковылкинский р-н).

Верхома: Рани фсе *вирхама* умели ездить, а сичяс ниhto ни хочит учицъ, а рази ни надъ, вить фсё пригадицъ (Кулишейка, Рузаевский р-н).

Верхотом: Сын мой тады кьмандиръм был, *вирхатом* ездил (Новые Русские Пошаты, Ельниковский р-н).

3) «ползком»:

Ползма: Дъ вот цэлый день *палскма* грядки палоль (Ирсеть, Старошайговский р-н).

Юзом: Ф подмъс за яйцъми *юзъм* надъ леть, большъ никак ни пралезиш (Токмово, Ковылкинский р-н).

Указанные примеры однокорневых разноаффиксных синонимов свидетельствуют, что в русских говорах Мордовии, в отличие от литературного языка, хорошо развита словообразовательная синонимия.

5. Наречия образа и способа действия, характеризующие совокупность лиц. Данные диалектные наименования реализуются в следующих инвариантных значениях синонимов:

1) «вместе, сообща»:

Ладом: Ани фсё *ладом* делят, любь-дорыгъ пьсмастреть (Атемар, Лямбирский р-н).

Гамзом: Труднъ аднаму што-тъ дельть, а вот када фсе *гамзъм*, глиш, и дель висилей пашло (Карпеловка, Торбеевский р-н).

Комплеоном: Баню пастроили *къмплеионъм* (Куликово, Краснослободский р-н).

Понародно: Зьфсгдѣ *пънароднъ* пажар тушыли (Кочуново, Ромодановский р-н).

Суместно: Нады *сумеснъ* фсё дельть, пьмогать жоне (Суподеевка, Ардатовский р-н).

Указанные наречия составляют многочисленный ряд разнокорневых абсолютных синонимов.

2) «гурьбой, толпой»:

Гамозом: Нарот пашол на праздник *гамзъм* (Тройни, Краснослободский р-н).

Гвалом: Дефки *гвалъм* г жънихам пьвалили (Софьино, Ельниковский р-н).

Теньгой: Дочь-тъ у миня ф Туркмени живёт, учит рьбитишък. Ани иё любят, так ы бегъют за ней тиньгой (Шишкеево, Рузаевский р-н).

Данные диалектизмы входят в многочисленный синонимический ряд дублетов. Другие парадигматические связи в рамках рассматриваемой подгруппы не представлены.

6. Наречия образа и способа действия, характеризующие отношение к другим людям. Они представлены следующими диалектными наименованиями:

Враздебеньку «отдельно, врозь»: Апятъ *врѣздрибеньку* идут (Алашеевка, Атяшевский р-н).

Враздяжку «отдельно, врозь»: Пъначялу тиятъ *враздряшку* были, а штобы их к стаду приучить, тиятъ сваживъют (Новое Баево, Большеигнатовский р-н).

Вразноброд «отдельно, врозь»: Фсе *врѣзнаброт* идут, а пьгади, в абет фсе вмести будут бижать (Усыскино, Инсарский р-н).

Опороздь «отдельно, порознь»: И живут-тъ как ни сваи, фсе *апорьсть* (Кучкаево, Большеигнатовский р-н).

Вмежную «отдельно, врозь»: Сын с аццом-тъ *вмижную* жили. Ни шыпкъ слаткъ Ивану прихадильсь, вить как бают, веник-ът цѣльный сразу ни пириломиш, а *вмижную*, па прутуку, зарас (Дмитриев Усад, Атюрьевский р-н).

По-разновски «отдельно, врозь»: Сечяс обь братъ живут *пъ-разнофски* (Киржеманы, Большеигнатовский р-н).

По-келейному «уединенно, одиноко»: Чово, я келейницъ и живу *пъ-келейнъм*: живу одна и ничово у миня нет, ни скотины, не кур (Суподеевка, Ардатовский р-н).

¹*Тишма* «тайком»: Ванькь-ть ушол из дому *тишма* (Горяйновка, Кочкуровский р-н).

Тишью «2. Тайно, скрытно»: В бальной симье када жили, муш *тишью* падарит нъ пиредник (Чеберчино, Дубенский р-н).

Шинками «тайком»: Он так и дельт фсе *шынками*, укрatkъй (Горяйновка, Кочкуровский р-н).

Здесь можно выделить несколько многочисленных синонимических рядов:

1) ¹*тишма*, *шинками*, *тишью* – значение «тайно, скрытно»;

2) *враздебеньку*, *враздяжку*, *вразноброд*, *вмежную*, *по-разновски*, *опороздь* – значение «отдельно». Как видим, только в рамках последней подгруппы представлено явление омонимии, ср.: ¹*тишма* «тайком» и ²*тишма* «тихо, спокойно».

Таким образом, в русских говорах Мордовии представлены наречия образа и способа действия, образующие родо-видовую парадигму на диалектном материале. Кроме того, между элементами данной группы актуализируются парадигматические отношения, из которых доминирующими необходимо признать синонимические. Особой частотностью отличаются абсолютные синонимы, реже встречаются семантические. Антонимы, представленные диалектными наречиями образа и способа действия, выражают дополнительность (комплементарность). Шкала противопоставлений представлена здесь всего двумя противоположными членами. Менее широко в рассматриваемой семантической группе представлено явление полисемии. Что же касается омонимов, то их среди определительных наречий практически не наблюдается.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апресян Ю. Д. Проблемы структурной лингвистики. – М.: Наука, 1973. – 600 с.
2. Баранникова Л. И. К вопросу о диалектной синонимии // Вопросы стилистики. – Саратов, 1962. – Вып. 1. – С. 101–121.
3. Маслов В. Г. Системные отношения в диалектной лексике (на материале говора Добринки Урюпинского района Волгоградской области): моногр. – Тула: Изд-во Тульск. гос. ун-та, 2007. – 124 с.
4. Словарь русских говоров на территории Республики Мордовия: в 2-х ч. – СПб.: Наука, 2013. – Ч. 1. С. 1-672. – Ч. 2. С. 673-1560.
5. Современный русский язык : учеб. / Под ред. В. А. Белошапковой. – М.: Высшая школа, 1989. – 800 с.
6. Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка). – М.: Наука, 1973. – 278 с.

БУНЧУК Т. Н., ДУРКИН А. И.
СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ИМЕН ПЕРСОНАЖЕЙ
В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»

Аннотация. В статье рассмотрена система имен персонажей в аспекте их отражения основной идеи романа. В результате функционально-семантического анализа было выявлено, что использование имен персонажей в тексте романа является художественным приемом, способствующим точному выражению авторского замысла.

Ключевые слова: имя собственное, стилистика, художественный текст, персонаж, функция, семантика, символ, художественный прием, авторский замысел.

BUNCHUK T. N., DURKIN A. I.
STYLISTIC FUNCTIONS OF CHARACTER NAMES
IN THE NOVEL "LAVR" BY EVGENY VODOLAZKIN

Abstract. The article studies the characters' names and their potential to convey the message of the novel. The functional-semantic analysis shows that the names of the characters are used in the novel as a literary device which helps to express the main idea of the text.

Keywords: proper name, stylistics, literary text, character, function, semantics, symbol, literary device, message.

Имя собственное в художественном тексте может выполнять роль знака, за которым стоит семантико-экспрессивное «пространство» смысла. Вследствие этого изучение имен персонажей становится важным для раскрытия писательского замысла, средством проникновения в глубинные структуры текста.

Произведения современных авторов редко привлекают внимание исследователей литературной онимии, хотя перспективность их изучения в ономастическом аспекте вряд ли у кого-то из лингвистов, занимающихся литературной ономастикой, вызовет сомнение. Обращение к произведению, изданному совсем недавно, определило актуальность и новизну данной работы. На сегодня еще нет специального исследования, посвященного именам персонажей в произведениях Евгения Водолазкина. Объектом исследования стали имена персонажей в его романе «Лавр»[3]. «Лавр» – это роман-житие, опубликованный в 2012 г.; в 2013 г. роман стал лауреатом премии «Большая книга». Предметом исследования стали функционально-семантические особенности антропонимов в художественном пространстве романа.

Одна из главных идей романа выражена в утверждении «Deus conservat omnia» (Бог хранит все). Это утверждение разворачивается в авторскую концепцию пространства и

времени. По авторскому замыслу, пространство не имеет границ, а время вечно; они являются собой непреходящие сущности, состоящие из пространственных и хронологических «пластов», наложенных друг на друга и существующих одновременно. Такое понимание времени и пространства утверждает торжество вечности Жизни (бессмертия Души) и ее победу над Смертью.

Анализ многочисленных имен собственных в романе показал, что автор посредством антропонимов создает широкую панораму, протяженную как в пространстве, так и во времени. Для этого Е. Водолазкин использует следующие свойства имен – их национальную специфику, способность выражать социальную и «хронологическую» принадлежность персонажей. Кроме того, автор использует имена как вымышленных героев, так и реальных лиц. Обилие имен разной временной, пространственной и социальной принадлежности приводит к мысли о всеобщности, единстве и вечности жизни.

В романе широко представлены так называемые «русские» имена. Безусловно, большинство онимов, представленных как русские, имеет иностранное (в основном греческое) происхождение, однако одни из них отсылают к церковному именнику, по которому в средневековой Руси давались имена, а другие представляют собой имена, которые имеют форму, принятую в русской традиции именования: *Агафья, Алипий, Амвросий, Евпраксия, Евдокия, Марфа*, а также *Андрей Сорока, Андрон Новгородец, Афанасий Блоха, Демид Солома, Илья Борисович Уткин, Матвеева Нина Васильевна* и др. Кроме русских имен, широко представлены итальянские (*Альберто, Амброджо Флеккиа, Джованни дель Плано Карпини, Джованни Мочениго, Лаура, Леонардо, Луиджи, Марчелло* и др.), немецкие (*Мюллер, Вильгельм, Гуго, Зигфрид, Хайнрих фон Айнзидель, Фридрих* и др.), греческие (*Аристид, Диоген, Демокрит, Сократ, Филон*) имена. Кроме того, в тексте упоминаются английские, финские, армянские, польские, французские, тюркские имена.

Социальное многообразие «персонажного» пространства романа также нашло отражение в тексте романа. Особенностью их употребления в тексте является наличие постоянного приложения, указывающего на социальную характеристику персонажа. Это имена представителей духовенства (*архиепископ Ростовский, Ярославский и Белозерский Иона, игумен Алипий, иерей Иоанн, старец Иннокентий, юродивый Фома, паломник Вильгельм, сестра Агафья, матушка Марфа, брат Жан* и др.); торговцев и ремесленников (*калачник Прохор, купец Негода, кузнец Аверкий, плотник Артемий, врач Терентий, мельник Тихон, корабельщик Прокопий* и др.); военных и должностных лиц (*сотник Пережого, стражник Власий, посадник Гавриил, воевода Сергей, тиун Еремей, лейтенант Массимо Тотти* и др.).

Имена персонажей способствуют выражению хронологической специфики художественного пространства романа: имена выступают своеобразным знаком своего времени, что создает ощущение «вневременности» и «всевременности» происходящих событий. В романе использованы античные (*Демокрит, Сократ, Филон Александр Македонский* и др.), средневековые (*Алипий, Амвросий, Иоанн, Иона, Марфа, Мелетий, Никандр, Пульхерия, Феогност, Фотинья* и др.) и современные (*Альберт Михайлович Тюнккюнен, Коротченко Аделаида Сергеевна, Мартиросян Мовсес Нерсесович, Юрий Александрович Строев, Илья Борисович Уткин, Джойс, Пархоменко, Эйништейн* и др.) имена.

Нельзя не заметить, что к античным относятся исключительно имена реальных людей, повлиявших на дальнейший ход человеческой мысли и истории – философы и знаменитый завоеватель. В романе они упоминаются для создания культурного фона, в который был вовлечен человек Средневековья.

К средневековому периоду отсылает подавляющее большинство имен в романе. Средневековые онимы, представленные в романе, употреблены в форме имени (*Амвросий, Христофор* и др.), сочетанием имени и прозвища (*Демид Солома, Афанасий Блоха* и др.) или сочетанием приложения, указывающего на социальный статус персонажа, и имени (*купец Владислав, брат Гуго* и др.). В тех частях романа, где идет речь о советской эпохе, автор часто использует форму «фамилия-имя-отчество» (*Коротченко Аделаида Сергеевна, Матвеева Нина Васильевна* и др.). Можно предположить, что Е. Водолазкин вводит подчеркнуто отличающиеся от средневековых ономастические конструкции для более выразительного разграничения одного исторического времени от другого. Автор берет обширные временные пласты, порою причудливо соединяя их и таким образом показывая время как нечто единое и вечное.

Особо надо обратить внимание на текстообразующую и символическую функцию имен главного героя, который на протяжении романа именуется по-разному. Такая смена имени персонажа является художественным приемом, который автор использует для обозначения элементов сюжетной структуры текста, что позволяет развернуть мысль о бессмертии души, раскрыть сюжетные и смысловые перипетии романа и выразить единство текста. Имена главного героя становятся своеобразным ключом к пониманию замысла писателя, раскрывают определенную ступень духовного становления персонажа, выражают этапы его жизненного пути.

В романе главный герой имеет ряд имен, как официальных, так и неофициальных – прозвищ (*Арсений, Устин, Амвросий, Лавр, Рукинец*). Основным, наиболее частым в употреблении автор избирает имя *Арсения* (такое имя персонажа использовано 1547 раз из

1903 упоминаний главного героя в тексте романа). Имя *Арсений*, данное герою при рождении, с греческого переводится как 'мужской, мужественный' [9, с. 58]. Функциональную семантику имени в контексте романа можно трактовать как духовное мужество, с которым герой проходит путь от лекаря до юродивого, от юродивого до паломника и от паломника к монаху, каким герой готовится к обретению вечной жизни.

Еще одно имя главного героя – *Устин* – стало, условно говоря, «самоназванием» героя, оно было перенято им от его возлюбленной Устины, в гибели которой Арсений считал себя виновным. Таким образом герой возлагает на себя обязанность искупления жизненных грехов *Устины*: от ее имени Арсений совершает праведные дела и символически продолжает ее земную жизнь. Имя становится средством проявить мотивацию поступков героя. При этом таким именем герой только представляется: автор же продолжает называть его *Арсением*. В результате два имени оказываются функционирующими в тексте романа одновременно, что можно интерпретировать как стремление автора подчеркнуть духовное единство Арсения и Устины.

Следующее имя главного героя – *Амвросий*. Приняв монашеский постриг, Арсений становится Амвросием, и этим именем автором вводится сразу несколько смысловых пластов. Во-первых, итальянским вариантом этого же имени наделен друг Арсения, *Амброджо*, родившийся в местечке близ Милана, «города святого Амвросия» [3, с. 225]. Помимо этого, имя созвучно со словом «амброзия» – «напитком бессмертных», что объясняется, на первый взгляд, занятием родителей Амброджо – виноделов. Однако здесь можно усмотреть и более глубокую мысль, способствующую выражению главной идеи романа. Амвросий, приняв постриг, как бы вкушает «напиток бессмертия», готовя себя к вечной жизни (*Амвросий* в переводе с греческого как раз и означает 'принадлежащий к бессмертным, божественный' [9, с. 47]).

Во-вторых, в паре имен *Амвросий* – *Амброджо* прослеживаются разграничения не только на уровне «свой – чужой»: Амвросий – имя русского человека, а Амброджо – итальянца. Очевидные параллели в именах и сюжетное развитие романа наводят на более глубокие размышления. И Амвросий, и Амброджо названы в честь одного и того же святого: «лежал Милан, город святого Амвросия. В честь святого и назвали мальчика» [3, с. 225]; «Мы выбираем тебе имя в память святителя Амвросия Медиоланского...» [3, с. 374] (Медиолан – римское название Милана [2, с. 288-289]). Однако имя *Амвросий* дается главному герою уже после смерти Амброджо, и таким образом герой сохраняет память об Амброджо в своем имени: «И наслышаны <...> о твоём преданном друге, произносившем это имя на свой лад. Пусть это имя в правильном произношении будет воспоминанием и о твоём друге» [3, с. 374]. Главный герой вновь становится носителем

имени умершего человека, тем самым символически продлевая его земную жизнь и проявляя основную мысль романа.

Последнее имя главного героя – *Лавр*. После принятия схимничества главный герой наделяется автором этим именем, что можно интерпретировать как финальную точку смыслового вектора, заданного в романе. Очевидна связь имени главного героя с названием вечнозеленого дерева. Автор подчеркивает это: «Хорошее имя Лавр. <...> Будучи вечнозеленым, оно знаменует вечную жизнь» [3, с. 401]. Такая явная параллель антропонима и наименования вечнозеленого дерева, известного в европейской культуре и как символ победы (*лавровый венок победителя*), осуществляет символическую функцию, тем самым делая имя Лавр символом победы над смертью, вечности бытия и выполняет в тексте романа функцию ключевого слова-концепта. Не случайно из всех имен главного героя Е. Водолазкин выносит именно это имя в название своего романа.

Таким образом, анализ системы имен главного героя в романе-житии «Лавр» показал как литературный прием, используемый писателем в качестве художественного приема, позволяющего развернуть мысль о бессмертии души, раскрыть сюжетные и смысловые перипетии романа и выразить единство текста.

В романе символическую роль выполняет не только имя главного героя, но и имена некоторых других персонажей. Одни имена (*Христофор, Фома, Карп, Иннокентий*) становятся инструментами, позволяющими раскрыть смысловые детали романа, связанные с духовным становлением главного героя; другие имена (*Амброджо, Гуго, Енох и Илия*) помогают раскрыть основную идею романа, заданную автором.

Уже в начале книги появляются имена, наделенные символической функцией – и первым таким именем становится имя деда Арсения, *Христофора*. Символическая функция здесь, однако, раскрывается не через этимологическую внутреннюю форму имени, а путем ассоциативной отсылки к другим культурно значимым (прецедентным) именам. В романе дед *Христофор* предстает своеобразным проводником юного Арсения в мир, он сопровождает его в самом начале путешествия по жизненному пути, дает главному герою свои берестяные грамоты с заметками о способах лечения, которые и становятся серьезной поддержкой Арсения на протяжении его жизни. Имя *Христофор* в этой связи отсылает и к знаменитому путешественнику *Христофору* Колумбу, упомянутому автором, и к святому мученику *Христофору* Псеглавцу, который почитается как святой патрон путешественников (у деда Христофора имелась икона этого святого).

В романе у Арсения появляются и другие символические «спутники». Выше уже была указана близость главного героя с некоторыми персонажами, которая главным образом отразилась в этимологической соотнесенности имен (*Амвросий* и *Амброджо*). Однако у

главного героя находится еще один смысловой двойник, своеобразный брат-близнец – юродивый *Фома*. На такую мысль наталкивает не только этимологическое значение имени *Фома* (от древнееврейского «те-ома» [תאומ] — «близнец») [9, с. 226], но и некоторые указания в тексте романа: «Фома размахнулся и ударил Арсения по лицу. Арсений молча смотрел на него, чувствуя, как по подбородку и шее стекает из носа кровь. Фома обнял Арсения, и лицо его тоже стало кровавым» [3, с. 180]. Данный отрывок можно интерпретировать как эпизод братания Фомы с Арсением, зеркального отражения смотрящих друг на друга людей. Таким образом, в романе у Арсения находится своеобразный брат (брат-близнец по духу) в юродстве.

Имя второго юродивого – *Карп* – также примечательно. В определенный момент романа его имя становится символической границей между двумя периодами жизни Арсения. Имя *Карп* в переводе с греческого означает ‘плод’ [9, с. 129]. Это имя ассоциативно выражает мысль о наступившей духовной зрелости Арсения, его готовности к путешествию ко Гробу Господню. Мысль о посещении Иерусалима, как плод, созрела в душе Арсения после долгого юродствования. Не зря именно Карп, до этого ничего, кроме собственного имени не говорившего, вдруг произносит: «Кто ми будет спутник до Иерусалима?» [3, с. 213]. Примечательно, что вскоре после этих слов в Пскове появляется Амброджо, который станет для Арсения спутником в Иерусалим. И юродивый Фома говорит о некоей границе, переходя через которую Арсений «созревает», переходит на следующий после продолжительного юродствования этап жизни: «Что же касается описаний [лечебных] трав, то для тебя, я считаю, это уже пройденный этап» [3, с. 245].

Еще одним знаковым именем в романе становится имя *старца Иннокентия*. Кроме информационно-стилистической функции имени (номинация *старец* отсылает не только к принадлежности героя к среде духовенства, но и к преклонности лет персонажа, его мудрости), имя *Иннокентия* выполняет также символическую функцию, создавая смысловой подтекст романа: в переводе с латыни *Иннокентий* означает ‘невинный’ [9, с. 121-122]. Во время страстной молитвы за Устину у Гроба Господня Арсению является старец (его герой после узнает в старце Иннокентии), который говорит ему о его пути и указывает Арсению на то, что не нужно «увлекаться горизонтальным движением» (т.е. земными путешествиями), но следует начать «движение вертикальное» (т.е. духовный поиск) [3, с. 364]. Имя *старца Иннокентия* может служить своеобразным символом прощения, искупления греха перед Богом за смерть Устины: искупив ее грехи, герой становится «невинным». Однако невинность можно рассматривать и как чистоту (*tabula rasa*) нового жизненного этапа: Арсений перестает путешествовать в то самое время, когда он встречается Иннокентия в Кириллове монастыре и узнает в нем того старца, который говорил с ним у Гроба Господня.

Таким образом, имена второстепенных персонажей становятся символическими проводниками главного героя, становятся своеобразными рельсами, по которым, условно говоря, движется главный герой, выражающий основную идею.

Тем не менее не все имена выполняют лишь вспомогательную символическую функцию. В романе использованы имена персонажей, так же, как и имя главного героя, способствующие выражению основной идеи романа.

Утверждение «*Deus conservat omnia*», ставшее ключом к пониманию основной идеи романа, Е. Водолазкин вкладывает в уста брата *Гуго*, спутника Арсения на пути в Иерусалим. Немецкий монах наделен именем, которое подчеркивает важность этой мысли для романа. Имя *Hugo* происходит от слова *hug* – ‘сердце, разум, душа’ («Old French name, Hugues, Hugo, of Germanic (Frankish) origin, derived from hug – ‘heart, mind, spirit’») [13]. В символическом смысле брат *Гуго* становится образом разума, который сопровождает Арсения в дороге: брат Гуго сообщает главному герою некоторые сведения о мире (ср.: «Не встретить тебя, <...> мы бы никогда не узнали многих полезных вещей» [3, с. 298]).

Кроме того, в романе использованы еще два имени, которые весьма четко обозначают главную мысль романа, – это *Енох* и *Илия*. Несмотря на то, что эти имена упоминаются в романе всего три раза, их символический подтекст создает каркас для прокладывания мысли о бессмертии. Енох и Илия – ветхозаветные пророки, которые были взяты на небо будучи живыми. Их упоминание фигурирует в прологе [3, с. 10], где автор сравнивает пророков с главным героем, поскольку тело Лавра после смерти не было тронуты тленом и таинственно исчезло. Ближе к концу романа эти имена снова появляются в связи с ожиданием конца света 1492 года [3, с. 396]. Таким образом, при помощи имен *Енох* и *Илия* автор протягивает символический мост от начала к концу, от пролога к мнимому концу света, мост, который позволяет выразить основную мысль на протяжении всего романа.

Итак, символическая функция онимов в романе выполняет две задачи – одни имена (*Христофор*, *Фома*, *Карп*, *Иннокентий*) становятся инструментами, позволяющими раскрыть смысловые детали романа, связанные с духовным становлением главного героя, другие имена (*Амброджо*, *Гуго*, *Енох* и *Илия*) помогают раскрыть основную идею романа, заданную автором.

Таким образом, проведя анализ системы имен собственных в романе Е. Водолазкина «Лавр», мы пришли к выводу о том, что автор использует антропонимы как средство выражения основной идеи романа. Кроме того, значимость имен собственных может быть подтверждена тем, что автор выносит в заголовок имя собственное – Лавр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева Н. В. Собственное имя в мире текста. – М.: Академия гуманитарных исследований, 2005. – 224 с.
2. Водовозов В. В. Милан // Энциклопедический словарь : в 86 т. – СПб.: Изд-во типографии И. А. Ефрона, 1890-1907. – Т. XIX. – С. 288–290.
3. Водолазкин Е. Г. Лавр. – М.: АСТ, 2016. – 448 с.
4. Горбаневский М. В. Ономастика в художественной литературе. – М.: Изд-во УДН, 1988. – 88 с.
5. Джандар Б. М., Лоова А. Д. К проблеме функционирования личных имен в художественном тексте // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. – 2012. – № 3 (105). – С. 97–102.
6. Карпенко Ю. А. Имя собственное в художественной литературе // Филологические науки. – 1986. – № 4. – С. 22–61.
7. Колодин О. О. Имя как способ выражения авторской идеи в создании литературного персонажа // Вестник ТГУ. – 2010. – № 10 (90). – С. 106–111.
8. Магазаник Э. Б. Ономапэтика, или «говорящие имена» в литературе. – Ташкент: Фан, 1978. – 146 с.
9. Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. – 6-е изд., стереотип. – М.: Русские словари, Астрель, 2000. – 477 с.
10. Фомин А. А. Литературная ономастика в России: итоги и перспективы // Вопросы ономастики. – 2004. – № 1. – С. 108–120.
11. Фонякова О. И. Имя собственное в художественном тексте. – Л.: ЛГУ, 1990. – 83 с.
12. Худайбердина М. У. К проблеме структурирования ономастического пространства художественного текста (на материале поэтического сборника И. А. Бродского «Урания») // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. – 2010. – № 4. – С. 134–146.
13. A Dictionary of First Names / Patrick Hanks, Cate Hardcastle, Flavia Hodges. – New York: Oxford University Press, 2006.

ЕРЛЫГАЕВА С. С.

МОТИВ СМЕРТИ В ПОЭЗИИ Б. РЫЖЕГО

(НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭТИЧЕСКОГО СБОРНИКА «ТИПА ПЕСНЯ»)

Аннотация. В статье анализируется мотив смерти в поэзии Б. Рыжего на материале поэтического сборника «Типа песня». В ходе исследования выявляется специфика изобразительно-выразительных средств и особенности пафоса рассматриваемых стихотворений. Акцент исследования делается на анализе поэтического языка.

Ключевые слова: современная поэзия, лирический герой, автобиографизм, мотив смерти, художественный образ, поэтический язык.

ERLYGAEVA S. S.

THE MOTIVE OF DEATH IN THE POETRY OF B. RYZHY:

A STUDY OF THE VERSE COLLECTION "KIND OF SONG"

Abstract. The article analyzes the death motive in the poetry of Boris Ryzhy based on his verse collection "Kind of Song". The study reveals the specifics of expressive means and the features of pathos of the verses under consideration. Special attention is paid to the analysis of the author's poetic language.

Keywords: modern poetry, lyric hero, autobiographical nature, motive of death, poetic image, poetic language.

Оценка общей картины развития поэтического процесса рубежа XX–XXI веков чаще всего носит субъективный характер. Некоторые исследователи считают, что это время новых возможностей. Так, например, Д. Бак отмечает, что «... картина эволюции стала гораздо более полной» [1]. Менее оптимистический прогноз подводит к мысли «о движении поэзии под уклон, об отсутствии в начале нового века новых ярких имен, известных за пределами узкого круга утонченных ценителей» [1; 3; 7]. Однако изучать то, что не проверено временем всегда сложно, но в то же время и интересно: исследователи работают с «живым материалом». В этой связи определенный вклад в изучение современного поэтического процесса внесли такие исследователи, как Ю. Орлицкий, И. Шайтанов, И. Кукулин, Е. Сидоров, А. Скворцов, Л. Костюков, С. Гудкова и др. Сегодня, как и в начале XX столетия, весьма актуальной становится мысль Ю. Н. Тынянова о том, что «писать о стихах теперь почти также трудно, как писать стихи. Писать же стихи почти также трудно, как читать их. Таков порочный круг нашего времени» [12, с. 168].

Заметим также, что изменения в социально-политической жизни страны в начале 1990-х годов, повлекли за собой и изменения в издательской структуре. По данным

Госкомпечати бывшего СССР, на 15 марта 1991 года в стране было зарегистрировано уже более 1 800 газет и журналов, рассчитанных на общесоюзную аудиторию. Около 850 газет выходило впервые. Следует отметить, что за счет появления новых голосов заметно расширяется и круг поэтов.

Одним из немногих современных отечественных поэтов, который составлял конкуренцию ведущим лирикам эпохи конца XX столетия (Слущкому, Самойлову, Кушнеру и мн. др.) был Борис Рыжий. В последнее время его жизнь и творчество активно изучают такие литературные критики, как М. Шарлай, А. Машевский, О. Славникова, А. Пурин и др. Однако среди отечественных исследователей нет единого мнения по поводу художественной специфики его творчества.

Обратимся к биографии Б. Рыжего. Поэт родился в семье интеллигентов: отец, доктор геолого-минералогических наук, профессор Борис Петрович Рыжий (1938-2004), был геофизиком; мать, Маргарита Михайловна, – врачом-эпидемиологом. В 1980 году его семья переехала в Свердловск. В 14 лет Борис начал писать стихи и в то же время стал чемпионом Свердловска по боксу среди юношей. Его стихи печатались в журналах «Звезда», «Урал», «Арион», «Знамя» и зарубежных изданиях. Они переводились на английский, итальянский, немецкий и голландский языки. Издательство «Пушкинский фонд» выпустило три книги Б. Рыжего: «И все такое» (2000); «На холодном ветру» (2001); «Стихи» (2003). В 2001 году поэт покончил жизнь самоубийством.

Учитывая трагический уход молодого поэта из жизни, мы попытаемся рассмотреть мотив смерти как один из ведущих мотивов в творчестве Б. Рыжего на примере сборника стихов «Типа Песня». Этот сборник вышел в 2006 году в издательстве «Эксмо», его составителем является О. Ермолаева. В сборник вошли стихотворения, извлеченные из архивов после смерти поэта. Это стихотворения, написанные в период с 1996 по 2001 годы, мало кого оставят равнодушными. Они наиболее ярко представляют внутренний мир автора, его мировидение как целостную систему. Из его стихов мы видим, что поэт – личность сложная и противоречивая. В его лирике весьма остро поднимается тема одиночества, жизни и смерти. Тема поэта и поэзии по-особому звучит в лирике Б. Рыжего. Автор утверждает, что поэты – это особый класс людей, которые будто бы обрекают себя на страшную несчастливую жизнь: «Говорят, поэту нужна трагедия?! / Трагедия поэта в том, что он поэт» [9, с. 3].

Следует отметить, что автор-составитель значительное внимание уделил архитектонике сборника, актуализировал внимание на последовательности раскрытия внутреннего мира поэта. Сборник «Типа Песня» открывается стихотворением, которое сразу знакомит читателя

со смысловыми центрами мировидения автора: «Три составляющих жизни: смерть, поэзия и звезда» [9, с. 7].

Смерть поэта навсегда оставит в себе много тайн и догадок. В своих стихотворениях он не столько создавал образ трагического, сколько его воссоздавал: «А я хотел еще, когда ребенком был, / Большого, светлого, чтоб как у взрослых горя» [9, с. 9].

Трагическое бытие и являлось основной тематикой и отчасти движущей силой поэзии Б. Рыжего, поэтому мотив смерти является центральным в его творчестве. Автор создает образ поэта-страдальца, который раскрывается как личность чуткая, умеющая сопереживать:

*Мне дал Господь не розовое небо,
Не силы, чтобы поквитаться –
Возможность плакать от чужого горя,
Любя, чуждому улыбаться* [9, с.14].

Заметим, что мотив смерти тесно связан с мотивом одиночества. Стихотворение «С работы возвращаешься домой» является ярким тому подтверждением:

*Какие там судьба, эпоха, рок
Я просто человек и одинок
<...>
Убить себя? Возможно, не кошмар, но
Хоть повод был бы, такого нет.
Самоубийство – в восемнадцать лет
Еще нормально, в двадцать два – вульгарно* [9, с. 30].

Финал стихотворения, в котором поэт цитирует Петрарку, открывает одну из его тайн: «Быть может, слёзы из очей твоих / исторгну вновь – и не умру от жажды» [9, с. 30].

Лирический герой, тесно слитый с образом самого автора, страдает и жаждет перемен, он хочет лучшей судьбы, новой достойной эпохи, но главное – избавиться от «смертной тоски», которую он ощущает везде, она его будто бы поглощает.

Такие мысли у поэта возникают не случайно, на него давит обстановка и время: «Я жил как все – во сне, в кошмаре – / и лучшей доли не желал» [9, с. 18]. Он подчеркивает, что слава, деньги – это не то, что может сделать его счастливым. Эпоха 1990-х годов – сложное время перелома, в ней он не находит умиротворения. Об этом свидетельствуют слова: «Однако целый мир переменялся вдруг, а я все тот же я, куда же мне податься» [9, с. 35]. Поэт находится в поиске самого себя, ищет возможные пути выхода из жизненного тупика. В этом отношении примечательно стихотворение «Кусок Элегии» (1997), которое затрагивает тему ухода из жизни и подтверждает, что мысли о смерти поэта посещают часто: «Хотел уйти, но выпил и остался / удерживать сей призрачный рубеж» [9, с. 103]. Б. Рыжий

использует яркий метафорический эпитет, который подчеркивает мнимость, непостоянство, неудовлетворенность лирического героя.

Необычные метафоры («я вишу на красных проводах / в той вечности, где не бывает жалость» [9, с.30]) актуализируют проблемы в личной жизни, слабость и обреченность. Мир лирического героя находится в вечности, о которой может никто не узнать, но он ее создает без жалости, считая это низким. Поэт видит для себя только два пути («но стороны то две, а не четыре»), то есть жить или умереть. Он остается один среди трудностей: «а тот, кого любил, как ангел бел, / закрыв лицо, уходит в дальний угол» [9, с.104]. Ему нужна опора, почва под ногами, но его положение критично. Спасает героя музыка, которая проходит через все временные пространства:

И музыку включи, пусть шпарит Бах –

Он умер; но мелодия осталась [9, с. 104].

Автор подчеркивает значимость творчества художника даже после его смерти. Он верит, что люди искусства остаются в памяти своими произведениями. Их миссия – нести людям свет и добро даже после смерти.

Во многом проясняет личность Б. Рыжего и мотивы его лирики документальный фильм, который в 2009 году сняла Алёна Ван Дер Хорст. В него включены воспоминания ближайших друзей и родственников поэта. Так, Сергей Лузин (одноклассник и друг поэта) подмечает, что Б. Рыжий не мог поступить иначе, что обстановка не давала жить, выжимала все соки из людей, которые не продавали душу жестокостям того времени, поэтому он был «свой среди чужих, чужой среди своих». Он с грустью в глазах рассказывает: «Если бы социальный строй не изменился, пошли бы на завод все работать, но все пошли в бизнес, романтика ненужная. В круг интеллигентов он не вписывался, а криминалом заниматься не мог, поэтому такой внутренний конфликт» [13].

Жена Бориса, Ирина Князева, говорила: «Мы, наверное, лишнее поколение, оттуда нас выкинули, а сюда еще не попали» [13]. Тяжесть жизни, весь ее неуют беспокоят поэта, он воображает мир менее проблемным, таким, который откроет всем глаза на настоящие ценности. Состояние покинутости поэт подчеркивает строками из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Одиночество», которое становится весьма созвучным общему настроению современного поэта. Все эти факты доказывает, что поэт думал о смерти, воображал, а может быть был уверен, что будет после нее: «А когда после смерти я стану прекрасным поэтом» [8].

В стихотворениях 1998 года уже явственно чувствуется уверенность, что после его жизни, останется его имя и труд. Поэт будто бы сам пророчил свою смерть, знал, что умрет

рано, по крайней мере так хотел: «Мой жаркий прах советую зарыть / На безымянном кладбище свердловском» [9, с. 122].

Поэт находился в конфликте с окружающей средой, ему не хватало понимающей публики «ни в кого не влюбленный, но и никем не любимый» [9, с. 131]. Б. Рыжий говорил, что окружение любят его за то, что он есть, многим «по барабану» пишет он или нет. Равнодушие близких людей к его творчеству волновало поэта.

Вся его лирика проникнута открытым гуманизмом. Он хотел помочь страдающим, но разве может многое сделать один человек, когда проблему создали миллионы. Сердце у человека чувственного разрывается, когда он видит несчастных людей, нищих, роющихся в помойках. С бесконечным сочувствием Б. Рыжий описывает их:

Дай нищему на опохмелку денег,

<...>

Дай просто так и не проси молиться

за душу грешную;

когда начнет креститься, останови... [9, с.343].

Анафора использована автором не случайно. Посредством нарочитого повтора поэт будто побуждает к действию. Часто в мире помощи ждать не от кого, а если она и приходит, то не всегда может тебе помочь. Б. Рыжий знал, что нищего монетой не спасти, но обрадовать можно просто своей незначительной заботой. Поэт не испытывает презрение, равняет себя с человеком, который беден. Лирический герой называет себя «бродяга и бездельник, дурак, игрок», доказывая, что ничем не лучше нищего. Это стихотворение находится в самом конце сборника, оно почти завершает его. Поэт делает для себя выводы, подводит черту, находит себя и свою роль, усиливая мотив смерти.

А. Абрамов в статье «Промышленной зоны красивый и первый поэт» совершенно справедливо говорит о нем: «Спокойная, размеренная жизнь не для Рыжего. С этими строками не поспоришь, от жизни он ожидал покоя, его получить не мог, причин тому не мало. Поэт жил с отчаянием, находился в безысходности, отсюда его строки: «Ничего действительно не надо, / что ни назови: / ни чужого яблоневого сада, / ни чужой любви, / что тебя поддерживает нежно, / уронить боясь. / Лучше страшно, лучше безнадежно, / лучше рылом в грязь» [цит. по: 9, с. 341–342].

Д. Быков, размышляя над творчеством поэта, также отмечал: «Поэт упивается смертью, когда ему нечем жить, когда он не может найти в жизни ничего, что могло бы обеспечить его текстам хотя бы минимум напряжения и силы» [2].

Отчасти философия автора объясняет его уход. Б. Рыжий постоянно «примеряет» на себя смерть, прокручивает ее варианты: случайное убийство, самоубийство, мирный уход в

старости. Его известное стихотворение «Погадай мне цыганка на медный грош...», построенное на диалоге, трогает сердце читателя, поэт спрашивает у цыганки от чего он умрет и почему, ответ получает для себя однозначный:

Что убьёт тебя, молодой? Вина. Но вину свою береги.

Перед кем вина? Перед тем, что жив [9, с. 323].

Б. Рыжий слишком часто стал говорить о своей смерти, она его потянула за собой, ожидать чего-то кроме настоящей смерти было невозможно, ведь он набирал обороты в этой игре, обороты вдохновения. Здесь хочется опять сослаться на справедливое утверждение Д. Быкова: «И тогда вместо прыжка в новое измерение делается прыжок в никуда» [2]. Литературный критик В. Бондаренко также считает, что «Борис Рыжий стремился к смерти, чтобы поскорее обрести какую-то завершенность, цельность» [цит. по: 9, с. 342].

Творчество поэта – это особый мир, который проникнут музыкальностью, чувствами и философией. Анализируя своеобразие поэтического стиля Б. Рыжего, Е. Степанов отмечает: «Резкие, взрывные анжамбеманы адекватно передавали характер поэта, его обостренное чувство неприятия враждебного и несправедливого мира – строфа, строка и даже слово разделялись на части, точно сердце человека или огромная страна (“музыка – муза ко / мне”))» [11].

Б. Рыжий надеялся на музыку, которая его вдохновляла и держала в покое, но не смогла остановить и удержать:

Я тоже стану музыкантом

И буду, если не умру

В рубахе белой с черным бантом

Играть ночами на ветру [9, с. 62].

Одно из последних стихотворений сборника, а именно «Ничего не надо, даже счастья» окончательно завершают разговор читателя и поэта: «Вот моя строка: / без меня отчаливайте, хватит, / – небо, облака!» [9, с. 341].

Таким образом, сборник стихов «Типа песня», композиционно выстроенный автором-редактором, раскрывает Б. Рыжего как личность одновременно уникальную и трагическую, которая, не принимая безнравственную, жестокую действительность конца 1990-х годов, не может жить в этой действительности. В стихах Б. Рыжего доминирующими мотивами становятся мотивы одиночества, непонимания, безысходности, смерти. Тема смерти остро звучит почти в каждом его стихотворении, что подтверждает трагичность его судьбы. В мае 2001 года он повесился на балконной двери, оставив записку со словами: «Я вас любил. Без дураков».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бак Д. Сто поэтов начала столетия: Пособие по современной русской поэзии. – М.: Время, 2015. – 576 с.
2. Быков Д. В. Блуд труда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://unotices.com/book.php?id=74704&page=39>
3. Гудкова С. П. Крупные жанровые формы русской поэзии второй половины 1980 – 2000-х годов: автореф. дис. ... д-ра фил. н. – Саранск, 2011. – 41 с.
4. Гудкова С. П. «Мир спасет красота...», или современная проза в поиске утраченных ценностей // Финно-угорский мир, 2015. – № 1 (22). – С. 121–123.
5. Гудкова С. П. Современная русская поэзия (проблематика, поэтика, судьбы крупных жанровых форм). – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2010. – 300 с.
6. Гудкова С. П., Шаронова Е. А. Специфика художественного преломления блоковских традиций в книге стихов П. Громова «Вне» (2014) // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2015. – № 1-2. – С. 45–50.
7. Осовский О. Е. Непростая простота. Страна, читающая «масслит» или не читающая вовсе? // Вопросы литературы. – 2009. – № 3. – С. 46–69.
8. Рыжий Б. Б. Оправдание жизни. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – 210 с.
9. Рыжий Б. Б. Типа песня. – М.: Изд-во Эксмо, 2006. – 352 с.
10. Спиридонов В. Борис Рыжий. Краткий путь к познанию [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2013/06/17/6846>
11. Степанов Е. Жанровые, стилистические и профетические особенности русской поэзии середины XX– XXI веков. Организация современного поэтического процесса. – М.: Комментари, 2014. – 400 с.
12. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
13. Телепередача «Магический кристалл 2000» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://video.yandex.ru/users/nik-kolyada2011/view/18/#>.

ГУСЕВА А. А., КЛЕЦИНА Е. А.

СЮЖЕТООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ПЕЙЗАЖА

В РОМАНЕ «ГЕОГРАФ ГЛОБУС ПРОПИЛ» А. В. ИВАНОВА

Аннотация. В статье рассматривается сюжетобразующая роль пейзажа в романе «Географ глобус пропил» А. В. Иванова. Доказывается, что характерными чертами пейзажа в творчестве А. В. Иванова являются энергичность, философичность, мощь, выражающаяся в способности заполнить собой все художественное пространство.

Ключевые слова: пейзаж, А. В. Иванов, роман, сюжетобразующая роль, художественный прием.

GUSEVA A. A., KLETSINA E. A.

LANDSCAPE IN THE NOVEL "GEOGRAPHY TEACHER DRANK AWAY HIS GLOBE" BY A. V. IVANOV: THE PLOT-FORMING FUNCTION

Abstract. The article considers the plot-forming function of the landscape in the novel "The Geography Teacher Drank Away his Globe" by A. V. Ivanov. It is proved that the features of the landscape in the literary works of A. V. Ivanov are energy, philosophy, power, expressed in the ability to fill all the artistic space.

Keywords: landscape, A.V. Ivanov, novel, plot-forming role, literary technique.

Творчество А. В. Иванова сегодня воспринимается как чрезвычайно актуальное и с точки зрения тематики, и с точки зрения жанровой ориентированности, и с точки зрения восприятия современности, и с точки зрения выбора исторических маяков. Писатель энергично работает, создавая романы, привлекающие нетривиальным сюжетом, чувством времени, сложной персонажной системой, хорошим языком, стилем: «Географ глобус пропил», «Сердце пармы», «Золото бунта, или Вниз по реке теснин», «Общага-на-Крови», «Блуда и МУДО», «Ненастье», «Тобол». Действие всех произведений А. В. Иванова происходит на Урале – величественном и прекрасном, исполненном магии, чудес, космичности, населенном поэтами, богатырями, шаманами.

А. В. Иванов – писатель, настойчиво вводящий в повествование пейзаж, отличительными чертами которого являются энергичность, философичность, мощь, выражающаяся в способности заполнить собой все художественное пространство. При этом пейзаж, во-первых, нисколько не поглощает Человека; во-вторых, по-разному ведет себя, решая разные художественные задачи, поставленные перед ним автором. Например, в романе «Золото бунта, или Вниз по реке теснин» пейзаж так же активен, как главный герой – Осташа Переход, жизнь которого такая же бурная, преисполненная опасности, неожиданных

поворотов, как и река Чусовая; такая же таинственная, насыщенная тайнами и вопросами без ответов, как и Уральские горы.

А в романе «Географ глобус пропил» природа, кажется, не имеет того неистового характера, который есть у нее в «Золоте бунта». Она внешне более статична, более закрыта, менее inferнальна и страстна, но более философична, она менее действует, но более созерцает. Одним словом, она под стать центральному герою – поэту и мыслителю Виктору Служкину [5]. Герой А. В. Иванова не созвучен времени, но абсолютно адекватен Природе, Пермскому космосу. Учитель постоянно стремится покинуть границы города: его привлекают окраины и безграничный мир уральских гор и рек. В этой связи пейзаж в романе «Географ глобус пропил» соперничает со Служкиным в претензии на роль центрального персонажа.

«Редкие рощицы на склонах внизу срастались в сплошную полосу вдоль извилистой речки, которая словно бы состегивала, как шов, два крыла долины. Ветер расчистил небо, слепив остатки облаков в несколько грандиозных массивов. Их лепные, фигурные, вычурные башни висели в неимоверной толще химически яркой синевы, которая, казалось, столбом уходит от Земли вверх во вселенную. Солнце горело, словно бесконечный взрыв» [2, с. 173] – представление реки, сравниваемой со швом, соединяющим «два крыла долины» создает оксюморонную метафору: долина, по существу принадлежа земле, будучи сравненной с крыльями, превращается в отраженное, перевернутое небо и начинает символизировать «небесность», легкость, свободу, чистоту, божественность, величественность, т. е. все то, к чему не может остаться равнодушным духовно совершенный человек. Природа поражает юных спутников Служкина – девятиклассников, никогда не покидавших бетонных пределов города, урбанизированных душой и телом, загнанных школой в узкий коридор псевдожизни – безграничностью, могучей красотой, и они легко отзываются на призыв прекрасного. Таким образом, одна из задач учителя-поэта – открыть глаза и души детей и заставить их увидеть большой мир – оказывается решенной. Большой мир каждому из них дает возможность воспринять себя большим человеком, титаном и освободиться от навязываемого понимания себя неразличимой единицей организованной толпы. Смелость, проявленная подростками, которые предпочли необъятное раздолье реки узкому школьному коридору, совершенно точно спроецируется ими на жизнь после школы.

А. В. Иванов открывает философию реки и горы и передает свое понимание герою и читателю: «В громаде Шихана, угрюмо нависшей над долиной, было что-то совершенно дочеловеческое, непостижимое ныне, и весь мир словно отшатнулся от нее, образовав пропасть нерушимой тишины и сумрака. От этой тишины кровь стыла в жилах и корчились хилые деревца на склоне, пытающиеся убежать, но словно колдовством прикованные к

этому месту» [2, с. 204]; «Не просто огромная, а чудовищно огромная скала, как гребенчатый динозавр в траве, лежит на левом берегу в еловых дебрях. На общем скальном фундаменте, вдоль которого летит Поныш, громоздятся два кривых утеса. Левый сверху расколот на три зубца, а правый расщеплен на четыре. И между утесами фантастическим сверлом ввинчивается вверх, разбухая на конце, узкая щербатая башня – Чертов Палец. Семь пиков – семь Братьев, скала Семичеловечья. Еловые копья вонзаются Братьям под ребра» [2, с. 207]. Писатель здесь отсылает читателя к легенде народа манси («Семь пиков – семь Братьев, Скала Семичеловечья»), по которой на вершине горы в пасмурную погоду заблудились семеро манси и превратились в камни. А. В. Иванов, как и многие его современники, активно использует фольклорный материал для создания особенного, уникального художественного мира [4; 6]. И это ему великолепно удается сделать в каждом произведении. Заметим, что А. В. Иванов не просто вставляет тот или иной фольклорный текст в структуру своего романа. Как правило на фольклорную основу он накладывает собственную концепцию аутентичного сюжета и изменяет его до неузнаваемости.

Природа у А. В. Иванова притягивает своей древностью, загадочностью, мистичностью, олицетворенностью. Подземное, земное и воздушное пространство Урала изображается им как безграничный космос, волнующий, манящий, пугающий, притягивающий человека. Служкин уже подвластен каскаду этих переживаний, а на его учеников он вдруг обрушивается, когда они оказываются в «свободном полете»: самостоятельно управляют плотом, движущимся по опасной реке, самостоятельно ищут верную дорогу среди горных троп, самостоятельно осваивают лес, пытаются раздобыть дрова для костра и т.д.

Вечный мифический мир, поначалу легко впускающий в себя ивановского героя («Темнота словно бы поднималась из глубины земли, из глубины реки, как подпочвенная вода. Уже затлели искры бакенов на черной равнине Камы, а небо все еще оставалось светлым, и от этого всем было видно, как же оно высоко – так долго приходится добираться до него тьме. Но тьма все-таки добралась и погасила небо, оставив лишь огни звезд» [2, с. 185]), затем не готов его освободить.

Служкин чувствует природу, проникает в нее, одухотворяется ею, река для него – источник вдохновения. Он воспринимает её как нечто, наделенное душой, характером, чувствами: Поныш – это своевольный, разгульный, опьяневший от свободы молодой буйн, в котором кипит кровь, он драчун и силач, злой, безжалостный, но притягательный: «поток стремительно нес сорванные ветки, источенные льдины, куски мха и дерна, недогнившую листву, обломки коры, черную траву. На стволы деревьев накрутило юбки из бурого мочала. Грязная пена тянулась по быстротоку, сбивалась в комья над водоворотами.

Поныш был мутным, как самогон» [2, с. 211]. Поныш – проснувшаяся стихия, словно одурманенная хмелем и взбешенная, ничего не щадящая на своем пути.

Река Ледяная «совершенно иная. Глубокая, спокойная и ровная вода мерно и мощно идет в крепких берегах. Ложе реки емкое, и половодье не переливается за края, смешивая твердь и хляби. Здесь все кажется движущимся по прочному, надежному, многократно себя оправдававшему порядку. На Поныше весна была катастрофой. На Ледяной весна – величественный, издревле ведущийся ритуал» [2, с. 212]. Служкин чувствует натуру обеих рек, их настроение, к мальчишкам осознание этого придет только к концу похода.

Река – жизненная линия, связывающая настоящее и прошлое, в ней живет история. Например, Ледяная хранит память о походах Ермака, о «бойцах, что встают из тальника», о битвах и подвигах. Даже в «Географе», трактуемом как роман о современности, писатель актуализирует исторический контекст своего отечества, обращаясь к сложным, бурным, революционным событиям (см. об этом [1]; [3]). Река для него, видимо, олицетворение мира – в ней древность, космическая мудрость, своевольность и предопределенность одновременно, у нее, как и у человека, есть судьба.

Проникновение девятиклассников в глубину уральской природы превращается в странствие по истории их страны. Оказавшийся на их пути заброшенный храм воспринимается ими как портал в другое время, в параллельное пространство: «К храму не ведет ни единого следа. На склоне торчат столбики былой ограды. Кое-где снег лежит рельефными узорами – это на земле валяются прясла ажурной чугунной решетки. Старый вход заколочен. Окна алтаря заложены кирпичом» [2, с. 356]. Полуразрушенная церковь – отголосок прошлого и характерная деталь настоящего. Элемент фрески, которую забирает на память один из учеников, есть для него примета истории, означающая, что прошлое реально и живо.

С холма, на котором стоит храм, открывается удивительный вид: «Сверху, с холма, от стен храма, как из космоса, обозревается огромное пространство. Широкая сизая дуга Ледяной, волнистые зыбкие леса до горизонта, строчка выбегающего из тайги Поныша, шахматные прямоугольники поселка. Пространство дышит в лицо каким-то по-особенному беспокойным ветром. Вдуваются громады облаков, и в них грозно и неподвижно плывет колоколья» [2, с. 356]. Храм для юношей оказывается высшей точкой в восприятии собственной сущности.

Городской пейзаж в «Географе» сталкивается с описаниями аутентичной природы. В нем уже нет ярких красок, преобладают тусклые оттенки: «К утру газоны становились седыми, а воздух каменел. Люди шли сквозь твердую, кристальную прохладу, как сквозь

бесконечный ряд вращающихся стеклянных дверей. На заре по Речникам метлою проходил ветер и обдувал тротуары, отчего город казался приготовленным к зиме, как покойник к погребению. Но снега все не было. И вот будто стронулось само время – первый снег хлынул как первые слезы после долгого, молчаливого горя» [2, с. 67]. В городе Служкин словно вынужденно смотрит черно-белый фильм. Даже первый долгожданный снег в пространстве города отзывается слезами. Но и здесь способность А. В. Иванова к мифологическому мышлению рождает соответствующие образы: городская прохлада превращается в многосложную стеклянную преграду для солнца; воздух обретает твердую форму; небо то куда-то исчезает, то возвращается в образе монстра. «Небо было белое и неразличимое, словно его украли» [2, с. 74], «медузой обвисало рыхлое и дряблое небо» [28, с. 88]); солнце начинает задыхаться, будучи словно обернутым в пищевую пленку.

В художественной литературе обычно психологическое или физическое состояние героя иллюстрируется посредством пейзажных зарисовок (см. об этом [7]). В «Географе» наблюдается абсолютное единство героя и мира, они существуют в общем потоке времени, пространства и чувства, управляемые одними и теми же силами космоса: «Струятся мимо заснеженные берега, уставленные полосатыми, бело-сизыми пирамидами елей. Облачные валы бугристыми громадами висят над рекой, сея снег. Повсюду слышен очень тихий, но просторный звук – это снег ложится на воду. Серые, волокнистые комья льда звякают о лопасти весел. В снегопаде даль затягивается дымкой. Ни просвета в небе, ни радости в душе. Тоска» [2, с. 112].

В другом эпизоде, созерцая природу, Служкина поражает ее стихийность, неуправляемость, её дикая мощная красота: «Поныш стремительно катится среди ельников – блестящая, янтарная от заката дорога между двух черных, высоких заборов. Над рекой стоит шум – журчат кусты, гулом отзывается пространство. Мимо нас совсем рядом – хоть веслом дотянись – мелькают еловые лапы. Вечер сгустил все краски, в цвета тропических рыб расписал хвосты и плавники облаков. Дикий, огненный край неба дымно и слепо глядит на нас бездонным водоворотом солнца. Надувная плошка и пригоршня человечков на ней – посреди грозного таежного океана. Это как нож у горла, как первая любовь, как последние стихи» [2, с. 321]. И вновь перед нами мифологическая картина, некоторым образом отсылающая к «Одиссее» Гомера, в частности к эпизоду, в котором Одиссей пытается проплыть между Сциллой и Харибдой и оказывается в центре гигантского водоворота. Служкин своим взором охватывает все земное пространство: воду, небо и землю и в самом деле чувствует себя древним героем, равным богам. Парадоксальным образом это величественное самовосприятие исчезает у него, когда он оказывается в пределах своей городской квартиры или школьного кабинета. Их замкнутое пространство словно берет в

плен интеллектуала-богатыря Служкина, а вместо него подкидывает человека в мятой майке и «драных трико», небритого, с вечной бутылкой пива или водки в руках, бесцельно валяющегося на диване и играющего с котом. Возможно, для того чтобы прогнать этого псевдочеловека, Географ постоянно стремится за пределы города, на уральский простор, где вновь превращается в себя настоящего.

Находясь посреди природной стихии, Служкин размышляет: «Я безответно-глухо люблю Машу, люблю этот мир, эту реку, люблю небо, луну и звезды, люблю эту землю, которая дышит прошедшими веками и народами, люблю эту бессмертную горечь долгих и трудных верст» [2, с. 420]. Учитель обладает уникальным даром любви, проникновенности, сопряженности с природой. Он чувствует и видит малейшие изменения, которые в ней происходят. Он хочет, чтобы его ученики тоже научились воспринимать эту красоту. Только находясь в гармонии с природой можно найти гармонию внутри себя: тоскует природа – тоска в душе Служкина («Ни просвета в небе, ни радости в душе» – [2, с. 288]), грохочет небо – содрогается сердце героя («Страшный грохот вновь перетряхивает душу, отзываясь ударом ужаса по нервам» – [2, с. 319]); «в траве повсюду, как горошины, разбросаны бледные подснежники. Запах их неуловим, но одуряющ, как вкус талой воды. Я набираю целый пучок полупрозрачных, нежных, еще помнящих мороз колокольчиков. Сердце мое словно оголяется от их застенчивой, неброской красоты» [2, с. 325]. Именно такие моменты в романе полноценно раскрывают характер и внутренний мир героя.

«Похмелье, плохая погода – они не только в моем теле, не только в природе. Они в душе моей. Это у души трясутся руки и подгибаются ноги. Это у нее мутно в голове и ее тошнит. Это в ней идет дождь и холод лижет кости» [2, с. 333], – здесь «переживания» стихии и эмоциональная позиция Географа снова совпадают. Автор создает такую композицию для этого эпизода, чтобы наиболее точно передать душевное и физическое состояние героя – состояние, когда внутренний ужас сменяется прекрасным и желанным одиночеством. Для Географа одиночество – не страдание, а возможность вернуться к себе, говорить с собою, читать и сочинять стихи, погрузиться в состояние физической, эмоциональной и интеллектуальной чистоты. Для него созерцание себя так же благотворно, как и созерцание родного края – гор, рек, равнин, пещер, его наполняющих. Можно сказать, что пейзаж играет не только сюжетообразующую роль в романе, но выполняет и жизнеобразующую функцию в судьбе главного героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гераськин Т. В., Шаронова Е. А. Художественное осмысление крестьянской войны 1670-1671 гг. в романе К. Г. Абрамова «За волю»: научно-образовательный контекст // Интеграция образования. – 2015. – Т. 19. – № 1 (78). – С. 141–148.
2. Иванов А. В. Географ глобус пропил. – М.: АСТ, 2015. – 443 с.
3. Осовский О. Е. Идеология и идеологические мифы в пространстве литературы XX века // Филология и культура. – 2011. – № 24. – С. 215–219.
4. Шаронова Е. А. Сказочные мотивы в творчестве современных писателей: иронический контекст (Л. Филатов «Про Федота-стрельца, удалого молодца», А. Шаронов «Иван и Жар-птица») // Комическое в русской литературе XX-XXI вв.: мат. Междунар. науч. конф. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2012. – С. 334–349.
5. Шаронова Е. А. Концепция героя в романе А. В. Иванова «Географ глобус пропил» // Новая наука от идеи к результату: Междунар. научн. периодич. изд-е. – Стерлитамак: АМИ, 2016. – С. 175–178.
6. Шаронова Е. А. Сюжетообразующая роль песни «Не по плису, не по бархату хожу, а хожу, хожу по острому ножу...» в романе «Обитель» Захара Прилепина // Язык и поэтика русского фольклора: к 120-летию со дня рождения В. Я. Проппа : сб. докладов всероссийской (с международным участием) науч. конф. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2015. – С. 144–147.
7. Шаронова Е. А., Гудкова С. П. Н. М. Карамзин «Бедная Лиза» и Л. Н. Толстой «Анна Каренина»: специфика художественного диалога // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 9–2 (75). – С. 73–75.

СИДОРКИНА И. С.
ЗАКРЫТЫЙ ЗАНАВЕС ДЖО РАЙТА В ЭКРАНИЗАЦИИ
РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Аннотация. В статье анализируется кинодрама британского режиссера Джо Райта, снятая по мотивам романа «Анна Каренина» Льва Толстого, представляющая собой альтернативное прочтение русской классики. В этой связи рассматриваются отличия кинопроизведения от литературного оригинала. Приводятся мнения критиков, дается общая аргументированная оценка режиссерскому эксперименту.

Ключевые слова: кинодрама, фильм-театр, классика, эксперимент.

SIDORKINA I. S.
JOE WRIGHT'S CLOSED CURTAIN IN THE SCREEN VERSION
OF THE NOVEL "ANNA KARENINA" BY LEO TOLSTOY

Abstract. The article analyzes the drama film directed by Joe Wright and based on the novel "Anna Karenina" by Leo Tolstoy. The film presents an alternative reading of the classical Russian novel. The differences between the film production and the literary original are considered. The opinions of critics and the general reasoned assessment of the director's experiment are given.

Keywords: drama film, movie-theatre, classics, experiment.

Театр в фильме или фильм-театр – так можно охарактеризовать кинодраму британского режиссера Джо Райта и его соотечественника – драматурга и сценариста Тома Стоппарда. Мировая премьера фильма состоялась 7 сентября 2012 года, российская – 10 января 2013 года. Картина получила премии «Оскар» и BAFTA (номинация «Лучший дизайн костюмов»).

«Вы знаете, я терпеть не могу шекспировских пьес, но ваши еще хуже», – так отзывался Л. Н. Толстой о творчестве А. П. Чехова [1]. Л. Н. Толстой видел в театре исключительно абсурд и тщеславие, которые царят по обе стороны рамп [2]. Вопреки критическому взгляду Толстого на театр, создатели одноименной экранизации переносят судьбу литературных героев в фальшивые рамки театрального закулисья. И как на театральной сцене актеры порой переигрывают, «внутренне не существуют», не проживая в полной мере того, что происходит с персонажами классических произведений, так и в «кино-театре» Джо Райта исполнители главных ролей показывают необычные вещи, но не стремятся соответствовать более сдержанному литературному оригиналу. Как будто это только репетиция, очередной дубль, чтобы отработать детали, а настоящий спектакль будет позже. Вот уж тогда актеры сбросят «домашнее» платье, облачатся в сценические костюмы,

наложат грим и заиграют по-настоящему. А пока – реплики отдельно, образы отдельно, подчеркнутые движения, неестественные позы, крупный план.

Причудливая музыка (смесь известных народных мелодий) захватывает и вовлекает зрителя в почти феерическое детство с фантастическими превращениями. Музыканты покинули оркестровую яму, поднялись на сцену, перемещаются по ней. Они – полноправные участники сценического действия, такие же, как Константин Левин, Стива Облонский, другие «главные действующие лица». Дисгармонические обертоны подчеркивает нереальность происходящего. Еще чуть-чуть и в кадре появятся медведи, матрешки, ряженые, а пузатый самовар станет атрибутом не только пышного московского и бала, но и спальни влюбленных. И уже не удивляет превращение в финале фильма театральной сцены и партера в цветущий луг. Весь этот пафос, гротеск, заученные диалоги и слишком яркая картинка не способны рождать настоящие чувства.

Постановка британского режиссера является уникальной сценической интерпретацией классического произведения [3]. Непривычная обстановка, в которую попадает зритель, гиперболизируется с каждой сценой. Диалоги героев происходят на фоне сменяющихся декораций: зрительный зал, оркестровая яма, тросы и шкафы закулисья, дверные проемы, соединяющие торжественный зал бала и деревенский сеновал. Утраченная реалистичность и потерянная панорама русского быта второй половины XIX века выходят на первое место после фееричного, эффектного, манящего яркой картинкой антре. Трогательная история любви включается в сатирический контекст, превращаясь в драму с пошлостью «Мулен Руж». Изысканная, но не имеющая эмоций, – такие отзывы получила новая экранизация от критиков британской газеты «The Daily Mail»: «В этой картине слишком мало переживаний и чувств, но при этом слишком много уверенности в собственном рассудке» [4]. Вычурная театрализованность переплетается со вставками картин из реальной жизни персонажей, вследствие чего зритель не успевает сосредоточить внимание на главных героях. Масштабные сцены не воспринимаются, глубокие диалоги не считаются, разноплановые картины проносятся перед зрителем с одинаковой быстротой: занавес – смена декораций – новая сцена – занавес. И вот уже актеры выходят на поклон. Очень много игры. И очень мало правды. «Перенести действие в театр? В результате великий реалистический роман стал полностью искусственным, неестественным в худшем смысле этого слова. Все в мире подмости? Нет, это не так на самом деле. «Анна Каренина» – действительно неудачный эксперимент. Толстой в кукольном театре», – отмечает кинокритик Дэвид Сэкстон из газеты «Evening Standard» [1].

В мире насчитывается более 30 фильмографических воплощений Анны Карениной, которую играли Грета Гарбо, Вивьен Ли, Софи Марсо и еще ряд известных актрис [5]. На

сей раз кулисы открываются, и перед зрителем предстает в пышном изысканном платье утонченная Кира Найтли, та самая Анна Толстого: «Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза дружелюбно, внимательно остановились на его лице, как будто она признавала его, и тотчас же перенеслись на подходившую толпу, как бы ища кого-то» [6]. Анна великого писателя наделена даром открытости, понимания, сочувствия, сопереживания. Именно эти качества создают поэтический мир литературной героини и показывают ее готовность к любви, от недостатка которой она страдает. Вначале идеал семьи заменяет Анне любовь. Позже и он ее не заменяет [8]. Образ Анны – результат «огромной психологической разработки души человеческой» (Достоевский о романе Толстого).

Райт рисует Каренину совершенно в ином образе – очень красивой и очень современной, смелой, искушенной, легко принимающей решения и идущей на эксперимент. Вульгарно обыграв ее амплуа, режиссер показывает Анну истеричкой при влюбленном в нее мужчине [7]. Забыв о чести и материнском долге, любовница-неудачница не дает покоя обманутому мужу, влюбленному кавалеру и с каждым действием эмоционально съедает не только саму себя, но и все свое окружение. Она почти не страдает от своего падения. И как будто даже наслаждается им. Она эгоистична, думает только о себе и хочет, чтобы и другие думали только о ней.

Судьба литературной героини полна драматизма. Два великих чувства – любовь женщины и любовь матери – так и остаются для нее несоединенными. Поведение своей героини автор оправдывает, но в то же время трагическая судьба ее является неизбежной. Л. Н. Толстой называет ее одновременно и «потерявшей себя», и «невиноватой» женщиной. К сожалению, героиня британского режиссера вызывает совершенно противоположенные чувства.

«Анна Каренина» – это роман о частной жизни и отношениях внутри высшего общества – тема, продолжающая привлекать внимание сегодняшних зрителей/читателей. Родственные связи, близкие знакомства, семейные ценности, домашний уют – все это незыблемо, поэтому активно потребляется и продается массовой культурой. Чувства и мысли людей из прошлого, пусть и скорректированные временем, по-прежнему актуальны. И важны вопросы, на многие из которых нет ответа. От них не уйти и сегодня, потому роман Толстого будет современен в любую историческую эпоху. И его будут экранизировать, переносить на театральную сцену, потому что каждая новая постановка и экранизация – способ донести до новых поколений великий шедевр на понятном им языке.

«Занавес открывается. Реализма нет. И его не будет», – такие отзывы получил фильм от кинокритиков. Подобное прочтение романа весьма необычно, герои открываются

совершенно в непривычном для нас образе, но никто не может утверждать, что этот образ не имеет права на жизнь.

Фильм Джо Райта «Анна Каренина» ничем не хуже многих других зарубежных экранизаций русской классики, как две капли воды похожих друг на друга. Иностранные режиссеры наперебой восхищаются русской литературой, стремятся внести свою лепту в ее интерпретацию, отчаянно размышляют над загадкой русской души. Но зарубежные режиссеры и актеры так и остаются зарубежными, а их кино- и театральные продукты – иностранными. Таким образом, мы делаем вывод о том, что все экранизации русской классической литературы во многом стереотипны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брэдшоу П. Рецензия на фильм «Анна Каренина» [Электронный ресурс] // ИноСМИ.ru – 2012. – 9 сент. – Режим доступа: <http://inosmi.ru/usa/20120909/198844232.html>.
2. Володина Э. В вихре смертельного вальса: немецкие критики о фильме «Анна Каренина» [Электронный ресурс] // Deutsche Welle. – 2012. – 14 дек. – Режим доступа: <http://www.dw.com/ru/в-вихре-смертельного-вальса-немецкие-критики-о-фильме-анна-каренина/a-16453795>.
3. Данилов Ю. Критики о фильме «Анна Каренина»: красиво, изысканно, но холодно [Электронный ресурс] // Культура ВРН. – 2012. – 5 сент. – Режим доступа: <http://culturavrn.ru/cinematv/7495>.
4. Кира Найтли сделала из Анны Карениной вертихвостку [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. – 2012. – 6 сент. – Режим доступа: <https://www.kazan.kp.ru/daily/25945.4/2889277>.
5. Озова З. Анна Каренина: водевиль по мотивам русской трагедии [Электронный ресурс] // Film.ru. – 2013. – 8 янв. – Режим доступа: <https://www.film.ru/articles/vodevil-po-motivam-russkoy-tragedii>.
6. Рецензия на фильм «Анна Каренина» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ekranka.ru/film/3319>.
7. Цитатная характеристика Анны Карениной [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ycilka.com/article.php?id=11>.
8. Шаронова Е. А., Гудкова С. П. Н. М. Карамзин «Бедная Лиза» и Л. Н. Толстой «Анна Каренина»: специфика художественного диалога // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 9 (75). – Ч. 2. – С. 73–75.

ЩЕРБА А. Д.
ПРИЕМ ПРОПУЩЕННЫХ АССОЦИАЦИЙ
В РАССКАЗЕ Е. И. ЗАМЯТИНА «ЛОВЕЦ ЧЕЛОВЕКОВ»

Аннотация. В статье описывается прием пропущенных ассоциаций и раскрываются его возможности для более глубокого осмысления идеи художественного текста посредством сотворчества автора и читателя. В результате анализа рассказа «Ловец человеков» Е. И. Замятина было выявлено, что использование приема пропущенных ассоциаций способствует точному выражению идеи произведения через достраивание читателем мысли, намеренно упущенной автором.

Ключевые слова: прием, ассоциация, пропущенная ассоциация, рассказ, художественный прием, идея, сотворчество автора и читателя.

SHCHERBA A. D.
THE USE OF MISSED ASSOCIATIONS TECHNIQUE
IN THE STORY «THE CATCHER OF PEOPLE» BY E. I. ZAMYATIN

Abstract. The article considers the literary technique of missed associations and its potential for better understanding of the story message through the cooperation of the author and the reader. The analysis of the story of E. I. Zamyatin shows that the use of the literary technique of missed associations contributes to the expression of the text idea through completion by the reader of the thought deliberately missed by the author.

Keywords: literary technique, association, missed association, story, message, cooperation of author and reader.

Анализ художественных приемов создания литературного произведения – один из эффективных способов постижения авторского замысла. К сожалению, проблема использования приема пропущенных ассоциаций в литературе до сих пор не получила всестороннего освещения. Одним из писателей, достаточно глубоко изучающих возможности и особенности применения различных видов художественных приемов в прозе является Е. И. Замятин. Он рассматривает произведение как результат, создающийся в акте отправления (автором) и получения (воображаемым читателем). Автор считает, что сущность деятельности писателя должна быть направлена на организацию воспринимающего сознания. Таким образом, язык писателя позволяет ему включиться в актуальный лингвофилософский разговор о знаковой природе мышления, о соотношении знака и смысла, внешней и внутренней речи.

Л. С. Выготский, занимавшийся вопросами происхождения внутренней речи, отмечал, что при ее переводе во внешнюю происходит «переструктурирование», сложная динамическая трансляция с одного языка на другой [1, с. 163]. Можно сказать, что Е. И. Замятин иллюстрирует это «переструктурирование», увязывая принцип изображения «мысленного», т.е. внутреннего языка героев, с импрессионистическими приемами – «приемом пропущенных ассоциаций», «приемом реминисценций», «намеков», «ложных отрицаний и утверждений» и др. Попытаемся раскрыть сущность «приема пропущенных ассоциаций» и покажем возможности его использования в рассказе Е. И. Замятина «Ловец человеков».

В статье «О языке» Е. И. Замятин характеризует «прием пропущенных ассоциаций» как намеренно упускаемую мысль, играющую во фрагменте или в целом произведении ведущую роль, и вместо нее дает второстепенные, побочные [3, с. 341–348]. При этом мысли выбираются не случайно, а непременно так, чтобы путем ассоциаций неизбежно заставили читателя воспроизводить пропущенную центральную, высказанную автором не прямо, а «между строк». Рождению ассоциации способствуют такие художественные приемы создания текста, как повтор, контраст, деталь, обращение к библейским мотивам и подтекстам, психологизм, контраст, символизм, игра с масштабом. Отправной точкой для создания читательских ассоциаций становится действие. Часто пропущенные ассоциации рождаются на основе действий героев.

Использование приема пропущенных ассоциаций нередко приводит к тому, что автору нет необходимости рассказывать о своих героях, они сами показывают то, что нужно автору, то, что является его замыслом. В произведениях Е. И. Замятина, где нередко используется данный прием, можно говорить о сотворчестве автора и читателя. Это происходит потому, что творчество читателя регулируется автором, хотя и на подсознательном уровне. Автор как бы обозначает основные вехи мысли, а достраивает ее читатель. Поэтому есть необходимость говорить о сотворчестве писателя и читателя, которое определенным образом регулируется автором.

Возможности применения приема пропущенных ассоциаций в рассказе Е. И. Замятина «Ловец человеков» самые разнообразные. Анализ позволяет выделить несколько опорных слов для ассоциаций, выделенных самим автором: «рыцарь Хэг», «колясочки», «взошла наверх – окошко», «лебедино-белый», «оттопыренные лепестки», «угольная пыль, малиновая вселенная» [2, с. 484–502].

Опорное словосочетание «Рыцарь Хэг» обращает внимание на следующие ассоциации: «Снаружи, у дверей церкви, была могила рыцаря Хэга, некогда обезглавленного за папизм: на камне, в каменных доспехах, лежал рыцарь без головы. И здесь, возле

утратившего голову рыцаря, скучились женщины вокруг органиста Бэйли» [2, с. 2]. Больше о рыцаре Хэге в тексте не упоминается. Но он, во-первых, имеет очевидную близость с образом Бэйли, а, во-вторых, связывается в произведении с христианским лейтмотивом. Полагаем, что для пояснения этого образа нужна другая цитата из текста, так как отдельно он может быть интерпретирован очень широко: начиная с того, что Бэйли потерял голову от любви, до некоторого символа, предопределяющего конец его жизни. «Бэйли ...подбежал, стиснул руку мистеру Крагтсу и сиял в него глазами – было почти слышно: «Милый Крагтс, единственный в мире Крагтс, и вас – и вас тоже, обожаемый Крагтс...» [2, с. 5]. Крагтс для Бэйли, с точки зрения обычного человека, враг, который стоит на пути его счастья с любимой женщиной, оскорбляет его. Но Бэйли любит его, своего врага. После того, как ему дали своего рода «пощечину» – прилюдно объяснили, что его внимание нежелательно, Бэйли перестал быть наполненным солнцем, он расстроился, но уже через несколько мгновений простил обоих: и Лори, и Крагтса – и вновь полюбил их. Возвращаясь к образу рыцаря, можно сказать, что Хэг пострадал за веру, и, в конечном счете, за любовь ко всему миру, любовь в христианском понимании. Все это черты, присущие и Бэйли. Если сложить эти фрагменты, заметна определенная параллель, проведенная между Христом и Бэйли. Автор достигает этого впечатления, вводя в текст библейские мотивы и подтексты, галерею образов, которые ассоциируются с героями Библии. Бэйли в восприятии читателя становится в эту галерею, ищет какой-либо «прототип». Дано в кавычках, так как этой ассоциацией образ Бэйли не ограничивается. Часть его связана с другой пропущенной ассоциацией – «оттопыренные лепестки».

В рассказе дважды встречается слово «оттопыренные»: «букет чайных роз, с оттопыренными, отогнутыми по краям лепестками» и «голова, с удобными, оттопыренными и по краям завернутыми ушами» [2, с. 3]. Контекст употребления слова схож, поэтому рождается связь между букетом роз и Бэйли. Герой должен ассоциироваться с розами, лепестки которых падают на лестницу Лори как нечто красивое, изящное. Как то, что действительно станет для нее символом Бэйли, их любви: лепестки букета Бэйли она запрячет в конвертик, а конвертик в шкатулку, как привыкла прятать все, что ей дорого. Но сходство края ушей и лепестков роз физиологическое; в итоге Бэйли и роза становятся единым целым, образы наплывают друг на друга в нашем воображении. Получается человек с лицом цветка, что вполне в духе художников модернизма или «синтетизма», как называл это Е. И. Замятин в статье «О синтетизме», когда одно переливается в другое и становится «каким-то удивительным третьим, большим, чем сумма того, из чего получилось» [4]. Эту мысль можно пояснить уже сейчас, когда в Бэйли соединяются и Христос, и розы. А если включить в этот перечень другие образы из текста, соотносимые с героем, то ряд можно

дополнить картоном, рыцарем, солнцем, жеребенком, обезьяной, обвислым костюмом из магазина готового платья. И все это характеристики Бэйли. Полный хаос синтетизма, результатом которого становится более точное воспроизведение мира. Упоминание модернизма в связи с этим образом оправдано, так как одна из статей Е. И. Замятина, «О синтетизме», была написана в качестве предисловия к сборнику Ю. Анненкова «Портреты» [4]. В ней одна из картин – портрет Щеголева – описывается теми же словами, что и Бэйли, и становится понятно, что Е. И. Замятин соединял портрет художника-модерниста и образ героя. Итак, приемом, порождающим ассоциацию, здесь становится повтор.

Опорное слово «колясочки». Эта ассоциация связана с героиней повести Лори. Миссис Краггс – единственный персонаж во всем произведении, имеющий биографию. Мы знаем, что она женщина, родившаяся в бедной семье, ей удалось сделать хорошую партию – выйти замуж за обеспеченного мистера Краггса. О глубоких чувствах к нему речи не идет: она тщательно моет щеку после его поцелуя; ей нужно подтверждение собственного счастья от других людей, чтобы быть счастливой. И внешне они – прекрасная, гармоничная пара: Лори – прекрасный барельеф, украшающий «монументик» мистера Краггса. Но она несчастна. Она хочет детей. Именно эта характеристика, выходящая за рамки материального и низкого, доносится с помощью пропущенной ассоциации. Нигде в тексте не сказано, что Лори хочет детей, зато показано не единожды. «На мраморном челе миссис Лори было две легчайших темных прожилки-морщины» [2, с. 6], об этом упоминается после замечания Фиц-Джеральд, что Лори счастлива, если у нее нет детей и волнений, с ними связанных. Сама Лори вспоминает о своем возрасте, ей тридцать два года. Но ключевым является упоминание о том, что «миссис Лори сквозь прозрачайшие стекла окна наблюдала шествие бесчисленных колясочек по асфальту» [2, с. 6]. Потом она поднялась в спальню, спустилась, снова уселась в столовой, наблюдая шествие бесчисленных колясочек. И наконец после того, как она выбросила букет, Лори услышала «... такой смешной, детский, хлюпающий плач» [2, с. 6]. Все это приводит к мысли, что героиня, которую поймал в свои сети Краггс, не настолько грешна, как кажется. Здесь мы встречаемся с повтором, который акцентирует внимание на действиях Лори. Но есть и другой прием – психологизм, когда автор не рассказывает, а показывает действия героя. Этот показ был чрезвычайно важен для Е. И. Замятина и как художественный прием, и как часть его взаимоотношений с читателем.

В рассказе Е. И. Замятина «Ловец человеков» есть еще одна опора: «взошла наверх – окошко». Эта ассоциация касается не столько характера героини, сколько ее отношения к Бэйли. Читателю всеми средствами показывают, что Лори не нравилось его внимание. Но контекст пропущенной ассоциации говорит об обратном. Она встретила Фиц-Джеральд, которая предположила, что одна из ее дочерей сейчас за городом с Бэйли. После этого Лори

поднялась из столовой в спальню, чтобы поднять штору. «Почему-то» ей необходимо было поднять штору, хотя окно и так было открыто, комната проветривалась. Ответ, как кажется, кроется в том, что, только подняв штору, Лори могла проверить слова Фиц-Джеральд, ведь Бэйли постоянно «портит пейзаж» под ее окнами. Это было неосознанной реакцией на ее слова. Так мы осознаем, что Бэйли был небезразличен главной героине. Автор намекает на это с помощью психологизма, заставляя вновь следить за действиями главной героини.

Обращаясь к опорному слову «лебедино-белый», с помощью пропущенной ассоциации мы понимаем других героев – Адама и леди Яблоко. Она важна в осмыслении всего рассказа, так как показывает, насколько извращенно представление о праведниках и грешниках, о хорошем и плохом в Лондоне, созданном Е. И. Замятиным. Этот эпитет относится к эпизоду, когда мистер Краггс ловит любовников, очевидно, предающихся греху. Здесь важно описание сумерек: «...там, внизу, все быстро лохматело, все обрастало фиолетовой ночной шерстью: деревья, люди» [2, с. 5]. И Краггс превращается в крысу. На фоне всего этого фиолетового и лохматого посередине «смоляного» пруда «пронзительно белеет наготой» пара лебедей [2, с.5]. Параллельно этому «лебедино» белеют руки и ноги леди Яблоко. Белеющая нагота лебедей раскрывается буквально – руки и ноги и правда нагие, белые. На наше восприятие в этом эпизоде влияют сразу два ярких контраста – цветовой и символический – фиолетовое, черное и белое, крыса и лебеди. Белый – символ чистоты, истины, невинности, жертвенности или божественности. Лебедь – «романтический, противоречивый символ света, смерти, преображения, поэзии, красоты и меланхолической страсти» [2, с. 4]. Этим символам противостоит образ крысы, символ «разрушения и жадности». Черный, как символ «тьмы, невежества, отчаяния, скорби и зла», и фиолетовый, как символ переходности от активного к пассивному, от жизни к смерти. Так, с помощью контраста и символа читателю показывают, что Адам и леди Яблоко в этих фантазмагорических сумерках совсем не грешники, они чисты, а тот, кто борется с пороком, на самом деле порочен сам.

На такую интерпретацию мистера Краггса толкает другая пропущенная ассоциация, которая не названа автором, но которая, на наш взгляд, ею является. Данная ассоциация передается через опорное словосочетание «брюки Мистера Краггса; Чугунный». О брюках сказано, что они «короткое, обрубленное, кубическое существо, составленное только из ног, брюха и прочего принадлежащего». Они живые: «... снимутся, и пойдут вышагивать – между людей и по людям, и расти – и...» [2, с. 4]. Описание обрывается незаконченной фразой, пока автор не говорит, что случится, представляя свободу читательскому воображению. Но здесь явно виден метонимический прием Гоголя, когда часть заменяет целое (пример «Нос»). Таким образом, мы можем связать Краггса с крабом, на которого

похоже описание брюк, фонетическое звучание фамилии героя. Но есть и вторая линия ассоциаций о брюках и Крагтсе. Она связана с развитием событий в Лондоне. В том хаосе, который описывает автор, город бомбило «обрубленное существо – ноги и брюхо» [2, с. 5]. Так получается, что брюки окончательно оживают, становятся существом с чугунными ступнями, которые раньше могли быть только у чугунного монументика Крагтса, и начинают разрушать город. Это существо показывается абсолютным злом, которое не просто проворачивает махинации, ловит в свои сети праведников, а лишает жизни. С этим существом связан Крагтс, который становится огромным на фоне муравьишек-людей и даже всего города. Он не лишает жизни, ему все равно, куда упадет бомба – на человека или дорогу, на дом – главное, что-то будет разрушено. Здесь видна игра с масштабом, что вновь возвращает нас к рисункам Анненкова и других модернистов.

Охарактеризуем еще одно опорное словосочетание «Угольная пыль, малиновая вселенная», которая также раскрывает ассоциацию. Малиновая вселенная появляется в тексте в двух эпизодах: впервые под зонтиком Леди Яблоко, во второй раз – во время последней встречи Лори и Бэйли. Интересен цвет – малиновый. В своей статье «О синтетизме» Е. И. Замятин пишет, что малиновый цвет объясняется просто: таким получается свет, когда проходит через малиновый зонтик, и такого цвета же в городе Е. И. Замятина отблески огня [4]. Ведь говорится, что рядом с домами Бэйли и Лори упала бомба. Они освещены светом пожара, угольная пыль – остаток кучи каменного угля со двора Бэйли. Но у этого есть и другое, символическое значение, то, что автор не говорит, но на что намекает. Малиновый – цвет любви, срасти. В обоих случаях малиновая вселенная существует для двоих. Только во второй раз рядом с ней находится угольная пыль, то, что символизирует разрушение, причиненное злом. Мы видим противоборство двух сил – «зла» и «любви». «Любви», которая возникла в момент разрушения, даже благодаря ему. И «любви» в широком смысле, связывающей разные пары, созидающей, а не разрушающей. Сложно сказать, что автор говорит о победе «любви» над «злом», но ассоциативно связывая леди Яблоко, Адама, Лори и Бэйли, кучу угля до разрушения и угольную пыль, автор утверждает существование созидания в собственном мире хаоса.

Таким образом, как видно из приведенного анализа, автор рассчитывает на читателя в достраивании образов персонажей, их мыслей и чувств. Но данный процесс в большей мере просчитан, воспринимающий человек подталкивается к определенной мысли. Трудно сказать, соединит ли читатель те вехи мысли, однако если у него это получится, воздействие текста будет большим, так как к процессу познания присоединится процесс творчества. Именно ради этого сильнейшего воздействия Е. И. Замятин использует прием пропущенных ассоциаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л. С. Мышление и речь. – М.: «Лабиринт», 1999. – 352 с.
2. Замятин Е. И. Ловец человеков // Собрание сочинений в 5 т. – М.: Русская книга, 2017. – Т. 1. – С. 484–502.
3. Замятин Е. И. О языке // Собрание сочинений в 5 т. – М.: Республика, 2011. – Т.5. – С. 333–356.