



eISSN 2311-2468
Том 3, № 6. 2015
Vol. 3, no. 6. 2015

электронное периодическое издание
для студентов и аспирантов

Огарёв-онлайн Ogarev-online

<https://journal.mrsu.ru>



ИВАНОВА С. А.
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭЗИИ Б. РЫЖЕГО

Аннотация. В статье анализируется художественное своеобразие поэзии Б. Рыжего. В ходе исследования выявляются ведущие мотивы и образы лирики современного русского поэта, рассматривается специфика используемых им изобразительно-выразительных средств, а также большое внимание уделяется анализу его поэтического языка.

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

IVANOVA S. A.
ARTISTIC ORIGINALITY OF B. RYZHY'S POETRY

Abstract. The article presents an analysis of the artistic originality of B. Ryzhy's poetry. The study focuses the main motifs and images of a modern Russian poet. An analysis of the poetic language reveals the specifics of expressive means used by the poet in question.

Keywords: modern poetry, lyrical character, autobiographical feature, motif, image, poetic language.

Современная поэзия отличается богатством имен, разнообразием творческих практик и стилей. На рубеже XX-XXI веков в одном поэтическом пространстве сосуществуют поэты разных творческих ориентаций: от традиционалистов до авангардистов-экспериментаторов [2]. На общем фоне современной отечественной поэзии отчетливо выделяется трагическая фигура Бориса Рыжего, к сожалению, очень рано ушедшего из жизни. Из своих двадцати шести лет он почти целое десятилетие посвятил поэзии. Первые его публикации датируются началом 1990-х годов. Всего им было написано более 1300 стихотворений, из которых было издано около 350.

Несмотря на то, что он входит в литературу эпохи советского периода, его, как отмечают исследователи, нельзя назвать советским поэтом. Ю. Казарин пишет, что творчество Б. Рыжего «не укладывается в рамки ни советской духовности, ни советской поэзии» [9, с. 519]. Исследователь предлагает свою формулу: Б. Рыжий был не только «последним советским поэтом», «но и первым несоветским, постсоветским поэтом, которому удалось совместить гармонично и достаточно в полной мере три типа поэтики: поэтику «золотого века», свинцового (XX век) и новейшую» [9, с. 519]. По утверждению Е. Рейна, «Борис Рыжий был самый талантливый поэт своего поколения» [7]. И. Шайтанов также отмечает, что «и своей талантливостью, и характером дарования, и трагической

ранней смертью Борис Рыжий обречен сейчас на внимание, популярность и на разного рода преувеличения» [10, с. 519].

Поэзия Б. Рыжего популярна, по праву заслужила высокие оценки литературоведов и критиков [1], однако, на наш взгляд, творчество Б. Рыжего требует более глубокого и детального осмыслиения. Необходимо обратить особое внимание на художественное своеобразие его лирики, которое отчетливо проявляется в образах лирического героя и города, в их непосредственном взаимодействии и взаимообусловленности. Невозможно рассматривать образ лирического героя без погружения в обстановку.

Лирика Б. Рыжего во многом автобиографична, что реализовалось в образах лирического героя и города, а также и в образе времени, в котором жил поэт. Он пишет о реальных событиях, местах, людях, с которыми был лично знаком, встречался. Не единожды образ лирического героя обретает отчетливые черты самого поэта: «Вот я закончил Горный институт» [9, с. 40], «Тот, со шрамом, Рыжий Боря. / Этот – Дозморов Олег – / филолОг, развратник, Дельвиг, / с виду умница, бездельник. / Первый – жлоб и скандалист, / бабник, пьяница, зануда» [9, с. 45]. Себя самого поэт не раз называет настоящим именем: «А, пустяк», – сказали только, / выключая ближний свет, – / это пьяный Рыжий Борька, / первый в городе поэт» [9, с. 53]. Мы видим практически полное отождествление лирического героя и автора. От этого часто появляется глубокий минорный лейтмотив на страницах книги «Типа песня». В ней звучит мечта – быть поэтом, которая раздавлена реальностью. Следует отметить, что и собирательный образ города, преимущественно на фоне которого проходит жизнь поэта, вторит в унисон лирическому настроению.

Поэт обладал тончайшим чувством прекрасного. Самое первое стихотворение сборника «Типа песня» завершают слова о важном для поэта: «Три составляющих жизни: смерть, / поэзия и звезда», которые звучат, словно манифест. Б. Рыжий был наполнен глубокими светлыми переживаниями. Громада его романтического героя, самобытна. Эпоха 1990-х годов – сложное время перелома. На этом фоне острым прорисован конфликт лирического героя с окружающим миром. Проявлено одиночество поэта, чей гений наделен сильными чувствами. Вся внутренняя драма разворачивается на фоне обыденных условий жизни. В центр поставлена частная жизнь обычного человека, живущего в самом обыкновенном городе России. Большинство стихотворений Б. Рыжего посвящено его родному городу – Свердловску, который многонационален и пестр по своей природе. Одной из главных его черт поэт называет наличие злачных мест, соответствующей им публики и социальных отношений внутри. Например, в стихотворении «Бар “Трибунал”» пренебрежительно дважды сказано о публике заведения, которой дано имя «шваль» [9, с. 10-11]. Этим автор дает понять и то, что не случаен финал произведения, в котором проявлен

намек на типичное городское явление – драку, потасовку: «Ребра бы сломал, / только нас разняли» [9, с. 10-11]. Сама окружающая урбанистическая атмосфера наполнена провокационными моментами, что, впрочем, мы можем назвать чертой эпохи, так как это время «похотливых шакалов», «подонков», «ментов», «урок» или «уркаганов»: «В том доме жили урки – / завод их принимал... / Я пыльные окурки / с друзьями собирал» [9, с. 15].

Поэт не может принять эту грязную, развратную городскую обстановку 1990-х годов, в которой «чтобы избежать скуки и смерти надо танцевать... в окруженье швали...» [9, с. 10-11]. В силу сильного внутреннего стремления к прекрасному, природному началу, к первозданной красоте, Б. Рыжий не может восхищаться излишним неестественным блеском, преступностью, духовной и физической грязью города. Этим можно объяснить любовь и восхищение поэта к небольшим уголкам природы, которая оживляет и возрождает души: «Какой, однако, вырастили сад / В нечерноземной полосе России!» [9, с. 27]. Герой-мечтатель грезит о волшебной далекой реальности. В гнетущую серую обыденность обстановки Урала кровавых 90-х поэт, находясь на психологическом пределе, он вносит воздушные яркие мифологические оттенки античности, волшебных сказок, иной реальности: «Есть мир иной, там нету масок – / ужасны лица и без них. / Есть мир иной, там нету сказок / шутов бесплодных и шутих. / Там жизнь обнажена, как схема, / и сразу видно...» [9, с. 32].

На наш взгляд, поэту созвучны и строки стихотворения Е. Рейна «Из старого сонника», которое начинается с описания целого мира: «Я еще приеду в этот тесный город, / где от Колизея до Адмиралтейства два всего шага; / где зимой и летом над Святой Софией и в Замоскворечье / теплая пурга» [8, с. 347]. В своем произведении «Новое стихотворение Евгений Рейна» Б. Рыжий уже с первых строк вступает в поэтический диалог с поэтом-современником: «...Я еще приеду / в этот тесный город». Но, если Е. Рейн говорит о реально существующих достопримечательностях Санкт-Петербурга, Москвы, Новгорода, Рима, сближая их между собой в пространственном отношении, то Б. Рыжий свою мысль развивает в мифологическом ключе. Поэт вспоминает древнегреческую реку Лету, реку забвения («поглядеться в Лету»). Данный образ позволяет понять, что лирическому герою тесно и душно в этом мире, и он ищет выход из жестокой действительности, пытается перейти в другую реальность, где есть друзья и «розовое небо». Однако Б. Рыжий осознает бессмысленность дальнейшего описания своих грез: «Было бы нелепо / описать все это» [9, с. 24]. Поэтому лаконично поэт завершает свое стихотворение упоминанием символовических примет Санкт-Петербурга. В его восприятии город предстает в белом цвете. Однако сквозь светлые оттенки постоянно проплывает чернота, грязь: «Белоснежный катер / мокнет на причале / в черносливе water / белыми ночами» [9, с. 25]. В этом показательно

проявлена раздвоенность, противоречивость сознания Б. Рыжего: ощущение тоски от грязного урбанистического пейзажа и желание увидеть светлые оттенки города.

В поэтических строках отчетливо проступает стремление ухода от реальности, в которой невозможно жить. Хотя герой мужественно пытается остаться в ней. При этом он глубоко сопереживает боли других: «Не дал Господь не розовое море / не силы, чтоб с врагами поквитаться – / возможность плакать от чужого горя, / любя, чужому счастью улыбаться» [9, с. 14].

Томящее чувство одиночества пронизывает образ лирического героя. Не случайно появляется упоминание строк М. Ю. Лермонтова, основной темой стихотворений которого является одиночество: «читает: «выхожу один я на дорогу». / Совсем один? Мне пять неполных лет» [9, с. 38]. Почти двадцать лет Б. Рыжий хранит в памяти это воспоминание. Явно, что чувство тоски, печали пронизывало его с детства, пускай не так остро, как в 1990-е годы, но оно, несомненно, было: «я просто человек и одинок /... Повсюду снег, и смертная тоска, / и гробовая, видимо, доска» [9, с. 30]. Подобное настроение, на наш взгляд, усиливается образом тесного, шумного, многолюдного города, который своим существованием только углубляет диссонанс в душе лирического героя: «С работы возвращаешься домой / и нехотя беседуешь с собой» [9, с. 30]. Сам город – одна из основных причина одиночества, непонимания человека человеком. Подобное состояние усиливается звуками города, его общей атмосферой конца 1990-х годов: «Блатная музыка, ни горечи, ни страха, / одно невежество, бессмыслица, тоска» [9, с. 31].

Неудивительно, что, словно сквозь туман одиночества, проявляются очертания темы самоубийства, эта мысль не повергает героя в ужас, а дает дальнейшую пищу для размышлений: «Убить себя? Возможно, не кошмар, но / хоть повод был бы, такого нет» [9, с. 30-31]. Еще не раз в лирике поэта настойчиво будет звучать тема ухода. Частое использование мотивов смерти или рефлексия о смерти – это одна из отличительных особенностей поэзии Б. Рыжего. Исследователи связывают это с личной трагедией автора. По мнению И. Шайтанова, поэт очень тяжело перенес самоубийство своей возлюбленной, первой школьной любви – Эли, «что навсегда превратило ее в существо почти неземное <...>, а в поэзию впустило тему смерти, уже никогда не оставляющую» [10, с. 524].

Лирический герой переполнен противоречивыми чувствами: «жить тяжело и неуютно», «уютно умирать», «и жизнь растрепана, как блядь, / выходит как бы из тумана / и видит: тумбочка, кровать.../ И я пытаюсь приподняться, / хочу в глаза ей поглядеть. / Взглянуть в глаза и – разрыдаться / и никогда не умереть» [9, с. 108]. Стихи поэта наполнены противоречиями, которые не дают спокойствия, а лишь усиливают внутренний конфликт и надрыв поэта. Боль не просто возникает попеременно и жжет - она постоянная и колкая.

Например, аллитерация в стихотворении «Музе» подчеркивает этот факт: «стучи, стучи, стучи. / Стучи, моя тоска, / Стучи, моя печаль, / у сердца, у виска / <...> / За всех, кто умирал / в удушливой глуши. / За всех, кто не отдал за эту жизнь души» [9, с. 19].

Однако не смотря на все это, в характере лирического героя отчетливо прослеживается бескомпромиссность: он не меняет божественный дар на кучу тряпок, барахла на рынке, не продает себя за временные медяки. Своеобразным манифестом его жизни звучат слова: «Сжирайте свой навар, / мы дар свой не сожрем» [9, с. 20]. И снова легкая воздушная, казалось бы, незаметная, но такая важная приписка через многозначительную паузу многоточия, в конце стихотворения: «... И бабочка у нас / на горле оживет». Таким вот образом где-то резким, но легким, почти невесомым выражено представление поэта об истинном человеке, об истинном поэте. Сердцу героя намного приятнее простые вещи и обычные люди, которые окружают его: «Я любовался человеком / простым и, в сущности, великим» [9, с. 54].

Идеал стойкого, правдивого героя – вот идеал поэта, который остается собой, верным себе до последнего вздоха. Однако заметим, что, чем старше герой, тем был «печальнее мотив, и все печальней» становился [9, с. 259]. От этого и в последних стихотворениях сборника происходит своеобразное осмысление себя, своей жизни: «Только в песнях страдал и любил. / <...> чьи-то книги читал, много пил / и не видел неделями сына» [3, с. 299].

Б. Рыжий в стихотворениях 1996-2001 года уже не юный порывистый влюбленный сумасброд, как вспоминает о его юности Владимир Блинов [4]. Поэт стал философом. Лирический герой более не может также глупо смущаться поцелуям, теперь он взрослый мужчина, на котором лежит ответственность за семью, сына. Но в душе-то он поэт: прежний «мечтатель», который видит все, а, может быть, даже еще обостреннее и болезненнее [3]. Его супруга в одном из интервью отмечала романтический склад характера поэта. Это проливает свет на то, насколько глубоко человек со столь тонкой душевной организацией мог воспринимать лихолетье 1990-х годов. Отсюда и мысли об уходе из этого мира, из гнетущей реальности. Отсюда и попытка выстоять, но с воздушными замками в сознании. Отсюда и та обнаженная до самого дна душевная боль. Отсюда и пьянство, которое, к сожалению, является отличительной чертой времени, а причина кроется в самой природе человека: у поэта отняли идею, ради, которой жил с самого начала, ради которой взрослел. И находясь в этом безыдейном хаосе, что еще ему оставалось делать, впрочем, как и многим другим его современникам.

Следует отметить, что те страдания, выпавшие на долю юного Б. Рыжего, сможет пережить не каждый. Начало 1990-х годов: переворот не только в политическом строе, но и в жизненном укладе людей. Массовые закрытия предприятий, безработица, рост преступности

и т.п. И в эту эпоху Борис Рыжий только что вступил во взрослую жизнь, ему немного за двадцать, он окончил институт. Но теперь вместо светлого будущего, о котором многие мечтали, живя в Советском Союзе, непонятные развалины страны, былой «империи счастья». Лирический герой Б. Рыжего испытывает непонятный холод из всех щелей, холод ненужности, заморозивший мечты поэта под спудом хаоса новых порядков и нравов, если их так можно было назвать.

Обратим внимание на небольшое стихотворение 1997 года «Кино». О смене эпох и ломке судеб человеческих поэт говорит лаконично, но в то же время образно, с драматическим надрывом: «Вдруг вспомняются восьмидесятые / с толпою у кинотеатра / «Заря», ребята волосатые / и оттепель в начале марта. / В стране чугун изрядно плавится / и проектируются танки. / Житуха-жизнь плывет и нравится, / приходят девочки на танцы. / <...> / Но все равно, кино кончается, / и все кончается на свете: / толпа уходит, и валяется / сын человеческий в буфете» [9, с. 44-45]. Жизнь была не просто прекрасной, она была, по выражению поэта, «житухой».

Сложная эпоха 1990-х годов осталась позади, однако Б. Рыжий не пережил, не выдержал того психологического напора, накала страстей и страданий, что царили в мире, не выдержал поэт «томительно-яркой» серости, что резала нежные глаза его души. Она втоптала его мечту, погребла ее под завалами печали.

Сложность авторских чувств и эмоций выражается через своеобразный поэтический язык. Для передачи всей гаммы драматических чувств поэт использует сочетание жаргонизмов и нецензурной лексики с просторечными словами, поэтизмами и архаизмами: «красавица в осьмнадцать лет», «ливень синеокий» [9, с. 87], «или поддавшийся амуру. / Бужу жить, сказал в Тюмени, / никуда из этих мест, / брошу звонкие хореи, / грозный ямб и анапЕст. / Дастиль, дольник, амфибрахий – / вообще забуду на хер» [9, с. 89-90].

Самобытны авторские сравнения. Они просты, их контекстуально-синонимический ряд завершается аллюзией на знаменитые строки А.С.Пушкина: «Стану лучше, стану проще - / как железная кровать, / как березовая роща, / как два слова «вашу мать», / как кружочек, как квадратик, / физик или математик. / Но, друзья, не тут-то было, / и сказала мне она: / я другого полюбила / и другому отдана» [9, с. 90].

Поэзия Б. Рыжего пронизана аллюзиями и реминисценциями из классической литературы: «Умрем, и все начнется вновь. / И вновь на свете повториться / Скамейка, счастье и любовь» [9, с. 229]. Но в отличие, например, от блоковского размышления о вечности, строки Б. Рыжего далее закольцовываются пессимистическими, упадническими настроениями, приводят к совершенно иной развязке поэтического образа: «Я не настолько верю в слово, / Чтобы как в юности, тогда, / Сказать, что все начнется снова. / Ведь не

начнется никогда» [9, с. 320]. Подобный драматизм все сильнее и сильнее будет усиливать тему одиночества, печали, боли, грусти лирического героя в стихотворениях последних лет жизни.

Заметим, что передаче гамме чувств способствует и специфический образ города. Город – это не только фон, на котором происходят события, но и активное действующее лицо. Он значительно оттеняет события, усиливает эмоциональное воздействие на читателя. Город Б. Рыжего – это своего рода внешнее отражение эмоций и переживаний: в 1980-х он солнечный, яркий, радостный, наполненный счастьем. В 1990-х годах данный образ строится на контрасте белого и черного, причем при слиянии этих цветов возникает серый цвет – как непременный цвет печали и грусти, а также это цвет заброшенной урбанистической цивилизации. Город, оставаясь статичным, связывает в сознании поэта прошлое и настоящее, чем еще более навевает печаль и страдание, так как пробуждает прекрасное былое. Этот образ для Б. Рыжего не ограничивается только провинцией. Это емкое явление, вмещающее целый мир, как реальный, так и мир грез.

В итоге причину трагической гибели поэта можно резюмировать несколькими словами в простой формуле: масштабная фигура Б. Рыжего попала в совершенно невозможные условия жизни для творческой, высоко духовной личности. Его переполняли сопереживание, сострадание боли целого мира. Об этом нам говорит и специфика образа лирического героя, тесно связанного с образом самого поэта. О. Ермолаева, составитель сборника «Типа песня», справедливо отмечает: «Читатель найдет в этой книге стихи..., извлеченные из архивов после ... гибели поэта, и воочию увидит главное – драгоценный, ангельский, исторгнутый горем свет» [9, с. 4]. Именно этим и дороги стихотворения Б. Рыжего, писавшего не пером, а кровью своего нежного сердца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудкова С. П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980-2000-х годов: автореф. ... дис. д-ра филол. наук. – Саранск, 2011. – 41 с.
2. Гудкова С. П. «Традиционная» и «авангардная» парадигмы в современном поэтическом пространстве: теоретико- и историко-литературные аспекты проблемы // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2009. – № 4. – С. 210–214.
3. Гудкова С. П., Дубровская С. А., Шаронова Е. А. Система персонажей романа Захара Прилепина «Патологии» сквозь призму карнавализации // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 4. – С. 191–195.

4. Мельников А. Воспоминания о Борисе Рыжем // Русское поле. Содружество литературных поэтов: электронный журнал. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://parus.ruspole.info/node/1780>.
5. Осовский О. Е., Попова И. Л. Книга М. М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2012. – Т. 7. – № 2. – С. 76–80.
6. Осовский О. Е. Карнавал и карнавальная культура в работах М. Бахтина 1930-1950-х гг. // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 2002. – № 1. – С. 59.
7. Рейн Е. Вся жизнь и еще «Уан бук» // Вопросы литературы. – 2002. – № 5. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/5/rein.html>.
8. Рейн Е. Избранные стихотворения и поэмы. – М.; СПб.: Летний сад, 2001. – 702 с.
9. Рыжий Б. Б. Типа песня. – М.: Эксмо, 2006. – 352 с.
10. Шайтанов И. О. Дело вкуса: Книга о современной поэзии. – М.: Время, 2007. – 656 с.

ХРЯЩИКОВА И. Б., ДЕНИСОВА Л. Н.

ТИПЫ ВИДОВОГО УПОТРЕБЛЕНИЯ ГЛАГОЛОВ В РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТАХ

Аннотация. В статье анализируются формы глаголов совершенного и несовершенного видов, вступающие в определенные отношения друг с другом в рамках контекста и структуры предложения. Исследуются частные значения видов, являющиеся актуальными при создании рекламных текстов. В зависимости от наличия дополнительных семантических признаков определяются основные разновидности конкретно-фактического и конкретно-процессного значений.

Ключевые слова: рекламный текст, тип употребления видов, совершенный вид, несовершенный вид, факт, процесс, значение, контекст.

KHRYASCHIKOVA I. B., DENISOVA L. N.

TYPES OF VERB ASPECT USAGE IN ADVERTISING TEXTS

Abstract. The article presents an analysis of the verbal forms of perfective and imperfective aspects in relations with each other, the context, and the sentence structure. Particularly, the study focuses on special verb aspect values typical of advertising texts. Considering the additional semantic criteria, the authors determine the main types of concrete-factual and concrete-processual values.

Keywords: advertising text, type of verb aspect usage, imperfective aspect, perfective aspect, fact, process, value, context.

В последнее время исследователи нередко обращаются к функционированию видовых форм глагола в текстах разных жанров. В частности, появляются научные работы, посвященные рекламе, поскольку рекламная деятельность стала неотъемлемой частью коммуникативной деятельности в сложной структуре современного развитого общества. В исследованиях анализируются различные аспекты специального языка рекламного дела, однако описание его, существующее на настоящий момент, является далеко не полным. Данная статья основана на разнообразном материале современной рекламы, который позволяет описать особенности употребления некоторых форм глаголов. За основу нами была взята классификация типов употребления видов, разработанная А. В. Бондарко и Л. Л. Буланиным [1].

Основным для совершенного вида является конкретно-фактическое значение, передающее действие как конкретный, единичный факт. С этим значением мы встречаемся везде, где употребляется совершенный вид. Конкретно-фактическое значение представлено в разнообразных контекстах, нередко в самых минимальных: *Выбери свой тариф!* (Брошюра

Тарифов Интернета компании «Ростелеком»); *Поймет с полуслова. browser.yandex.ru* (Реклама в Интернете). Указанное значение широко употребляется в распространенном контексте, причем степень распространенности контекста может быть различной: *Города, как дети, нуждаются в опеке. Возьми опеку над городом* (уличная реклама); *Мы разогнали Интернет! New.beeline.ru* (Реклама в Интернете); *Как быстро растут наши дети. Позвоните близким. Просто так* (телевизионная реклама).

Для рекламных текстов характерно употребление глаголов в форме императива в значении побуждения. Реализация данного значения должна осуществляться в будущем, не связанном с настоящим: *Путешествие начинается. Ваш шанс попасть в Диснейленд. Просто подключитесь или пополните счет до 30 мая* (Листовка Билайн). Достаточно многочисленны конструкции, в которых используется сочетание нескольких глаголов совершенного вида для выражения последовательности фактов: *Сделай заказ на любую сумму и получи скидку 15%*. (листовка); *Кредитный SALE в Восточном экспресс банке. Оформи кредит и получи большую сумму под низкий процент!* (SMS-рассылка). Реже используется одновременность фактов при использовании нескольких глаголов совершенного вида, одна из форм глаголов обозначает результат действия. Это может подчеркиваться в контексте лексическими средствами: *Я купила шубу летом, сэкономила при этом* (телевизионная реклама).

В текстах рекламы выражается последовательность фактов, а тем самым и поступательное движение от одного факта к другому в цепи событий. Отметим, что представленные глаголы в форме повелительного наклонения в первой части предложения обозначают побуждение к действию, а во второй части – ожидаемый результат. Подобные конструкции конкретно-фактического типа употребления совершенного вида могут содержать аналитические формы, состоящие из инфинитива с подчиняющими словами: *Попросите друга пополнить счет вашего мобильного, и Вы сможете снять с него наличные в отделении банка партнеров Билайн* (телевизионная реклама); *Успейте активировать вашу «Скидку 50 рублей», прежде чем сгорят Ваши баллы!* (SMS от Мегафон). Как можно заметить, аналитические формы глаголов представлены или в обеих частях, или в какой-то одной из частей сложного предложения.

Для выражения последовательности фактов в рекламных текстах глаголы совершенного вида иногда могут употребляться одновременно с глаголами несовершенного вида: *Теперь и в Саранске! Все путешествия, которые хочешь ты и твоя семья, и твои друзья! Теперь и в Саранске! Весь мир, до которого можно дотянуться рукой! Теперь и в Саранске! Туристическое агентство СанрайзТур. Приходи, удивись и отправляйся в путешествие своей мечты! Санрайз тур* (Реклама на радио). В редких случаях глаголы

данного типа видового употребления используются в контекстах с отрицанием: *Простая физика решает: жить вам или умереть. Снижение скорости не убьет тебя* (социальная реклама в Интернете).

Конкретно-фактический тип употребления совершенного вида в меньшей мере обусловлен контекстом. В зависимости от наличия дополнительных семантических признаков этот тип употребления может иметь наглядно-примерную, потенциальную и суммарную разновидности. Как замечает А. В. Бондарко, «все частные значения совершенного вида являются контекстуально обусловленными вариантами общего грамматического значения совершенного вида – значения неделимой целостности действия» [1, с. 54].

В наглядно-примерном употреблении совершенного вида действие изображается как повторяющееся: выделяется один его акт, который дает наглядное представление о других подобных актах, выражая один из актов повторяющегося действия: *Бываю моменты, когда приходит боль. Но когда знаешь, как с ней справиться, это не страшно. Пенталгин. Обойдемся без боли* (телевизионная реклама); *Бываю ситуации, когда деньги нужны. С новой услугой БиЛайн «Моби Деньги» получить их так просто* (телевизионная реклама). Сами по себе глагольные формы обозначают действие так, как будто они конкретны и единичны. Отдельный акт представлен как неделимое целое. Предшествование же контекста говорит о повторяемости, обычности всей ситуации (*бываю ситуации, бываю моменты*). Типичное предается через конкретное и единичное. Иногда повторяемость действия может выражаться в сложноподчиненном предложении: *Когда кашляешь, прими Бромгексин Берлин-Хеми* (телевизионная реклама). В этом случае придаточная часть с глаголом несовершенного вида указывает на повторяемость действия.

Авторы «Русской грамматики» отмечают, что «данний тип употребления глаголов совершенного вида ограничен стилистически и встречается, как правило, лишь в разговорной речи и в художественной литературе» [3]. Данное утверждение вполне применимо к нашему исследованию, поскольку в рекламных текстах наглядно-примерный тип употребления совершенного вида встречается крайне редко.

Потенциальное значение есть способ изображения постоянно возможного также через единичное: обозначается постоянная возможность осуществления одного факта. Особенно характерно такое употребление для форм настоящего-будущего совершенного: *Проводите большие времена со своим малышом – каждая минута вместе окажет огромное влияние на всестороннее развитие крохи. Heinz – детское питание* (Журнал «Мой ребенок»). В данном контексте глагол *окажет* определяется как потенциально-типичное действие (может *оказать*); *Наконец-то Сочи распишет в красках Черное море, а Орел прочитает лекцию о*

вероятности выпадения решки, в Иваново обсудят всех женихов, с Тулой – все самовары, ... Вологда развернуто отчитается, где темноглазая, где, а Нижний не пожалеет слов о высоком. Наконец-то города наговорятся друг с другом. Ведь звонки по России стоят 0 рублей за минуту. Мегафон (телевизионная реклама) (≈ смогут наговориться).

Для создания рекламного текста могут использоваться различные приемы, служащие инструментом манипулятивного воздействия. Для привлечения внимания в тексте может содержаться информация, противопоставляющая содержание форме. Так, например, социальная реклама, пропагандирующая здоровый образ жизни, представлена на улицах города несколькими текстами, в которых предлагается бросить курить. Последствия этой вредной привычки выражены словесно на фоне сигареты следующим образом: *Купите себе импотенцию. Все равно?/ Купите себе бесплодие. Все равно?/ Купите себе рак легких. Все равно?* На наш взгляд, в контекстах такого типа может быть заложено потенциальное значение. Смысл данных предложений передается следующим образом: *покупая сигареты, Вы можете получить импотенцию (бесплодие, рак легких и т.п.).*

Следует заметить, что рекламные тексты, в которых используется потенциальное значение совершенного вида, немногочисленны. Чаще всего возможность осуществления действия в рекламе выражается эксплицитно при помощи инфинитива и глагола или существительного со значением модальности: *Перейдя дорогу на красный свет, можешь попрощаться с белым* (телевизионная реклама).

В термине конкретно-процессный тип употребления несовершенного вида отражены два семантических элемента данного значения: а) конкретность, временная локализованность действия (оно происходит один раз, занимая определенное положение на «линии времени»); б) процессность – действие представлено в процессе его осуществления. Рассматриваемое значение обусловлено контекстом, который должен отражать конкретную ситуацию: *«Силит Бенк» действует за секунды. Раз, два – и чистота* (телевизионная реклама); *Почему дети так смеются? Потому что у них есть собственный телеканал* (телевизионная реклама).

Выделяются два оттенка конкретно-процессного значения: выражение развивающегося активного действия и выражение состояния: *Смотрите, дети, как делается вкусный Киндер «Молочный ломтик» ...* (телевизионная реклама). Конкретное действие обозначается в процессе его осуществления, причем глагол *смотрите* указывает на дальнейшее развитие действия.

Длительность процесса может быть конкретизирована и подчеркнута в контексте обстоятельствами типа *долго, всю ночь* и т.п. Таким образом проявляется подчеркнуто-длительная разновидность конкретно-процессного значения: *«Юбилейное утреннее»*

сохраняет свойство злаков **на все утро** (телевизионная реклама); *Корадо. Одна обработка защищает* картофель **все лето** (телевизионная реклама); *Лечебный пластырь «Вольтарен».* *Действует* в течение **всего дня** (телевизионная реклама). Для рекламных текстов характерно употребление конкретных дат, конкретизирующих тот период, в течение которого можно будет воспользоваться рекламируемой услугой или приобрести конкретный товар: *Дари добро! ОАО КБ «МПСБ» с 1 мая по 1 июня проводит* благотворительную акцию (листовка ОАО КБ «МПСБ»); *Закупили много, отдаём дешево только с 16 по 23 июня* (телевизионная реклама). Длительность действия, представленного в процессе его протекания, иногда может не конкретизироваться: ...*Только квас «Очаковский» готовится в два раза дольше* (телевизионная реклама). Предложения такого типа нередко используют для рекламирования того или иного товара, подчеркивая его надежность (ср.: *служат в два раза дольше* и т.п.)

В исследуемых материалах имеются глаголы, представленные в постоянно-непрерывном значении. Данное значение заключается в выражении действия, осуществляющегося (или данного, наличного) не в какой-то конкретный отрезок времени (или не только в этот отрезок), а постоянно; при этом действие является «монолитным», т.е. не повторяется, не прерывается, как бы полностью заполняет собой тот обширный период времени, который оно охватывает [2, с. 30]. В данном значении чаще всего выступают глаголы состояния, отношения, эволютивные глаголы: *Хорошо знакомый горожанам фотосалон Улыбочка* теперь **находится** по новому адресу и с новым названием *«Фотостудия «Мой город»*. Центральный Дом быта, 3 этаж (телевизионная реклама).

Обозначение повторяющегося действия на примере одного из актов его повторения может быть функцией не только совершенного, но и несовершенного вида. Если наглядно-примерное значение совершенного вида, как показано выше, является производным от конкретно-фактического значения, то по отношению к несовершенному виду речь идет о значении, производном от конкретно-процессного. Контекст говорит о повторяющейся ситуации, однако в рамках данного эпизода действие изображается так, как будто оно единично и конкретно, – в его развитии или длительности: *Есть в деревне хорошая привычка каждый вечер кефир на закваске пить. Кефир «Домик в деревне». Полезная привычка каждый вечер* (телевизионная реклама). Обычность действия подтверждается контекстом *есть в деревне хорошая привычка и сочетанием каждый вечер*.

Наглядно-примерное значение несовершенного вида обычно выступает в тех случаях, когда друг с другом связаны несколько действий [3, с. 609]. Например: *Для золотистой корочки нужна «Петелинка». Орехи, чеснок, зелень перемалываю, перемешиваю с маслом, хорошенко обмазываю* курочку и на 40 минут в духовку. *Красота!* (телевизионная реклама).

В приведенном контексте последовательность действий, выраженных глаголами *перемалываю*, *перемешиваю*, *обмазываю*, указывает на обычность ситуации при использовании «Петелинки», то есть эти действия совершались неоднократно.

Неограниченно-кратное значение является одним из основных в ситуациях повторяющегося действия. Выражение повторяемости действий может быть совместимо лишь с несовершенным видом или обозначаться средствами контекста. В рекламных текстах неограниченно-кратное значение чаще всего выражается лексическими средствами: «*Вести* всей семьей мы **смотрим** вместе **теперь в 19.40** на телеканале «*Россия 1*» (реклама в газете). В приведенном выше предложении контекст указывает на неограниченный ряд повторений определенных действий, а именно регулярного просмотра телепередач в измененное недавно время. *Я расцветаю* от тарелки вкусной клубники, потому что у меня аллергия. Тавегил поможет Вам справиться с проявлениями аллергии (телевизионная реклама). В этом контексте придаточная часть (*потому что у меня аллергия*) указывает на повторяемость состояния, вызванного аллергией. Клуб знакомств «*Притяжение*. 5 лет! Создаются семейные пары, рождаются дети. Встречи. Поездки (реклама в газете). В приведенном контексте актуализируется повторяемость действий, происходящих в период существования данного клуба.

Потенциальное значение несовершенного вида близко к неограниченно-кратному, но характеризуется дополнительным модальным признаком, обозначается потенциальная возможность осуществления действия как свойство субъекта (потенциально-качественное употребление). Потенциальное значение указывает на постоянную способность, умение субъекта совершать данное действие или постоянную объективную возможность совершать данное действие в любой момент его временной локализации. При субъекте со значением лица могут выступать лишь глаголы, называющие такие действия, к которым можно быть способным или неспособным, которые могут быть осуществлены хорошо или плохо.

В рекламных текстах потенциальное значение несовершенного вида используется образно, поскольку присуще обычно неодушевленным существительным. При неодушевленности субъекта обозначается потенциальное действие, возможность проявления которого (всегда или в определенных условиях) характеризует свойства субъекта: «*Спормастер* **превращает** любые походные условия в домашние. Ведь даже на природе так важны уют и комфорт, почти как дома (телевизионная реклама). Глагол *превращает* имеет дополнительный модальный оттенок способности (*способен превратить*).

Следует заметить, что потенциальное значение несовершенного вида используется в рекламировании товаров определенных групп. Наиболее многочисленны контексты, в которых рекламируются лекарственные средства, при этом используются разнообразные

глагольные формы: *Гелевый пластырь ЭКСТРАПЛАСТ помогает устраниТЬ* (\approx обладает способностью устраниТЬ) дискомфорт, возникающий во время авиаперелетов, на наземном и водном транспорте. Экстракты мяты и имбиря, основные действующие вещества пластиря, оказывают благоприятное влияние (\approx обладает способностью благоприятно влиять) на нервную и вестибулярную систему организма, предотвращают (\approx способны предотвратить) тошноту и головокружение (журнал «ABC»). В предложениях подобного типа используются как синтетические, так и аналитические формы глаголов.

Предложения с формами глагола в повелительном наклонении построены таким образом, что способность того или иного лекарства заложена в одной части, а призыв к его приобретению – в другой части: *Не терпите изжогу – возьмите Ренни!* (телевизионная реклама) (\approx «Ренни» способен устраниТЬ изжогу); *Как ускорить обмен веществ, чтобы похудеть? Принимай «Турбослим Альфа»* (телевизионная реклама) (\approx «Турбослим Альфа» способен ускорить обмен веществ, для того чтобы похудеть).

Кроме того, потенциальное значение несовершенного вида используется в рекламных текстах, рекламирующих косметические средства, бытовую химию, некоторые виды продуктов и другие товары: *«Лореаль Париж» – тройной лифтинг-эффект. Разглаживает, укрепляет, подтягивает* (телевизионная реклама) (\approx способен разгладить, укрепить, подтянуть); *С жиром и пригоревшей едой на плите легко справляется «Silit Benk»* (телевизионная реклама) (\approx способен справиться). В таком употреблении обычно выступают формы настоящего времени, в редких случаях анализируемые формы глаголов используются с отрицанием: *Трубы Кальде. Те, что не ржавеют и не засоряются* (телевизионная реклама) (\approx не способны ржаветь и засоряться).

Обобщенно-фактическое значение заключается в общем указании на самый факт наличия или отсутствия действия. В данном случае оказывается несущественным, является ли действие единичным или повторяющимся, длительным или кратким, как оно протекает, а важно лишь то, было оно вообще или не было, будет или нет, нужно его осуществлять или нет и т.п. В рекламных текстах обобщенно-фактическое значение встречается чаще всего в сочетаниях, выражающих значение общей обязанности и необходимости совершения действия: *Межрайонная ИФНС России № 1 по РМ напоминает о необходимости оплаты задолженности по налогам* (бегущая строка на телевидении); *Взрослые! Контролируйте детей при переходе дорог!* (уличная реклама). Иногда обобщенно-фактическое значение употребляется в контексте отрицания действия: *Водитель! Будь внимателен на дороге! Не превышай скорость!* (уличная реклама). Как можно заметить, анализируемый тип употребления несовершенного вида реализуется обычно при употреблении различных форм глагола в социальной рекламе.

В некоторых случаях обобщенно-фактическое значение используется в коммерческой рекламе, встречается оно в сочетаниях с зависимым инфинитивом, выражающих значение возможности / невозможности совершения действий, основанных на общем разрешении / запрете: *Автокредит. Далеко ходить не надо!* *Мультикредит: все полезное под рукой* (реклама в газете). В некоторых контекстах могут использоваться глаголы в форме настоящего времени: *Rafaello поздравляет* всех женщин с Восьмым Марта! (телевизионная реклама); *Компания ЗАО «НСС» в РМ проводит* набор Агентов для подключения абонентов. *Ростелеком* (реклама в газете). Однако следует заметить, что в форме настоящего времени анализируемое значение проявляется не всегда достаточно четко.

Особой разновидностью конкретно-процессного значения является значение конативное: развертывающийся процесс в этом случае представлен как стремление, не достигающее своей цели. Образования такого типа в исследуемых материалах единичны, причем употребляются они в тексте, предшествующем рекламированию объекта: *Грибок стопы. Мажешь, мажешь, а толку нет. Экзодерил. Глубоко в ноготь проникает, грибок убивает* (телевизионная реклама). Данный факт связан, видимо, с тем, что рекламный текст предполагает обязательное достижение определенной цели, а это противоречит значению конативной разновидности.

В текстах рекламы нами не обнаружены глаголы, сочетающиеся с лексическими показателями кратности (*три раза, несколько раз* и т.п.), соответственно, глаголы суммарного значения совершенного вида и ограниченно-кратного значения несовершенного вида для рекламы являются не характерными.

Многоаспектный анализ текстов потребительской рекламы позволяет выявлять определенные особенности, учитывая которые можно с успехом развивать рекламное дело в современной России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондарко А. В., Буланин Л. Л. Русский глагол. – Л.: Просвещение, 1967. – 192 с.
2. Бондарко А. В. Вид и время русского глагола (значение и употребление). – М.: Просвещение, 1971. – 239 с.
3. Русская грамматика: в 2 т. – Т. 1 / редкол.: Н. Ю. Шведова [и др.]. – М.: Наука, 1980. – 783 с.

САМОЙЛЕНКО В. А.

**ВЕНОК СОНЕТОВ И ЕГО СУДЬБА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА И. ЛИСНЯНСКОЙ)**

Аннотация. В статье рассматриваются пути и характер трансформации жанровых форм венка сонетов в современной русской поэзии. На примере поэтического текста И. Лиснянской «В госпитале лицевого ранения» показано расширение содержательных и формальных признаков жанра.

Ключевые слова: венок сонетов, жанровая трансформация, катрен, магистрал, рифма, синтаксис, терцет.

SAMOYLENKO V. A.

**SEQUENCE OF SONNETS AND ITS ROLE IN MODERN RUSSIAN POETRY:
A STUDY OF I. LISNYANSKAYA'S POETIC TEXT**

Abstract. The article considers the transformation of the sequence of sonnets genre in modern Russian poetry. The study is based on the poetic text of I. Lisnyanskaya "In the Hospital of Facial Wound". The author shows the expansion of content and formal features of the genre.

Keywords: sequence of sonnets, transformation of genre, katren, magistral, rhyme, syntax, tercet.

В поэзии XX-го столетия большую популярность получила такая разновидность жанра сонета, как венок сонетов, состоящий из пятнадцати стихотворений. Как и сонет, классический венок сонетов создается по определенным правилам. Во-первых, данная форма, несмотря на то, что каждый сонет, составляющий венок, является самостоятельной единицей и твердой формой, должна быть единым целым. Поэтому венок сонетов должен иметь тему, развивающую автором на протяжении всех четырнадцати сонетов и кратко изложенную в последнем, пятнадцатом сонете. Для этого используется особая форма в создании сонетов, составляющих венок. Последний сонет – композиционный ключ, который называют магистралом, а также мейстрсонетом (Бахтин) или короной (Бехер). Он пишется первым (для упрощения задачи поэта), а затем помещается в конец венка сонетов. Первый сонет Венка начинается первой строкой магистрала и заканчивается второй его строкой; второй сонет начинается второй строкой магистрала и заканчивается третьей строкой магистрала; третий сонет начинается третьей строкой магистрала и заканчивается четвертой и т.д. – до четырнадцатого сонета, который начинается последней строкой магистрала и заканчивается первой его строкой.

Во-вторых, сонеты, входящие в венок, должны соответствовать всем основным условиям, по которым пишется сонет, поскольку сонет – это тоже твердая форма. В-третьих,

все сонеты, которые его составляют, должны иметь одну систему рифмовки (иметь одну и ту же форму сонета) [5; 10].

Следует сказать, что в современной отечественной поэзии жанр сонета (как и венок сонетов) также остается популярным. Однако сегодня отношение к данной жанровой форме несколько меняется. Отличаясь от других лирических жанров строго регламентированными содержательными и формальными признаками, в современной поэзии венок сонетов воспринимается как своеобразная проверка поэтической техники письма, виртуозности авторского стиля [7; 8; 9]. Современные исследователи отмечают, что «обращение к данной жанровой разновидности в поэзии конца XX века можно расценивать не только как диалог с предшествующей культурой, но и как своеобразное “художественное поле”, на котором происходит проверка поэтического мастерства, с учетом требований постмодернистского письма» [3, с. 27]. Во многом этим и объясняется возросший интерес к жанру сонета, а также жанровому циклу сонетов в творчестве поэтов рубежа XX – XXI веков, где наибольший интерес привлекает не столько следование жанровому канону, сколько, отступление от него. Примером «расшатывания» регламентированной жанровой формы сонета может являться «Сонеты на рубашках» (1978-1991) Г. Сапгира, «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974) И. Бродского, «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» (1995) Т. Кибирова, «Двадцать сонетов к М.» (1998) М. Степановой, «Невенок сонетов» (1997) А. Еременко и мн. др.

Если поэты «авангардной» парадигмы активно используют жанровую форму венка сонетов, то в творчестве авторов «традиционной» парадигмы она – весьма редкое явление [2]. Придерживаясь классического представления жанра, поэты-традиционалисты понимают всю сложность его создания: сохранение строгой формы при передаче целостности содержания. Среди современных авторов, разрабатывающих классическую форму венка сонетов, можно выделить И. Лиснянскую. Сложную поэтическую форму поэтесса представляет в венке сонетов «В госпитале лицевого ранения» (1984).

Первые прочтения данного произведения создают впечатление, что перед нами классический венок сонетов – четырнадцать сонетов и магистрал, заключающий в себе кратко изложенную тему, развивающуюся в предыдущих четырнадцати сонетах. Однако обращает на себя внимание тема данного произведения, на первый взгляд, не вписывающаяся в канонические жанровые признаки венка сонетов. Тема войны, изначально кажущаяся ведущей в произведении И. Лиснянской, тесно переплетена с личностными переживаниями, воспоминаниями о прошлом и размышлениями о настоящем. От сонета к сонету читатель вместе с лирической героиней переносится из одного отрезка ее жизни в другой, иногда замирая где-то между, тайно наблюдая за ее мыслями.

Так, в первом сонете мы видим сцену из прошлого: юная девочка, медсестра чуть не была изнасилована одним из раненых, «тем, кто подыгрывал ей на трехрядке / И привыкал к наглазным полоскам» [6, с. 254]. А уже во втором сонете читатель перемещается в настоящее, на Московщину, где застает лирическую героиню за размышлениями о своем настоящем: «А почему я не в литературе – / В этом пускай разберется историк. / Мне ж недосуг. Вопрошаю эпиграф: / «Гордость и робость – родные сестры, / Как, без игры, – оказалась я в играх, / В братстве, как выяснилось, бутафорском?» [6, с. 255].

В данном примере читатель угадывает тесную связь между лирической героиней и автором, что говорит о наличии такого важного содержательно признака данного жанра как автобиографизм. Продолжая наблюдать за размышлениями лирической героини в третьем сонете, читатель окончательно понимает, что девочка в первом сонете и есть сама лирическая героиня, которая погружена в воспоминания сорокалетней давности. И то, что воспоминания спустя годы все так же ярки, как реальность, подтверждает возникающий в третьем сонете метафорический образ памяти: «Память осталась вечным подростком, – / Гордой, рассеянной, робкой осталась, / С голосом, треснувшим в зданье громоздком...» [6, с. 256]. Такие путешествия по линии жизни лирической героини продолжаются на протяжении всех четырнадцати сонетов и достигают своего предела в магистрале: здесь возрастает скорость этих перемещений, и если в первом катрене лирическая героиня в нынешнем времени, то в следующем за ним терцетах – уже в прошлом.

Тематическая сложность представленного «венка сонетов» закрепляется непростой формой, которая становится явной после полного погружения в содержание произведения и детального его рассмотрения. Каждый сонет перенасыщен информацией. Практически каждая фраза несет в себе многообразие смыслов, которые понимаются не сразу. Так, фраза «в свете войны» в первом сонете равна по значению фразе «во время войны», но другой ее смысл приходит к читателю после прочтения им последнего сонета, где «в свете войны» раскрывает еще одно свое значение – «в том или ином виде войны».

В строке «Все относительно в полном ажуре...» фраза «в полном ажуре», с одной стороны, может трактоваться как описание интерьера, в котором присутствуют узорчатые изделия из ткани, например, тюль или скатерть, покрывающая тот самый столик, который «божки коровки обжили», а с другой стороны, равна по значению фразе «все хорошо, благополучно». Стока «Муха mestечко нашла в абажуре...», с одной стороны, кажется просто описательной – перед нами возникает комната, где находится лирическая героиня, и абажур, на который село насекомое. Но по-другому воспринимается эта строка в сочетании с последующей: «Муха mestечко нашла в абажуре, // А почему я не в литературе...». В этом случае мы видим и скрытый смысл фразы: в отличие от лирической героини, насекомое

нашло комфортное для нее место. «Лица, попавшие в переделку» – можно трактовать как «люди, перенесшие операцию на лице», но можно и как «люди-участники войны».

Фраза «щели для зренья, дыханья и речи» сразу же рисует лицо в марлевой маске с небольшими отверстиями для глаз, носа и рта. Но если воспринимать эту фразу как метафору, то мы видим не людей в масках, а людей, ожесточенных войной, которые разучились открыто и по-доброму смотреть на мир, свободно и глубоко дышать, смеяться и говорить в полный голос.

Нельзя не отметить, что в венке сонетов И. Лиснянской такого рода метафоры как нельзя лучше раскрывают ведущую тему – жестокость и ужас войны. К ним можно отнести метафору о море, «покрытом масляным лоском», которое «от мазута цветное» (речь идет о нефти, мазуте, масле, разливающихся в результате военных сражений на море). А также – «черный ход», через который к морю ведет санитарка раненого, воспринимается не только как «выход в обход правил». Особо значимым становится в данном случае и переносное значение слова «черный» («мрачный», «траурный», «тяжелый»), которое, как и вышеуказанные метафоры, создает атмосферу войны, полную боли, угнетения, потерь, мрака и тяжести [4].

Сложность формы закрепляется и таким ритмико-интонационным приемом, как нарушением рифмовки. Классический сонет требует соблюдения определенных канонов в способе рифмовки, от которых автор в своем венке сонетов сознательно отступает, усиливая тяжелую тональность произведения. Во-первых, все сонеты Венка не имеют однозначно единой формы: каждый сонет (за исключением второго и пятнадцатого) состоит из катренов перекрестной рифмовки, но рифмовка терцетов чрезвычайно многообразна, что противоречит требованию о единой форме каждого сонета в венке. Во-вторых, не соблюдено чередование рифм: все стихи в каждом сонете Венка заканчиваются женской рифмой. В-третьих, в венке сонетов И. Лиснянской отсутствует фиксированная норма слогов (154 слога). В-четвертых, нарушено построение терцетов. Здесь важно отметить и то, что по мере развития сюжета и возрастания мрачной атмосферы в венке сонетов, в терцетах каждого из сонетов наблюдается все больше отступлений от нормы.

В магистрале, где представлен итог всех размышлений лирической героини, ее окончательное осмысление горьких жизненных истин и готовность до конца своей жизни смиренно двигаться вперед, нарушено не только построение терцетов, но и всего сонета в целом. Он состоит из одного катарами и 3-х терцетов, причем первый из них рифмой связан с катреном, а последние два связаны рифмой между собой. Это позволяет, во-первых, воссоздать четкие границы между прошлым и настоящим, а, во-вторых, дать ответы на вопросы, поставленные в предыдущих сонетах Венка: «В свете войны маскировочно-

жестком / Мне и мой нынешний жребий не горек. / Память осталась вечным подростком, - / Я ли вхожу в олеандровый дворик? / В городе нефти, в тылу приморском, / В тесной матроске, в туфлях без набоек, / Девочка пела в консерваторском / Зале на 118 коек. / Что ни лицо, то закрытая рана. / Что моя жизнь перед этой бедою? / Только мое здесь лицо открыто, / Пуля не ранит, не буду убита! / Ломко звенит колокольчик сопрано: / Утро туманное, утро седое...» [6, с. 268]. Безусловно, все эти отступления от существующих канонов сказываются на музыкальности произведения: его не просто читать, что в данном произведении не минус, а несомненный плюс, поскольку тематика и создаваемая автором угнетающая, давящая атмосфера чувствуются благодаря сложной музыкальности гораздо сильнее.

Анализируя венок сонетов И. Лиснянской, мы обнаруживаем еще одну причину сложности его формы: синтаксис. Согласно канонам, сонет должен иметь строгий синтаксис, т.е. каждый катрен и каждый терцет – это смысловое единство, отдельное предложение. Сложность сонетов, входящих в Венок в том, что не каждая его часть – это законченное предложение, а почти весь сонет и есть отдельное предложение. Это во многом нарушает и другой классический канон – последовательность развития мысли («тезис – антитезис – синтез – развязка») [10, с. 154]. И. Лиснянская намеренно усложняет синтаксис венка сонетов, используя такой стилистический прием, как анжамбеманы. Обращаясь к ним на протяжении всего произведения, поэтесса тем самым создает повествовательную интонацию как более предпочтительную для выбранной ею тематики, и это также отдаляет ее сонеты от классических сонетов, призванных быть возвышенными и ритмическими: «Мне сорок лет моя память казалась / Слепком былого, иль отголоском, / Или резонно вполне представлялась / Будущей жизни беглым наброском, – / Память живым существом оказалась» [6, с. 256]. Важен в этом отношении и тот факт, что автор не всегда завершает сонеты Венка сонетным замком. Несомненно, такое отступление от классических требований обусловлено именно тематикой и выбором соответствующей с ней интонацией.

Также следует отметить, что особая интимная тональность звучания произведения создается как за счет посвящения («Памяти моего отца, погибшего на войне»), так и за счет целого ряда эпиграфов [3]. И. Лиснянская намеренно усложняет жанровую форму венка сонетов, предваряя каждую часть эпиграфом из творчества близких ей поэтов. Сточки из поэзии Блока, Цветаевой, Мандельштама, Ходасевича, Липкина и др. не только оттеняют основную поэтическую идею каждого сонета, но подчеркивают преемственность культурных поколений, нерасторжимую связь прошлого и настоящего. Таким образом, финальная часть, магистрал, передает всю архитектоническую сложность текста. Сквозь обобщенное переживание лирической героини угадывается непростая судьба автора на фоне истории.

Таким образом, венок сонетов И. Лиснянской «В госпитале лицевого ранения» – пример переосмыслиния традиционного жанра в контексте современности. Автор усваивает классические традиции жанра венка сонетов, привнося в него свое собственное видение, во многом определенное выбранной темой. Анализ содержания произведения и его формы неотрывно друг от друга позволяет понять мотивацию поэтессы в ее отступлениях от канонических жанровых признаков сонета. Все авторские отступление обусловлены, в первую очередь, актуализацией темы произведения – война, античеловечность и насилие, которые так противоречат той жизни, в которой торжествует гуманность и толерантность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудкова С. П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980-2000-х годов: автореф. … дис. д-ра филол. наук. – Саранск, 2011. – 41 с.
2. Гудкова С. П. «Традиционная» и «авангардная» парадигмы в современном поэтическом пространстве: теоретико- и историко-литературные аспекты проблемы // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2009. – № 4. – С. 210–214.
3. Гудкова С. П., Дубровская С. А., Шаронова Е. А. Своеобразие художественного пространства драматургии А. С. Пушкина: смеховой дискурс // Гуманитарные науки и образование. – 2013. – № 4 (16). – С. 123–127.
4. Гудкова С. П., Дубровская С. А., Шаронова Е. А. Система персонажей романа Захара Прилепина «Патологии» сквозь призму карнавализации // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 4. – С. 191–195.
5. Квятковский А. П. Венок сонетов. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С. 72–74.
6. Лиснянская И. Л. Эхо. – М.: Время, 2005. – 648 с.
7. Осовский О. Е., Попова И. Л. Книга М. М. Бахтина о Франсуа Рабле и ее значение для теории литературы // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2012. – Т. 7. – № 2. – С. 76–80.
8. Осовский О. Е. Карнавал и карнавальная культура в работах М. Бахтина 1930-1950-х гг. // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 2002. – № 1. – С. 59.
9. Осовский О. Е., Дубровская С. А. Разработка концепции «смехового слова» в трудах М. М. Бахтина 193-1960-х гг. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 4-1 (34). – С. 163–167.
10. Пронин В. А. Сонет – мир в миниатюре. В кн.: Теория литературных жанров: учеб. пособие. – М.: МГУП, 1999. – С. 153–165.

МАКШЕВА Н. А.

**СПОСОБЫ НОМИНАЦИИ РЕАЛИЙ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА В РУССКИХ
ГОВОРАХ НА ТЕРРИТОРИИ РЕСПУБЛИКИ МОРДОВИЯ**

Аннотация. В статье рассматриваются способы номинации реалий свадебного обряда в русских говорах Мордовии, определяется система мотивационных признаков, положенных в основу наименования, круг производящих основ и наиболее продуктивные способы образования слов данной группы.

Ключевые слова: диалектизм, способ номинации, словообразование, семантика, производящая основа, мотивационный признак.

MAKSHEVA N. A.

**NOMINATING WEDDING ITEMS AND CONCEPTS:
A STUDY OF RUSSIAN DIALECTS OF MORDOVIA REPUBLIC**

Abstract. The article considers the ways of nominating wedding items and concepts in the Russian dialects of Mordovia Republic. The study focuses on the system of motivation criteria in the process of naming, the range of producing stems as well as the most productive ways of word formation in this field.

Keywords: dialecticism, nomination, word formation, semantics, producing stem, motivation criterion.

Лексика говоров богата словами, отражающими своеобразие природных условий той или иной местности, быта и нравов народа, представляет собой неиссякаемый источник знаний о жизни русского народа [5, с. 353]. Чтобы определить национально-культурную специфику языковых единиц, являющихся показателем материальной и духовной жизни диалектносителей, их нужно не только представить во всем многообразии, но и разобраться в том, благодаря чему и какими способами это многообразие создается.

Знания и представления человека об окружающем мире объективируются посредством языковых единиц. Выявить внеязыковое содержание лексем, зафиксировавших когнитивно-оценочный опыт человека, позволяет изучение способов номинации явлений и предметов. Номинация – это процесс образования языковых единиц, характеризующихся номинативной функцией, то есть служащих для называния и вычленения фрагментов неязыковой действительности и формирования соответствующих понятий о них в форме значения языковых единиц – слов, сочетания слов, фразеологизмов и предложений [1, с. 222].

Ярким образом проявления этнокультурного сознания народа является «свадебный обряд, хранящий в себе рудименты архаических явлений и специфические черты, присущие только локальной традиции» [3, с. 71]. Остановимся на рассмотрении способов номинации в сфере обрядовой лексики. Источником фактического материала послужил «Словарь русских говоров на территории Республики Мордовия» [4].

В русских говорах на территории Республики Мордовия большая группа слов, связанных с обрядовой деятельностью, является немотивированной: *горнай* – ‘пир у молодых после венчания’,¹ *курник* во 2 знач.– ‘на второй день свадьбы из дома невесты к жениху несут украшенный лентами и цветами куст’,² *курник* – ‘жених’, *уваль* – ‘свадебная фата’, *ярка* – ‘невеста’ [2, с. 24-27]. В то же время существенный пласт в диалектной языковой картине мира составляют слова, в основу номинации которых кладется представление о каком-либо предмете, его характерном признаке или действии.

В сфере номинации реалий свадебного обряда высокой степенью продуктивности отличается имя существительное, которое дает языку наибольшие возможности для создания нового обозначения других предметов, действий, состояний, признаков и свойств. На базе существительных в результате аффиксации образуются слова разных частей речи:

1) существительные, обозначающие конкретное лицо (*дружска* – ‘распорядитель на свадьбе со стороны жениха’, *каравайник* – ‘человек (обычно родственник жениха), разрезающий на свадьбе пироги новобрачных’), предмет или явление (*сироточка* – ‘старинная свадебная песня, плач’);

2) прилагательные (производное слово *свадьбышный* употребляется со значением ‘свадебный’ и образуется от существительного свадьба, но по другой словообразовательной модели: в процессе словообразования употребляется суффикс -ышн);

3) глаголы (диалектизм *курничать* – ‘совершать свадебный обряд’ может соотноситься с омонимичными диалектными словами, связанными с обрядовой деятельностью, ср.:¹ *курник* во 2 знач.– ‘на второй день свадьбы из дома невесты к жениху несут украшенный лентами и цветами куст’ и ²*курник* – ‘жених’).

В диалектной лексике помимо морфологического способа имеет место и лексико-семантический способ, служащий для образования новых (вторичных) единиц номинации в результате развития новых смыслов у уже имеющихся в общенародном языке слов. Так, слово *повестка* в значении ‘письменное официальное извещение с вызовом, приглашением куда-нибудь’ развивает в диалектной среде новое значение: ‘предупреждение невесты о скором прибытии жениха’: *К Анютки уш с повескъи едут, бежым* (Кергуды, Ичалковский район). Расширение смысловой структуры зафиксировано также у таких общенародных

существительных, как *друг* – ‘муж, супруг’, *зной* – ‘помолвка’, *приправа* – ‘приданое невесты’, *рак* – ‘хлебное изделие, имеющее форму рака, которое подавалось молодым на свадьбе’, *сестра* – ‘девичник’, *сваха* – ‘вечеринка подруг в доме невесты, девичник’, *чепец* – ‘большой платок золотистого цвета с кистями, который набрасывала на плечи невеста перед венчанием’ и др.: *Рак бывалъ пъд мъладых пякли. Испякут яво, румяный, и ставют рак-ътмъладым* (Шаверки, Краснослободский район).

Заметим, что в диалектной среде общенародные существительные могут претерпевать также изменение фонетического облика слова. В частности, наблюдается трансформация корня слова свадьба (*свальба, сварьба*) при сохранении его лексического значения: *Теперь в деревни и свальбъф не стать* (Красные Поляны, Ардатовский район); *Скоръ будим гулять на сварьби, у нас Толькъ жэницъ* (Суподеевка, Ардатовский район).

В результате номинации по действию образована большая часть отглагольных лексических единиц:

1) существительные со значением конкретного лица (*гляделка* – ‘женщина, присутствующая на свадьбе в качестве зрителя’, *погонюшка* – ‘родственница невесты, сопровождающая ее в церковь и в дом жениха’, *проводжатка* – ‘лучшая подруга невесты, сопровождающая свадебный поезд’, *просватанка* – ‘просватанная девушка’, *марьяжник* – ‘жених’, ср.: *марьяжить* в 3 знач. – ‘сватать’), наименования предметов, используемых в свадебном обряде (*наддарье* – ‘подарки, которые невеста дарит родственникам жениха’, *кладка* – ‘определенная сумма денег, которую либо жених выплачивал родителям невесты, либо родители невесты давали жениху’, *окладка* – ‘приданое невесты’), временных отрезков (*оттирки* – ‘последний день свадьбы’), отвлеченного действия (*гляделки* – ‘обряд знакомства жениха с невестой’) или отвлеченных действий (*перегулки* – ‘взаимное угощение новых родственников после свадьбы’) и др.;

2) глаголы, обозначающие изменение социального статуса женщины в обществе (*призойти* – ‘выйти замуж’, *просвататься* – ‘выйти замуж’), процесс угощения во время или после свадебного обряда (*ладиться* – ‘взаимное угощение новых родственников после свадьбы’, *перекурничать* – ‘поесть, попробовать свадебный пирог’), различные этапы свадебного обряда (*снашиваться* – ‘собирать после свадьбы вечеринку вскладчину’ и др.): *Как фсе радныи пикиурничиют, нъчинают ламать куст* (Стрелецкая Слобода, Рузаевский район).

В диалектной среде изменения в семантике могут претерпевать и глагольные лексемы, которые помимо общенародного значения развивают в говорах новые смыслы, связанные с номинацией какого-либо этапа свадебного обряда. В то же время в отличие от имен существительных трансформация лексического значения характерна для лишь для

единичных общенародных глаголов: *списываться* – ‘регистрировать брак, расписываться’, *укладываться, рядить* в 1 знач. – ‘договариваться о расходах на свадьбу’, *определить* во 2 знач. – ‘выдать замуж’: Укладывъющъ токъ аб аднех свадьбъх. Радныя събирающъ и укладывъющъ (Башкирцы, Теньгушевский район); *Вот апридилю дочь, и умирать можнъ* (Атемар, Лямбирский район).

Следует отметить, что номинации по действию так же, как и номинации по предмету, являются многочисленными, что связано с необходимостью обозначения последовательных действий свадебного обряда, предметов и лиц. Кроме того, в качестве производящей базы для образования лексики свадебного обряда могут выступать слова и основы как общенародного языка, так и диалектного, ср.: *гляделка* ← *глядеть*, *проводжатка* ← *проводжать*, *марьяжник* ← *марьяжить*, *перекурничать* ← *курничать*.

Номинация по признаку – достаточно редкое явление в русских говорах Мордовии, поскольку всего две языковые единицы образованы от отглагольных прилагательных суффиксальным способом: *жсенатство* – ‘жсенитьба’, *квашенник* во 2 знач. – ‘свадебный пирог’. Как видно, даже в этих образованиях сохраняется процессуальный компонент значения. Более частотными оказались морфолого-сintаксические образования, в частности субстантивированные прилагательные, обозначающие помещение, которое полагалось посетить молодоженам (*отходная, отхожая* – ‘баня, куда приводили молодых после венчания’), а также называющие участников свадебной процессии (*марьяжная* – ‘невеста’, *коробейный* – ‘родственник невесты, везущий приданое невесты в дом жениха’, *подсваший* – ‘мужчина, помогавший свату’): *Твая марьяжна прихадиль, а тибя не быль* (Ямщина, Инсарский район).

Таким образом, изучение способов номинации реалий свадебного обряда позволяет четко представить картину мира диалектоносителей, проследить, как отражается в слове объективная действительность, знания и представления человека об окружающем мире. Слова с мотивированной внутренней формой передают фрагмент картины мира, в котором закрепился опыт познавательной деятельности человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блинова О. И. Мотивология и ее аспекты. – 2-е изд., стереотип. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2007. – 394 с.
2. Макшева Н. А., Мочалова Т. И. Лексика и фразеология свадебного обряда в русских говорах Мордовии // Актуальные проблемы филологии и журналистики. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2013. – С. 24–27.

3. Маслова А. Ю., Мочалова Т. И. Диалектная фразеология как объект этнолингвистических и лингвокультурологических исследований // Этнолингвистика. Ономастика. Этимология. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2012. – Ч. 2. – С. 71–73.
4. Словарь русских говоров на территории Республики Мордовия / под ред. Р. В. Семенковой. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1978-2006. – Вып. 1–8.
5. Сметанина З. В. Диалектная языковая личность как объект изучения. В кн.: Лексический атлас русских народных говоров (Материалы и исследования). – СПб.: Наука, 2006. – С.353–358.

ХОЗЯЙКИНА А. В.
ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ КНИГИ СТИХОВ
М. АМЕЛИНА «ХОЛОДНЫЕ ОДЫ»

Аннотация. В статье анализируется новаторство поэзии М. Амелина. Исследуя специфику мотивов и образов его первой поэтической книги «Холодные оды», автор статьи приходит к выводу о том, что главной особенностью амелинского стиха является поэтический диалог с поэзией XVIII века.

Ключевые слова: современная поэзия, поэтический диалог, ода, жанр, аллюзия, реминисценция.

KHOZYAIKINA A. V.
THE MAIN MOTIVES AND IMAGES
IN M. AMELIN'S BOOK OF POEMS "COLD ODES"

Abstract. The article deals with the innovation of M. Amelin's poetry. Considering the specifics of motives and images of his first book of poems "Cold odes", the author concludes that the main peculiarity of Amelin's poetry is the poetical dialogue with the XVIIIth century's poetry.

Keywords: modern poetry, poetic dialogue, ode, genre, allusion, reminiscence.

Современная отечественная поэзия отличается разнообразием поэтических практик, творческих индивидуальностей. Поэты рубежа XX-XXI вв. тяготеют к поэтическим экспериментам, прозаизации, синтезу жанровых форм, поэтическому диалогу с классической литературой как русской, так и западноевропейской. Переосмысление традиций классической поэзии, литературная игра, версификационность стиха становятся отличительными чертами поэтики таких авторов, как Т. Кибиров, Л. Лосев, М. Степанова, С. Кекова и др. [3]. На этом фоне особенно отчетливо выделяется новаторский стих Максима Амелина, уроженца города Курска.

Еще в студенческие годы М. Амелин увлекся древнегреческим и латинским языками. Сегодня он – известный поэт, главный редактор издательства «ОГИ», литературный критик, а также филолог, который изучает и активно переводит Гомера, Катулла, Пиндара. Следует отметить, что М. Амелин является продолжателем традиций глубокой древности, умело находит в сегодняшней действительности отклик на творчество античных философов, русских поэтов-классицистов, придавая ему звучность нынешнего времени. Хотя это направление в поэзии мало

популярно (вспоминается прежде всего творчество С. Завьялова), М. Амелин сумел удачно внести новые тенденции в традиционную архаичность, это принесло ему признание и популярность уже на раннем этапе творчества [5].

М. Амелин, «архаист-новатор» [2, с. 186], в качестве собеседников избрал поэтов XVIII века, что проявляется в системе жанров, образов, тем его поэзии. Обращение современной поэзии к XVIII веку (веку Г. Державина, В. Тредиаковского и А. Кантемира) во многом продиктовано ощущением, что этому времени свойственна утраченная сегодня устойчивость, нормативность, цельность, воспринимающаяся как признак культуры. Реинкарнация формы классицистического стиха – это своего рода своеобразная «тоска по мировой культуре» (О. Мандельштам). Обращаясь к наследию прошлого, поэт реанимирует многие жанры, характерные для творчества Гомера, Горация, Катулла и других античных поэтов. М. Амелин, используя реминисценции, пародийность, переосмысление элементов прошлой культуры, добавляет современное звучание в классические образы. В его поэтических текстах наблюдается синтез, тесная связь тех далеких эпох и индустриального, активно развивающегося мира [10; 11; 12].

Отметим также, что художественной манере современного автора свойственна архаичная, богатая неологизмами лексика, строгость формы и содержания, упорядоченная ритмичность, чрезмерная цитатность, гармоничность и аллюзийность. Безусловно, этим достигается усложненность амелинского стиля. Говоря о стилистике его поэзии нельзя не заметить особый синтаксис: ей свойственна логическая несвязанность речи, непривычная расстановка слов, эллипсисы, создающие эффект небрежной, разговорной интонации речи; анжанбеманы внутри фразы или слов, многочисленные аллегории и перифразы, которые затрудняют их понимание. В поэтической речи М. Амелина легко обнаружить эффект наложения поэтических пластов, своеобразный диалог с поэзией XVIII века. При этом, однако, индивидуальность писателя-постмодерниста не теряется: он лишь реконструирует язык своего собеседника, удачно привнося в него современное содержание: «Здесь жил Тишинский рынок. Я сюда / захаживал частехонько. С чего-то / казалось мне, что Страшного суда / свидетелями, сбитыми со счета / свидетелями, он заполнен, / что под налетом адского загара...» [1] (реминисценция на стихотворение Г. Державина «Смерть князя Мещерского»).

«Холодные оды» (1996) – это первая книга М. Амелина. Само название книги стихов звучит, как некий вызов – парадокс, противоречие, оксюморон. Ведь ода в русской поэзии

является высоким жанром, в основе которого лежит восхваление какого-либо крупного исторического события или лица. Ода отличается торжественным, приподнятым характером. «Что может быть высокопарнее оды с приступом, восклицаниями, лирическим восторгом?» – совершенно справедливо писал о ней А. В. Дружинин [7].

Уже само название книги стихов подразумевает диалог с традицией, но заложенный в нем оксюморон – признак мироощущения современного человека. Жанр не предполагает холодности, но современная поэзия по преимуществу лишена внутренней энергии, порой ей не свойственна чрезмерная пылкость в суждениях, а так называемая «холодность» даже придает амелинским стихам определенной кокетливости. Поэтому ода воспринимается не как жанр, а как знак «высокого чувства» [10], выражение тоски по утраченному идеалу и как стилевой знак: «Не ты ли, летунья? – Тебя узнаю/по легкому плеску, – крылаты/так, может быть, ангелы пляшут в раю, – /я знаю великую тайну твою, / которой не в курсе сама ты...» [1].

Вся книга М. Амелина, пронизана победительной интонацией заявки о себе, о своем неотъемлемом праве наследования на беседы с Катуллом, на переложения Горация и Псалмов. Это определяет основные мотивы и образы его первой книги. Открывает «Холодную оду» стихотворение «Раздерган Гомер на цитаты рекламных афиш...». Оно является кодовым для понимания основной поэтической идеи всей книги. Уже в первой строке поэт говорит о знаменитом гении античности и о рекламных афишах, которые соединены воедино. Первое стихотворение построено на антитезе, соединении несовместимого: «век золотой – век железный», «Гомер – рекламные афиши», «то долу падет – то подскочит горе», «горючий – прохладен», «горький – сладок».

Лирический герой данного стихотворения – это своего рода пасынок железного века, который идет с «рожками приыханий» в век «минувший», возвышенный, приподнятый, где ему естественнее, вольнее, привычнее, где он способен лучше себя, современного, понять и познать тайну времен. XVIII век, век связанный с изучением античных языков и литературы, век образцовый, совершенный, классический, привлекает поэта своей цельностью, явными противоречиями между плотью и духом, верой и разумом, личностью и обществом, частным и общим, универсальным. М. Амелин отстранен от социальности, от личных, индивидуальных трагедий. А. Мартовицкая справедливо отмечает, что «язык XVIII столетия более весом и емок, чем современный, в синтаксисе, лексике и фонетике. Современность в поэзии, на мой взгляд, должна проявляться вовсе не в реалиях сегодняшнего быта, насищенным образом втянутых

в поэзию, а именно в новизне композиции, языка и стиля» [8]. Несмотря на достаточную усложненность амелинского языка, содержание его стихотворений совершенно иное – ясное, прозрачное, однозначное.

Обратимся непосредственно к основным мотивам стихотворений книги «Холодные оды». Прежде всего, необходимо выделить мотив переживания за современное поколение, которое не учится на ошибках прошлых лет. На взгляд поэта, люди не понимают, что поэзия античных философов создана не для того, чтобы дергать из нее цитаты для «рекламных афиш»; у неё высшее, эстетическое предназначение. Общество не считает нужным сохранение величественного языка: «Циклопов язык один из согласных: <...> На них/ восславить лепо сребро потока/ волос любимой нощную ткань <...> Нет равных ему в наречиях дольних, / безгласному, – люди на нем молчат/ Заткнись и ты, мой болтливый дольник, – / Язык циклопов суров и свят» [1].

В таких произведениях присутствуют авторское размышление о стихах, о собственном даре поэта и о речи вообще. Следует отметить, что в трактовке данного мотива присутствует и легкая ирония, насмешка, наполненная грусти по утраченной ценности «высокого слога».

Другой мотив – любовный (поэт говорит о любви возвышенной, делающей человека слепцом). Данный мотив просматривается прежде всего в стихотворениях: «Наташе», «Гектор – Андромахе», «И капель осколки в твоих волосах...» и др. Например, в первом стихотворении перед нами предстает образ человека, готового на все: даже слушать рассказы своей возлюбленной «ни про что»: «Рассказывай, рассказывай, храня неопасения / по поводу, по проводу про все, что ни: про то, / что нынче дождь и ветreno, что непогодь осеннюю / твоё демисезонное не вынесет пальто / <...> / Про то, что математика скучнее плитки газовой...» [1]. В стихотворении «Гектор – Андромахе» любовь более устойчивая, крепкая, выдержавшая испытание временем, спокойная, чувствуется нежная забота мужа-кормильца о своей семье, который в последние минуты своей жизни думает о родных, дорогих ему людях. Влюбленный герой сожалеет о том, что покидает свою драгоценную жену и маленького сына, оставляет без защиты, просит не осуждать его: «Не кори и ребенком меня не коли, как всегда, – / утром нежность нужна и любовь для вечернего праха. / А уйти – все равно я уйду, как уходит вода, / на погибель свою, дорогая моя Андромаха!» [1].

Не менее значимым является и мотив-размышление опоэтической личности. М. Амелин осмысливает роль поэта и поэзии в обществе. С горечью он констатирует: «Мне не стать ни

певцом, ни писцом, / ибо не, ибо гордые поприща не по – / окунаться в свинец, утопать в желтизне, / что ломиться в открытое небо» [1].

В данном стихотворении лирический герой во многом разделяет авторское отношение к образу мира и поэта. Он не собирается плясать под дудку времени, власти, писать о том, что волнует массы, в его произведениях должен быть Творец, который не собирается утопать во вранье, он должен гордо нести своё призвание. Лирический герой с ужасом восклицает: «О Господи! Стихи – валюта / нетвердая, и в золотом / запасе мало почему-то: / не те, не так и не о том» [1]. Творчество поэтов воспринимается в середине XX веке лишь как средство обмена, поэты писали не ради искусства, они были автоматизированные механизмы, пишущие по заказу.

Так же современный автор часто ссылается в своих поэтических текстах на религиозные песнопения, благочестия людей – Псалмы. В этих стихотворениях звучит мотив, неизбежной в условиях современного мира, греховности человека и его надежды на помощь, милость Всевышнего: «Руку с высот мне подай, а то погибну, спаси меня <...>, выручи...» [1]. Лирический герой в таких произведениях препрезентируется как человек верующий, раскаявшийся в неправедных действиях и решивший встать на путь исправления и покаяния.

Исходя из основных мотивов амелинской поэзии, можно выделить и основные образы его стихотворений. Это и образ неразвивающейся современности, которая скучеет в динамичном мире; и образ живущего в ней поколения, поколения невежественного, не в силу своей необразованности, а из-за постоянного потока ненужной ему информации; и образ очарованного влюбленного, не представляющего собственной жизни без объекта своего обожания; и образ человека верующего в Господа, надеющегося на его безвозмездную помощь и милость; и образ Всевышнего наказывающего и защищающего, к которому можно обратиться в тяжелой ситуации; и образ творческий, образ поэта, человека творящего, чей труд сложен, требует особого мышления и видения современной действительности.

Таким образом, несмотря на сложность, чрезмерную синтаксическую усложненность, которая значительно затрудняет понимание художественного стиля М. Амелина, в его поэтических текстах легко определяется главная мысль, мотив, тема. Постмодернистская направленность его книги «Холодные оды» наблюдается с первых стихотворений, вошедших в этот сборник. Она проявляется в использовании большого количества реминисценций, аллюзий на поэзию античных авторов; переосмыслении того образцового, высокого и возвышенного,

присущего писателям XVIII века; и переложении мыслей великих философов ушедших времен на современность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амелин М. Холодные оды. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://modernpoetry.ru/main/maksim-amelin-holodnye-ody.html>.
2. Бек Т. Сев на Пегаса задом наперед, или Здравствуй, архаист-новатор // Дружба народов. – 1997. – № 7. – С. 186–188.
3. Гудкова С. П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980–2000-х годов: автореф. дис. ... д-ра филологических наук. – Саранск, 2011. – 41 с.
4. Гудкова С. П. Особенности жанровых трансформаций в современной поэзии (на примере балладного цикла М. Степановой «Песни северных южан») // Гуманитарные науки и образование. – 2013. – № 1. – С. 102–106.
5. Гудкова С. П. «Традиционная» и «авангардная» парадигмы в современной поэтическом пространстве: теоретико- и историко-литературные аспекты проблемы // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2009. – № 4. – С. 210–213.
6. Гудкова С. П., Дубровская С. А. Шаронова Е. А. Система персонажей романа Захара Прилепина «Патологии» сквозь призму карнавализации // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 4. – С. 191–195.
7. Дружинин А. В. Письма иногороднего подписчика о русской журналистике. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rghost.ru/54359751>.
8. Мартовицкая А. «Я работаю на стыке XVIII столетия и современности. И это совсем не постмодернизм». Интервью с М. Амелиным // Культура. – 2004. – № 25. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/dossier/ya-rabotayu-na-styke-xviii-stoletiya-i-sovremenno>.
9. Осовский О. Е. Бахтин вчера, сегодня, завтра: к завершению издания собрания сочинений М. М. Бахтина // Гуманитарные науки и образование. – 2013. – № 2 (14). – С. 101–106.
10. Осовский О. Е. Диалог в большом времени. – Саранск: [б.и.], 1997. – 192 с.
11. Осовский О. Е., Попова И. Л. Книга М. М. Бахтина «Франсуа Рабле» и ее значение

для теории литературы // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. – 2012. – Т. 71. – № 2. – С. 76–80.

12. Осовский О. Е., Дубровская С. А. Разработка концепции «смехового слова» в трудах М.М. Бахтина 1930-1960-х гг. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 4-1 (34). – С. 163–167.

13. Шаронова Е. А., Гудкова С. П., Дубровская С. А. Война как карнавал смерти (на материале романа З. Прилепина «Патологии») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 6-1 (36). – С. 204–207.

КАЛАШНИКОВА Е. В.

ОБРАЗ ПУТИ-ДОРОГИ В ПОВЕСТИ ДЕНИСА ОСОКИНА «ОВСЯНКИ»

Аннотация. В статье рассматривается образ пути-дороги в повести Дениса Осокина «Овсянки». Дорога, с одной стороны, понимается как направление, по которому герои доберутся до цели. С другой стороны – это исторический путь, выбранный народом меря для возвращения в настоящее.

Ключевые слова: образ, путь-дорога, народ меря, художественная история, фольклор.

KALASHNIKOVA E. V.

THE IMAGE OF ROAD IN THE NOVEL "REED BUNTINGS" BY DENIS OSOKIN

Abstract. The article considers the image of road in the novel "Reed Buntings" by Denis Osokin. On the one hand, the road is interpreted as the direction following which the heroes will reach their destination. On the other hand, the road is interpreted as the historical path selected by the Merya people to return to the present.

Keywords: image, road, Merya people, history, folklore.

Современные исследователи понимают прозу Дениса Осокина как прямую отсылку к родовым корням, желание постичь богатство фольклорного наследия народов России. Писатель показывает, что прекрасный мир прошлого, сохранившийся в аутентичных текстах, во многом позволяет понять нас сегодняшних (нашу духовность или ее отсутствие), открыть тайны языка, национального менталитета, культуры. Поэтому художники XXI столетия черпают вдохновение в мифах, легендах, сказках, через которые не только проникают в древность, но и декодируют современность. Кроме того, «исследование и знание этнической родословной, национальной истории важно для самоидентификации, для определения места народа среди других народов, для нахождения правильного вектора его развития» [11, с. 7].

Художественная история народа меря написана Денисом Осокиным благодаря фактическому материалу, почерпнутому из фольклора русского и российских финно-угорских этносов. Повесть «Овсянки» – это обращение к людям, до сих пор мыслящим себя мерей, желающим вспомнить свои национальные корни, традиции, обычай, вновь обрести утерянную ментальность большого народа. Неслучайно поэтому одним из центральных образов осокинской прозы является образ пути-дороги. Художник выстраивает путь, определяет движение и отправляет своих героев в путешествие в поисках себя, заставляет их «вспомнить все» о себе, открыть свое прошлое, чтобы не затеряться в настоящем.

Путь-дорога как образ и мотив становится ведущим, стержневым, скрепляющим всю повесть в художественное единство с особой концентрацией обобщения. Фольклорные

образы-символы, играющие в повествовании жанрообразующую роль, приобретающие в ходе повествования знаковое, сакральное значение, способствуют созданию образов мерянской земли и народа меря. Так, образ птицы является символом начала жизни, семейного благополучия, но вместе с тем и символом потусторонних сил, олицетворением души умершего. В этой связи любопытна следующая деталь: «овсянки ехали тихо – даже слишком. иногда – чтобы делалось им веселее – я ставил клетку на колени. Она была большая – и загораживала мне лобовое стекло. Через клетку, через овсянок я смотрел на дорогу» [1, с. 587]. Водная и огненная стихии выполняют особую, очистительную функцию, изгоняют все темные и нечистые силы. Образ реки мыслится как непосредственная черта между жизнью и смертью, а утонуть в реке – великое счастье, которое дается лишь избранным. Река сама выбирает того, кто достоин погрузиться в нее, оказаться в ее зачарованном мире. Фольклорное бытие, существующее в периметре фиксированных семантических оппозиций, активно осваивается Денисом Осокиным и его героями. Последние существуют в предложенном им время-пространстве очень гармонично, не переживая потрясений и противоречий.

Это кажется парадоксальным, поскольку Денис Осокин на страницах «Овсянок» воссоздает мифологический процесс творения мира, используя главные его элементы – воду, огонь, землю, воздух, проецируя его на процесс возрождения, т.е. повторного творения, народа меря [8; 10]. Таким образом, представляется событие вселенского масштаба, а Аист, Мирон Алексеевич, Танюша неоправданно спокойны. Объясняется это тем, что они находятся в эпицентре творения, участвуют в нем, следовательно, не осознают всей важности происходящего.

Концепция создания и существования мира в границах уже упомянутых нами семантических оппозиций (в первую очередь, оппозиции «жизнь – смерть») проявляется и в реконструкции Денисом Осокиным похоронного и свадебного обрядов народа меря. В повести наблюдаем не параллельную реконструкцию, а одновременную. Жизнь и смерть, величанье и оплакивание, встреча и прощание переплетаются писателем накрепко. Между прочим, заметим, что в современной литературе восприятие жизни как явления амбивалентного стало традиционным [3; 4; 7; 12].

Свадебный обряд, данный в повести, хотя и включает элементы подлинного свадебного обряда финно-угров (известный, например, в прошлом у народа мокша ритуал укрывания низа невесты ситом; в повести в качестве препятствия для проникновения в женский низ используются разноцветные ниточки), оставляет впечатление либо очень древнего и забытого настолько, что его уже не узнать, либо выдуманного.

Описание мерянского похоронного обряда в повести «Овсянки» становится каркасом сюжета. Современное сознание буквально воспринять его не может. Оно кажется какой-то странной фантазией. Однако некоторые элементы похоронного ритуала вполне реалистичны и имели место в древности (украшение, одаривание, сожжение ушедшей женщины).

Писатель признается, что повесть «Овсянки» – не его этнографическое исследование, а предложенные в ней обряды мери – плод соединения художественного вымысла и аутентичного материала. Денис Осокин предлагает читателю сказки для взрослых, а сказка – это волшебная игра со своими правилами, предлагающими некие условности, которые читатель должен принять.

Герои проезжают мерянские города и реки, которых так много, что мерянская земля кажется безграничной. А после того, как Волга называется великой мерянской рекой, возникает убежденность, что Россия – страна мери. Автор не устает перечислять названия мерянских населенных пунктов и рек: Няя, Унжа, Косторма, Галич, Чухлома, Вохтома, Покша, Кологрив, Ужуга, Ока, Волга, Вохма, Заволжск, Кинешма, Кочки, Коноплянка, Юрьевец, Балахна, Кстово и т.д.

Дорога – символ жизненного пути, пути души в загробный мир, особенно значимый в переходных ритуалах; место, где проявляется судьба, доля, удача человека. Как правило, дорога понимается как одна из разновидностей границы между «своим» и «чужим» пространством. Дорога в устно-поэтическом творчестве – место появления мифологических персонажей.

Заметим, что в «Овсянках» образ дороги в полной мере сохраняет свое символическое значение. Она буквально приводит героев из мира живых в другой мир, но они этого не замечают, их движение спокойно, упорядоченно, ими четко видится цель их путешествия. Герои повести едут по прямой ровной дороге, им хорошо известной, не готовящей для них неожиданностей. Они плавно вместе с Танюшой въезжают в «загробный мир», как будто даже не почувствовав границы между этим и тем миром. В какой-то момент дорога превращается в реку, по которой легко плывет машина-лодка.

Мирон Алексеевич и Аист абсолютно доверяют дороге. В данном случае ими руководит древнее представление о разумности дороги, обладающей собственным сознанием. Их ничто не пугает и не смущает даже тогда, когда они понимают, что пропустили нужный поворот и проехали много лишних километров. Дорога закружила, околдовала их, чтобы испытать. Такое часто встречается в эпических и сказочных повествованиях финно-угорских народов, к которым относится и народ меря [9; 2; 5; 6]. И если герой выдержит испытание, то станет крепче и увереннее в себе. В этом контексте естественно звучит мысль о том, что «герой <...> проходит сложнейшую трансформацию,

изменяясь в зависимости от времени и исторических обстоятельств, в которых он возникает и существует как персонаж, определяющий судьбу представляемого им этноса» [9, с. 163].

Денис Осокин вплетает этот фольклорный мотив в общую мотивику повести: «мы не повернули вовремя вправо – и влетели в молочай – и увязли в них. Нам по-дружески замигали все их светофоры – и теплые окна сормовских квартир, в которые только что возвратились усталые люди» [1, с. 594]. Очень скоро герои вновь находят дорогу и продолжают движение, которое не конечно. Дорога – это Жизнь. И личные истории героев повести тому свидетельство.

Заметим, что архетип дороги в мифоритуальной традиции разных народов, благодаря своей универсальности, давал возможность для наполнения его в дальнейшем складывании этноса семантикой, учитывающей специфику именно этого народа. И Денис Осокин, как специалист по фольклору, учитывает эту особенность. Меря считается народом, растворившимся в других, потерявшим свое лицо: «лица невыразительные как сырье оладьи. волосы и глаза непонятного цвета. глубокие тихие души»; «за Ольгино нас остановил дорожный патруль. сырьё-тестяная физиономия в фуражке отсалютовала мирану алексеевичу. мы показали ей свои физиономии – примерно такие же» [1, с. 595]. Однако этот народ сохранил национальную память, выражющуюся в присвоении новорожденным детям особых, мерянских, имен; в исполнении особых, мерянских, свадебного и похоронного обрядов; в возникающих откуда-то из глубины сознания особых, мерянских, слов и т.д. Дороги народа меря бесконечны и уходят в непроглядные дали, поскольку только сейчас, в XXI веке, он начинает осознавать себя полноценным, начинает вспоминать себя, верить в то, что действительно существует, что он не фантом и что его история только начинает по-настоящему писаться.

Денис Осокин взялся создать художественную историю народа меря. Творя эту историю, он стремится спровоцировать мерю вспомнить свои корни, небесные и земные – взбунтовать свою генетическую память. Путь-дорога как образ и мотив, берущий начало в архетипическом, становится ведущим, стержневым, скрепляющим всю повесть в художественное единство с особой концентрацией обобщения. Фольклорные образы-символы, играющие в повествовании жанрообразующую роль, приобретающие в ходе повествования знаковое, сакральное значение, способствуют созданию образов мерянской земли и народа меря.

ЛИТЕРАТУРА

1. Осокин Д. С. Овсянки: Рассказы, повесть. – М.: КоЛибри, 2011. – 624 с.
2. Глухова Н. Н., Кудрявцева Р. А. Этнические ценности Мари // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 4-2 (30). – С. 44–47.
3. Гудкова С. П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980-2000-х годов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Саранск, 2011. – 41 с.
4. Гудкова С. П., Дубровская С. А., Шаронова Е. А. Система персонажей романа Захара Прилепина «Патологии» сквозь призму карнавализации // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 4. – С. 191–195.
5. Косинцева Е. В. Концепт «дом» в хантыйской поэзии // Известия Уральского государственного университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. – 2010. – № 6 (85). – Ч.1. – С. 65–75.
6. Мышкина А. Ф. Истоки художественно-философского мышления в национальных литературах Поволжья и Приуралья // Известия Томского политехнического университета. – 2006. – Т. 309. – № 3. – С. 226–230.
7. Осовский О. Е., Дубровская С. А. Разработка концепции «смехового слова» в трудах М. М. Бахтина 1930–1960-х гг. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 4-1 (34). – С. 163–167.
8. Федосеева Е. А. Книжные формы мордовского героического эпоса: возникновение и эволюция: дисс. ... д-ра филол. наук. – Саранск, 2007. – 444 с.
9. Шаронов А. М., Шаронова Е. А. Трансформация образа героя в эрзянской и мокшанской героической поэзии // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. – 2010. – Т. 14. – № 2. – С. 149–164.
10. Шаронов А. М. Мордовский героический эпос: сюжеты и герои. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2001. – 207 с.
11. Шаронов А. М. Эрзя, Меря, Русь в историографии России. – Саранск, 2013. – 264 с.
12. Шаронова Е. А., Гудкова С. П., Дубровская С. А. Война как карнавал смерти (на материале романа З. Прилепина «Патологии») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 6-1 (36). – С. 204–207.

ВОРОНОВА М. В., ЕРШОВА Н. И.
ТИПЫ КОЛОРАТИВОВ В РЕКЛАМНЫХ ТЕКСТАХ

Аннотация. Статья посвящена комплексному анализу основных типов колоративов в языке современной рекламы. Характеризуются современные процессы в области цветообозначений и основные способы их образования в русском языке.

Ключевые слова: колоратив, реклама, прилагательное, дискурс, цвет, неологизм.

VORONOVA M. V., ERSHOVA N. I.
TYPES OF COLOUR WORDS IN ADVERTISING TEXTS

Abstract. The article presents a comprehensive analysis of the main types of colour words in the language of modern advertising. The study focuses on the modern processes in the field of colour words and the ways of their formation.

Keywords: colour word, advertising, adjective, discourse, colour, neologism.

В настоящее время с развитием рекламного бизнеса число наименований цвета растет с каждым днем. Рекламируя (предлагая) цвет автомашины, костюма или косметики, рекламодатели создают образ, причем вместе с вещами клиент примеряет на себя и все, что этим вещам сопутствует, включая и название их цвета. В результате, появляются такие рекламные названия, как цвет *кармен*, цвет *валюта*, цвет *монте-карло*... По словам одного из потребителей, данные цветообозначения несколько дезориентируют: «На сайте одного из Питерских автосалонов нашел следующий список цветов для ВАЗ-11113: *торнадо, зеленый сад, мурена, океан, мулен руж, гранат, кристалл, ла-мани, золотой лист, скат, сочи*. Только как выглядят большинство из этих цветов, не представляю ... в гамме ВАЗовских цветов есть *авантюрин*... Это ГАЗовский цвет, на ВАЗе он называется *млечный путь*» [2, с. 9].

Действительно, современная реклама активно использует ресурсы цветовой номинации. Материалом исследования в рамках данной статьи послужили рекламные каталоги декоративной косметики и парфюмерии «Avon», «Oriflame», «Yves Rocher», а также рекламный каталог автомобилей «Avito», рекламный каталог мебели «Ikea».

Особенностью употребления первичных колоративов является то, что некоторые «классические» колоративы, активно функционирующие в текстах классической художественной литературы, в рекламном тексте практически не встречаются. Так, ни разу не зафиксированы в анализируемом материале прилагательные типа *пунцовый, рдяный, багряный, багровый, сизый* и некоторые другие.

В данной статье рассмотрим основные типы колоративов, среди которых:

1. Так называемые «первичные» колоративы, т.е. имена прилагательные и их дериваты, имеющие значение цвета: *красный, белый, желтый* и др. Колоративы данного типа достаточно часто встречаются в текстах современной рекламы;

2. Так называемые «вторичные колоративы», обозначающие цвет в переносном значении. Образная составляющая цветообозначения реализуется, как правило, при помощи метафорического переноса. Для этого используются лексемы следующих тематических групп: «драгоценные камни и металлы» (*золото бордо, серебро белого, шепот бирюзы, малахитовый каприз, смарагдовое очарование* и т.д.); «явления природы» (*апрельское небо, осень желтого, розовый весенний, розовый закат* и др.), «фрукты» (*сочная дыня, бодрый апельсин* и др.), «психо-физиологическое состояние человека» (*изумрудная радость, огненная эйфория* и др.) и даже «музыкальный жанр» (*симфония красного, весенняя мелодия розового, лиловая рапсодия*);

3. Можно привести и обнаруженные нами в рекламе примеры транслитерации терминов: *Naïve rouz* (в оригиналe – *Naive rose* – «наивный розовый»; *Паризиан роуз* (*Parisian rose* – «парижская роза»);

4. Богатый словообразовательный аппарат рекламного дискурса оперирует и сложными прилагательными, выражающими оттенки цветов (*прозрачно-голубой, ядовито-зеленый*). Морфологические средства (*сероватый, голубоватый*) и продуктивный путь создания двусоставных прилагательных типа *оранжево-красный, сине-зеленый, угольно-черный* и т.д. Здесь же следует назвать лексемы типа *кислотно-лиловый, пылкий оранжевый, больнично-белый, невесомый зеленый,зывающий ярко-красный* и др. Нередко встречаются цветообозначения, содержащие имена собственные, например: *Ангара, воспоминания о Египте, изумруд Нефертити, капризная роза Аэлита, глаза Элизабет Тейлор в молодости, дыхание Востока, парижская грязь*.

В текстах из области декоративной косметики налицо предпочтительность использования номинаций цвета посредством прилагательных, образованных от названий цветов, деревьев, камней, объектов неживой природы. Например, *красная помада № 7* воспринимается иначе, чем *помада цвета акажу, розовый поцелуй* или *розовый ноктюрн*.

Самое большое количество новообразованных названий цвета представлено в текстах по автомобильной промышленности. Среди них прежде всего нужно отметить такие привычные наименования цветов, как *аватюрин, металлик, монте карло, корейка, сафари*. Пути образования таких цветообозначений – лексико-семантический (предполагающий появление нового значения у узального слова) и сокращение (дезаффиксация). Как правило, такие названия возникают не на метафорической, а на ассоциативной основе.

Важно отметить и наличие примеров цветообозначений, которые имеют крайне сомнительные перспективы вхождения в общенациональный язык и закрепления в нем. Сюда относятся, прежде всего, прямые заимствования типа *radica*, а также малопонятные термины типа цвет *пьюмо*, *аффриволота* или *дисторсио*.

Встречаются и цветонаименования другого типа. Их условно можно назвать «рекламными словами». Основная функция таких слов – привлекать внимание к товару данного цвета, а не называть его конкретный оттенок. Однако, данная функция свойственна и цветолексике художественных текстов современных авторов. Эмфатичность употребления слов-цветонаименований становится закономерностью развития определенных жанров. В переводах можно встретить цвета: *грин*, *игуана*, *амаретто*, *оранж*.

Сделанные нами наблюдения в полной мере обнаруживают соответствия и в исследовании, проведенном А. П. Василевичем, С. С. Мищенко, С. Н. Кузнецовым. По утверждению данных авторов, расширение системы цветообозначений в рекламном дискурсе за счет появления метафорических и ассоциативных наименований во многом продиктовано европейской рекламной модой. Так, «на Западе уже давно избегают давать цвету дорогой помады или машины "непrestижные" названия типа красный или молочно-белый. По возможности используются броские, эмоционально насыщенные слова типа *монастырский шик* (имеется в виду аскетичный белый цвет), *Аврора* (ярко-красный), *девичьи грэзы* (мягкий бледно-розовый). Такие слова обладают определенным шармом, выполняя своеобразную дополнительную рекламную функцию. Это и есть "упаковка" цвета. О чем может думать предполагаемая покупательница? О желании выглядеть молодо – отсюда помада *Young Pink* – "юный розовый". *Snow Kissed Coral* – буквально "коралл, отмеченный снежным поцелуем" вызывает ассоциацию чистоты, белизны кораллов, холода снега и, конечно, подталкивает к покупке данной зубной пасты. *Pink Whisper* – "розовый шепот", *Apricot Dazzle* – "абрикосовая ослепительность", *Merry Cherry* – "веселая вишня" не могут не способствовать желанию пользоваться именно этими помадами при создании своего имиджа. Недаром торговый знак называют "тайным увещевателем"» [1, с. 16].

Как справедливо отмечают исследователи, слова, для которых рекламная функция – основная, становятся все более употребительными. Они не называют конкретный цвет, а лишь привлекают внимание. Точный смысл таких слов (т.е. представление о конкретном оттенке) можно получить только благодаря тому, что сам товар помещен рядом (чаще всего в виде качественного полиграфического изображения). Однако удачным данный термин будет только в том случае, если он имеет с называемым цветом определенную ассоциативную связь. Исследования психолингвистов показали, что ассоциативное поле слова – вещь вполне реальная, самым тесным образом связанная с культурно-исторической

традицией данного народа. Наличие устойчивых ассоциаций позволяет очень умело использовать название цвета в рекламе товара.

Например, если при поиске соответствия «образец цвета» – «словесный ярлык» не удается найти точный цветовой термин (*зеленый, изумрудный, серовато-зеленый*) или подобрать подходящий термин с опорой на название предмета (*зеленый бархат, смородиновый лист, черная зелень*), вполне возможно придумать новое название. Однако при этом необходимо убедиться, что это название имеет с заданным цветом устойчивую ассоциативную связь [1, с. 17].

Важно подчеркнуть, что нередко цветообозначения в рекламе приобретают способность к градуированию выражаемого ими признака. Так, в рекламе тонального крема для обозначения оттенков используются следующие выражения: *цвет слоновой кости* (белый цвет с кремовым оттенком), *цвет буйволовой кожи* (темно-желтый), *телесного цвета, фарфоровый, натуральный цвет беж, золотистый, песочный, цвет оленя, лани* (желтовато-коричневый), *цвет загара, цвет жженого сахара* (темно-коричневый), *цвет кофе Мокко* (темно-коричневый), *цвет какао* (самый темный оттенок в серии оттенков тонального крема). Различные имплицитные градации качества могут быть представлены в виде линейной шкалы его градуирования по интенсивности цвета.

Рассмотрим возможность имплицитной градации признака на примере следующих цветовых прилагательных, представив данный семантический ряд в виде следующей шкалы: *цвет слоновой кости, цвет буйволовой кожи, телесного цвета, фарфоровый, натуральный цвет беж, золотистый, песочный, цвет оленя, лани, цвет загара, цвет жженого сахара, цвет кофе Мокко, цвет какао*. В этом случае семантическая парадигма представляет собой объединение двух рядов прилагательных, имеющих одинаковые семантические описания с большой общей частью, но обладающих как бы противоположными знаками, полюсами (ср.: *цвет слоновой кости* (белый цвет с кремовым оттенком), т.е. самый светлый, и *cocoa / цвет какао*, т.е. самый темный в данной серии. Анализ семантики прилагательных показал, что в них прямо или косвенно указывается на количество выражаемого признака по сравнению с натуральным бежевым, образующим центр шкалы как точку отсчета в сторону все более светлых и, соответственно, все более темных тонов. При этом сравнение имплицитно выражается по самым разным признакам – сравнение с цветом животных, цветом кожи человека, физическими и абстрактными субстанциями.

В некоторых контекстах при построении градационной модели используется сравнение по нескольким признакам, но с одним основанием. Например, в основе находится бежевый цвет, который сравнивается с разными субстанциями: *песочно-бежевый, натуральный бежевый, светло-бежевый, медово-бежевый*. Данное сравнение можно

характеризовать как градационную модель, так как оно фиксирует нарастание оценочной интенсивности: качества товара, результата, эффекта, изменения качества жизни.

Итак, современные процессы в области лексики цветообозначения обнаруживают тенденции, связанные с мировыми чертами развития. Сюда можно отнести резкое увеличение числа терминов, в особенности имеющих рекламную самоценность, интернационализацию цветообозначений, которая является проявлением интернационализации мирового пространства в целом и поддерживается, в частности, широким распространением международных каталогов изделий, и, наконец, демократизацию цветообозначений в смысле расширения возможностей их словообразования. При этом, с одной стороны, в рекламном дискурсе широко используется узульная лексика со значением цвета. К ней относятся, во-первых, первичные и вторичные колоративы; во-вторых, субстантивы, образованные от колоративов (*синева, зелень*); в-третьих, субстантивы, от которых образованы вторичные колоративы (*коралл, сирень, вишня*); в-четвертых, лексемы, не имеющие в структуре своего лексического значения семы цвета, но обозначающие такие предметы и явления, представление о которых в сознании человека ассоциируется только с одним цветом (*снег, хвоя, дыня, закат, изумруд*). Часто встречаются и составные наименования (*цвет слоновой кости, цвет буйволовой кожи*).

С другой стороны, помимо традиционных цветообозначений, в рекламных текстах используются и наименования, образованные на основе метафорического или ассоциативного переноса (*монтекарло, сафари, торнадо, зеленый сад, мурена, мулен руж, гранат, ла-мани, золотой лист, скат, сочи*), иноязычные вкрапления и транслитерированные элементы (*Наив роуз*: в оригинале – *Naive rose* – «наивный розовый»; *Паризиан роуз*: в оригинале – *Parisian rose* – «парижская роза»). Наиболее продуктивными способами образования неологизмов-колоративов являются дезаффиксация (*авантюрин, металлик*), сложение (*золотисто-розовый, пепельно-красный*), транслитерация (*Naive rose* – «наивный розовый», *грин, оранж*), а также – наиболее продуктивный – лексико-семантический способ, предполагающий расширение значения слова за счет переносов на метафорической и ассоциативной основе (*сафари, игуана, амаретто*).

ЛИТЕРАТУРА

1. Василевич А. П., Мищенко С. С., Кузнецова С. Н. Цвет и его название: развитие лексики цветообозначения в современной России. – М.: Наука, 2005. – 266 с.
2. Драгунский В. В. Цветовой личностный тест. – Минск: Харвест; АСТ, 2002. – 445 с.

НАУМОВА Е. В.
МНОГОЛИКАЯ РОДИНА ПОЭТА В. А. ФЕДОСЕЕВА
(НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ СТИХОВ «НАС НАЗЫВАЛИ «КАМИКАДЗЕ»)

Аннотация. В статье рассматривается книга стихов В. А. Федосеева «Нас называли «Камикадзе». Определяется ее жанровая природа и художественные особенности. Анализируется мотивика и способы выражения индивидуальной эмоциональной сущности лирического героя, обозревающего просторы своего Отечества.

Ключевые слова: книга стихов, стихотворение, поэзия, творчество, В. А. Федосеев, мотив, тема, лирический герой, поэт, природа, родина, любовь.

NAUMOVA E. V.
HOMELAND DIVERSITY IN THE POETRY OF V. A. FEDOSEEV:
A STUDY OF THE BOOK OF POEMS "WE WERE CALLED "KAMIKAZE"

Abstract. The article considers the book of poems "We were called "Kamikaze" by V. A. Fedoseev. The study defines its genre and artistic features. The motifs and ways of expression of individual emotions of the lyrical hero, surveying the vastness of his homeland, are analyzed.

Keywords: book of poems, poem, poetry, creativity, V. A. Fedoseev, motif, theme, lyrical hero, poet, nature, homeland, love.

Поэзия в большей степени, чем проза, имеет автобиографический характер, поскольку она более субъективна. Ее субъективность становится очевиднее тогда, когда поэт пытается передать чувства, пережитые им одновременно со всей страной; когда события его собственной жизни превращаются в исторический факт, а художественное переосмысление последнего – в свидетельствующий документ [1; 2]. В. Федосеев воплощает в обозначенной книге стихов свою личную судьбу, неразрывно связанную со временем, в котором он живет. Поэт берет жизнь такой, какая она есть, во всей ее сложности и противоречивости и творит из нее поэзию [4].

В. Федосеев рассказывает читателю о крупнейшей техногенной катастрофе XX века – аварии на Чернобыльской АЭС. Он участвовал в ликвидации ее последствий. Поэт приехал в самую горячую точку планеты спустя всего три месяца после взрыва на четвертом блоке ЧАЭС.

Уже из «Посвящения» становится ясно, что автор является непосредственным участником тех событий – «Посвящается моей бригаде, возводившей «саркофаг» над четвертым энергоблоком Чернобыльской АЭС в августе-сентябре 1986 года. Из 17-ти нас осталось четверо...»:

Я решил написать было быль-балладу

О вас,

*Чернобыльцы,
мои друзья,
Чтоб в меру в ней было
и ладу и складу,
Чтоб не скорбеть
было нельзя [5].*

Отличительными чертами этого произведения являются публицистичность и лирическая взволнованность, историзм и автобиографичность.

Тема самопожертвования на алтарь Отчизны является одной из главных:

*...И хотелось рискнуть однажды,
Торопя своего коня,
Чтоб у жизни не досчитавшись,
Все равно выкликали меня [5, с. 11].*

Поэт уверен, что душа народа, все пережив, излечится и воспрянет:
*На кровью политой земле
Верны традиции –
Сгореть и в землю прахом лечь
И возродиться! [5, с. 126].*

Размышляет поэт и о глубинах человеческого духа. На страницах поэмы он рассказывает о героизме и даже бесшабашности людей, которые, рискуя собственной жизнью, действительно спасали мир от реальной угрозы.

В поэме «Прощание с веком» В. Федосеев утверждает:

*...Наш флаг.
Наш герб.
История.
Народ. –
Все это
не двоякие понятия.*

*И что бы ни было,
но если черный год,
Долги стране обязаны отдать мы [5, с. 67].*

Еще одна тема, проходящая через все творчество В. Федосеева, – тема Великой Отечественной войны. Великая Отечественная война, как нам кажется, послужила толчком к осознанию и осмыслению В. Федосеевым не только внешнего мира, но и своего личного духовного «Я» [3; 7].

Первое, чем обращает на себя внимание помещенная в книге стихов поэма-реквием «Нас называли «Камирадзе», – искренность. Все здесь – абсолютная правда. Так, рассказывая о шахтерах, которые подводили под четвертый блок атомной станции бетонную подушку в первые дни после аварии, автор подчеркивает, что они «опускались под землю, как у себя в шахте, – голые по пояс, как будто для них не существовало никакой радиации» [5, с. 32]. Подводя итог, он отмечает: «хватало здесь и безрассудного героизма, и бесшабашной удали». Хотя в тексте поэмы достаточно рассуждений о высоких качествах и устремлениях людей, оказавшихся в экстремальной ситуации, автор не идеализирует увиденные им образцы героизма и самопожертвования. Зачастую он заостряет внимание читателя на сумасбродстве: чего стоит картина поедания «под самогон» курицы, от которой зашкаливало дозиметр [5, с. 28].

Автору свойственно отражать амбивалентный характер жизни. Наряду с поэтическим переживанием Подвига, он говорит и о человеческом двоедушии, когда «сами – в укрытие, а дозиметр на дворе, чтобы больше рентгенов накопилось, и домой быстрее» [5, с. 43].

Вместе с тем некоторые стихотворения помогают читателю ярче представить масштабы катастрофы:

*Может, вы никогда не увидите,
Как средь яркого желтого мая
Полосою к закату от Припяти
Сосны рыжую хвою теряют* [5, с. 20].

В. Федосеев – настоящий национальный поэт из глубинки. В основе федосеевского понятия дом – Родина. Именно слово «дом» наиболее часто используется в его творчестве для обозначения России, Родины, Отчизны и является одним из ключевых. Образ Родины, созданный в его стихах, с одной стороны, выходит из традиции русской классической поэзии, выраженной в творчестве Пушкина, Лермонтова, Тютчева, а с другой – содержит фольклорные черты [6].

В. Федосеев, на наш взгляд, является представителем «русского словесного патриотизма». Он воспевает каждую песчинку, травинку, камень в родной деревне Плутовке, месте, где провел лучшие годы – детство и отрочество. В своих стихах он не раз обращается к малой частичке своей поэтической Вселенной:

*И в этой навек деревенской России,
Слегка неприютной, но все-таки милой,
Нашел уголок, где когда-то росли мы,
И городок, где тебя полюбил я* [5, с. 103].

Родина для Федосеева при этом не имеет границ. Ему бесконечно миль бескрайние просторы Великой России-матушки:

*...Голоса все негромки
Да названия звонки –
Все Дубенки, да Ельники
Да Большие Березники –
Неприметные судьбы,
Дорогие мне люди [5, с. 123];
Разве перепеть мне ветер вольный,
Трепет его крыльев у лица,
Шепот колосков ржаного поля,
Чье начало сразу от крыльца?
Разве перепеть грозу июльскую,
Перекличку дальних поездов?
Разве перепеть гармошку тульскую
И симфонию лесных дроздов? [5, с. 124].*

В каждом стихотворении В. Федосеева любовь к Родине выражена не отвлеченно, а конкретно, в зримых образах, через картины родного пейзажа. Поэт видит яркие краски русской природы: во многих его стихотворениях. Россия выступает в разных цветах – то она багряная, то золотая, то белая. Вся красота и прелесть родной страны показывается им через природу:

*Росный август. Звон стоит над рожью,
И взахлеб с утра перепела!
Мы с любимой знойным бездорожьем
Бродим, позабыв про все дела [5, с. 107];
Мне по сердцу поле, российские дали
И гребень лесочков по окею,
И грозы в горах – моей памяти давнее –
И водополье, что тоже знакомо [5, с. 103].*

В. Федосеев стремится передать отношение человека к миру, к жизни в момент, когда происходят трагические события.

Говоря о прозаической части поэмы-реквиема, нельзя не отметить некоторую небрежность автора в подборе лексики. Приведу наиболее яркие «образцы»: Неадекватные меры наших «небожителей» вызывают, мягко говоря, недоумение» [5, с. 21]; «Но больше всего, конечно, говорим про них.... Про баб-с. Каких только взаимоотношений нет в семье, в советской семье – ячейке

государства» [5, с. 22]. Возможно, посредством подобного смешения стилей, просторечной и книжной лексики поэт стремится достичь большей правдивости изображения.

Искренность тона, редкий дар тонкого видения мира, способность смотреть на явления и вещи особым взглядом, неожиданно извлекать красоту и радость из предметов, давно стертых бытом, умение выражать простые и сложные чувства обыкновенного человека – вот, что мы наблюдаем в поэзии В. Федосеева. Напрашивается вывод о том, что перед нами оригинальный поэт, раскрывающий актуальные проблемы современной действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудкова С. П. Современная русская поэзия (проблематика, поэтика, судьбы крупных жанровых форм): монография. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2010. – 300 с.
2. Гудкова С. П. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980-2000-х годов: автореф. ... дисс. д-ра филол. наук. – Саранск, 2011. – 41 с.
3. Гудкова С. П., Дубровская С. А., Шаронова Е. А. Система персонажей романа Захара Прилепина «Патологии» сквозь призму карнавализации // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 4. – С. 191–195.
4. Наумова Е. В., Шаронова Е. А. Книга стихов в современной русской поэзии Мордовии (на материале творчества А. А. Громыхина и А. М. Шаронова) // Материалы VIII Международной научно-практической конференции «Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики» // Гуманитарные и социальные науки, образование. Часть II. – Тольятти: Волжский университет им. В. Н. Татищева, 2011. – С. 366–373.
5. Федосеев В. А. Нас называли «Камикадзе»: Поэма-реквием и стихи / Вступ. ст. Г. Ф. Чиняева. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 2001. – 128 с.
6. Шаронов А. М., Шаронова Е. А. Трансформация образа героя в эрзянской и мокшанской героической поэзии // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. – 2010. – Т. 14. – № 2. – С. 149–164.
7. Шаронова Е. А., Гудкова С. П., Дубровская С. А. Война как карнавал смерти (на материале романа З. Прилепина «Патологии») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 6-1 (36). – С. 204–207.

ГОРБУНОВА Л. Г., ЛИЯСКИНА Т. Н.
УЧАСТИЕ «Я»-СУБЪЕКТА В ФОРМИРОВАНИИ ВЫСКАЗЫВАНИЙ
С ПРИСОЕДИНЕНИЕМ / ПАРЦЕЛЛЯЦИЕЙ

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые элементы семантической организации предложения в плане их функционирования в присоединительных / парцеллированных структурах. Предпринимается попытка доказать раздельнооформленное выражение диктумной и модусной информации в разных элементах присоединительной конструкции. Специфика возникновения присоединения объясняется через «проникновение» субъекта модуса в диктумную зону.

Ключевые слова: присоединение, парцелляция, диктум, модус, субъект, авторизация, диктумная зона, модусная рамка.

GORBUNOVA L. G., LIYASKINA T. N.
"I"-SUBJECT IN THE FORMATION OF UTTERANCES
WITH CONJUNCTION / PARCELLING

Abstract. The article considers some elements of the sentence semantic organization in terms of their functioning in conjunctive / parcelling structures. The study shows that dictum and modus information in different elements of conjunctive structure are realized separately. The authors explain the conjunctive structure occurrence by penetration of the modus subject in the dictum area.

Keywords: conjunction, parcelling, dictum, modus, subject, authorization, dictum area, modus frame.

Новейшее понимание синтаксиса предполагает учет фундаментальных языковых и внеязыковых законов, правил связной речи в их функционально-коммуникативном единстве. Единицей такого синтаксиса справедливо признается высказывание (т.е. предложение-модель в речи), а глубинной структурой последнего – пропозиция, отвлеченный образец смысла, связанного с типологией предикатов и их распространителей-актантов. При этом традиционный структурно-семантический синтаксис может быть осмыслен как один из разделов синтаксиса функционально-коммуникативного, а семантическая структура – как основа описания языка в рамках функционального синтаксиса [5, с. 150]. Подобный подход очень удобен при истолковании многих известных, но так и не получивших грамматического статуса лингвистических фактов, одним из которых, несомненно, является присоединение / парцелляция.

Синтаксическая модель присоединения (при широком понимании присоединения сюда войдет и конструкция с парцеллятом) традиционно понимается как добавление синтаксически связанных, но пунктуационно отчлененных отрезков текста (членов простого предложения / предикативных частей сложного предложения / элементов сложного синтаксического целого) к законченному предложению / высказыванию. В этой связи позволим себе напомнить известные мысли академика В. В. Виноградова о присоединении: «Разбежавшееся повествование как бы упирается в барьер и стремительно отскакивает в сторону. Между двумя соседними синтагмами или предложениями возникает пауза умолчания, конденсирующая эмоциональную напряженность фраз»; «Присоединительными можно назвать ... конструкции, где части не умещаются в одну смысловую плоскость, логически не объединяются в целостное, хотя и сложное представление, но образуют цепь последовательных присоединений, смысловое отношение которых не усматривается из союзов, а выводится из намеков, подразумеваний или из сопоставления предметных значений синтагм» [1, с. 233, 235].

На сегодня наиболее изучена и описана семантическая структура простых неосложненных предложений. Присоединение представляет собой одну из конструкций осложнения модели простого предложения. С точки зрения семантической организации присоединительная конструкция, как бинарная структура, может быть представлена тремя пропозициями: собственно денотативным содержанием составляющих компонентов (базового высказывания и присоединенного компонента) и пропозицией возникающих между ними смысловых отношений ‘попутного добавления-комментария’. Характерной чертой присоединительных конструкций является раздельнооформленное выражение в них диктума и модуса. Общее денотативное содержание присоединительной конструкции заключено в основном высказывании. Субъективная модальность формирует присоединенный компонент.

Сам факт присоединения, связанный со «сдвигом» информации-добавления, отражает своеобразную коммуникативную установку субъекта-говорящего (иначе в присоединительной конструкции – субъекта сознания: субъекта воспринимающего, мыслящего, чувствующего). Говорящий (субъект-авторизатор) расширяет денотативные смыслы основного высказывания путем соотнесения причинно-следственных связей элементов действительности с собственным мировосприятием, давая при этом оценку действиям субъекта-адресата или субъекта действия / состояния / качества из диктумного поля базового высказывания, программируя тем самым потенциальную реальность. Если понимать присоединение как добавление смыслового фрагмента к уже существующему целому, то следует признать эту же сущность и у парцелляции, которую традиционно трактуют как результат ‘расчленения’ целостной синтаксической структуры. К тому же в

устной речи интонационно дифференцировать эти конструкции не представляется возможным. Сравним следующие примеры:

1. *Тут, за столом, едва получив ребенка в руки, пришли к согласию: первым долгом – покрестить. Тайком, не докладываясь матери* [6, с. 19];
2. *Сатана вселился в Сергея Зверева. Через полчаса выселился. От отвращения* [пример из закадрового текста канала «ТНТ», 2010 г.].

Незначительное или вовсе отсутствующее интонационное различие не свидетельствует о ‘расчленении’ базового высказывания и парцеллята. Последний все так же несет добавочный смысл и возникает в сознании «Я»-субъекта позже. На этом основании будем понимать присоединение широко. Целесообразно, на наш взгляд, рассматривать присоединение как одну из функционально-семантических категорий, имеющих полевую структуру, в состав которой входит и парцелляция [2].

Традиционное истолкование присоединения как «добавления» информации к «законченному целому» и использование многочисленного списка средств оформления конструкции с помощью сочинительных и подчинительных союзов, союзных слов, интонации, специализированных лексических элементов (*да и, впрочем, вдобавок*) и т.д. до настоящего времени не позволяет осмыслить грамматический статус явления. Очевидная интенциональность присоединения свидетельствует о необходимости поиска антропологического следа в порождении конструкции. Специфику возникновения присоединения можно объяснить через особые намерения «Я»-субъекта актуализировать смысловые компоненты высказывания путем «проникновения» субъекта модуса в диктумную зону. План модуса (модальность) связана с реакцией говорящего на высказываемое, то есть автора речи можно охарактеризовать как субъект модуса. Соотношение субъектов диктума и модуса определено Г. А. Золотовой как субъектная перспектива высказывания [4]. На оси от S-диктума до S-модуса выделяются субъектные зоны диктума и модуса. S-диктума включают: S1 – субъект базовой модели, S2 – субъект-каузатор, S3 – субъект-авторизатор. S-модуса предполагают: S4 – субъект-говорящий («Я»-субъект) и S5 – субъект-адресат (слушающий, «Он»-субъект). Присоединительные конструкции имеют оригинальную субъектную перспективу, поскольку сама структура присоединительной конструкции, основанная на внезапном возникновении в сознании говорящего присоединенного компонента / добавочной информации, предполагает обязательное обнаружение себя говорящим, т.е. наличие S 4 («Я»-субъекта), в каждом высказывании с присоединением [4]. «Я»-субъект переживает сам и дает пережить адресату речи («Он»-субъекту) состояние между первичным знанием и вновь возникшим вторичным смыслом. При этом модусная рамка не всегда эксплицитна, но, даже невербализованная,

она сводима к авторизующей модусной рамке типа ‘Я сообщаю / знаю / утверждаю / вижу / чувствую’ или ‘Я это дополняю / комментирую / оцениваю’. Это совмещение субъектных сфер напрямую обусловлено модальными особенностями присоединительной конструкции, предназначеннной для раздельнооформленного выражения объективной (базовая часть) и субъективной (присоединенный компонент) модальности. Рассмотрим это на примерах.

I. Присоединительные конструкции, построенные по модусной рамке типа ‘Я дополняю: сообщаю / знаю / утверждаю / вижу / чувствую’.

1. *Когда мы встретились на выставке, Гриша снова звал меня с собой, говорил, что здесь ничего путного не получится, ведь жизнь устанавливается не по смыслу, а по уровню людских душ. Я отказалась, потому что подумала о бабушках. И о маме* [6, с. 282].
2. *Костюмчик купить велели: шерстяной, китайский. Кофточка на пуговицах, рейтзутики и шапка. Все дети, говорят, носят. Дорогой, поди, рублей шесть. И ленты в косы. Шелковые* [6, с. 18].
3. *Наглядится за день, а к вечеру сядет, краски с карандашами возьмет – все как есть нарисует. И леса зеленые, и моря синие, и города разноцветные* [6, с. 219].
4. *Жаль, что они не сохранились: тогда бы я все вспомнила. А так не помню. Даже маминого лица* [6, с. 6].
5. *Сели чай пить. Батюшка улыбается: грешен, говорит, чаевник отчаянный. Люблю душу побаловать – с сахарком, да вприкуску* [6, с. 23].
6. *Взяла бы хоть валерьянки накапала. Или корвалолу* [6, с. 45].
7. *Расправились с ним. В семнадцатом* [6, с. 258].
8. *Бывает, Господь молодых-здоровых прибирает, а старых-больных не трогает. Разве проникнешь в его замыслы? Согласились. Вспомнили молодых-здоровых. Своих* [6, с. 21].
9. *Бабушка Гликерия говорила, что у нас была фотография, маленькая, на паспорт, а потом ее потеряли, когда заказывали портрет. Железный, для кладбища* [6, с. 6].
10. *А так-то выходи, если всем готова пожертвовать. И жизнью, и дочерью. А теперь одна я хочу. Богу помолиться* [6, с. 177].
11. *Радио большое, черное – у Евдокии в комнате висит. Софья приходит, встает на стульчик. Включит, приникнет ухом. Тихонько, чтобы бабушкам не мешать* [6, с. 26].
12. *Тайком побоялась. Жизни их навредить* [6, с. 21].

13. *Его отъезд обошелся нам дорого, у меня совсем не осталось денег. Вот я и моталась по чужим мастерским. Пока не купила эту квартиру* [6, с. 281].

II. Присоединительные конструкции, построенные по модусной рамке типа ‘Я это дополняю: комментирую / оцениваю’.

1. *Он тоже пропал. Может быть, отчим так и не собрался съездить, а Зинаида выбросила – как и мои картинки* [6, с. 6].
2. *В Мариинском у них товарка знакомая. Вместе в церковь ходят. И проведет, и посадит, и присмотрит. Тоже одинокая: ни детей, ни внуков* [6, с. 18].
3. *Ясли на балансе – завод персоналу доплачивает. Да и мамки к праздникам носят – кто конфеток, кто чулки* [6, с. 14].
4. *В Мавзолей этот ходят, ходят... И чего ходят? На покойника любоваться?* [6, с. 177].
5. *Я сделала ремонт и перевезла мебель – все, что осталось от бабушек. Это отчим придумал все вывезти и спрятать у него в деревне: после смерти родственников остался пустой дом. Об этом его жена не знала, ведь дом никак не оформляли, да ей он был и не нужен* [6, с. 281].

Современные исследования в области синтаксиса характеризуются пристальным вниманием ученых к проявлению в языковых явлениях фактора говорящего / адресата, реализации имеющихся у автора речи коммуникативно обусловленных интенций, что в целом соответствует современной антропоцентрической парадигме всей лингвистической науки. Это позволяет в новом ракурсе рассмотреть, казалось бы, уже изученные языковые факты или снять имеющиеся противоречия в их интерпретации. К таким фактам, безусловно, относится явление присоединения / парцелляции. На основании вышеизложенного считаем, что присоединение выступает в качестве одного из средств экспликации категории авторизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В. В. О языке художественной прозы: избранные труды. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
2. Горбунова Л. Г. К вопросу о функционально-семантическом поле присоединения // Функциональный анализ значимых единиц русского языка: межвуз. сб. научн. статей. – Новокузнецк: РИО КузГПА, 2007. – Вып. 2. – С.77–82.

3. Горбунова Л. Г. Присоединение / парцелляция в аспекте субъектной перспективы высказывания // Функционально-семантические исследования: межвуз. сб. науч. тр. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2012. – Вып. 4. – С. 52–55.
4. Золотова Г. А., Онищенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. – М.: Ин-т рус. яз. РАН им. В. В. Виноградова, 2004. – 544 с.
5. Мустайоки А. Теория функционального синтаксиса: от семантических структур к языковым средствам. – М.: Языки славянской культуры, 2006. – 512 с.
6. Чижова Е. С. Время женщин: роман. – М.: АСТ; Астрель; Полиграфиздат, 2011. – 284 с.

КОРОТКОВА А. А.

АВТОРСКАЯ МЕТАФОРА В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА»

Аннотация. В статье представлены результаты структурно-семантического исследования индивидуально-авторской метафоры в романе В. Набокова «Машенька». С грамматической точки зрения – это, в основном, двучленные сочетания прилагательных и глаголов с существительными. Количественный и качественный анализ семантических типов метафор выявил стремление В. Набокова оживить и очеловечить вещи, предметы и явления живой и неживой природы.

Ключевые слова: метафора, структурно-семантический анализ, индивидуально-авторский стиль.

KOROTKOVA A. A.

AUTHOR'S METAPHOR IN THE NOVEL "MASHENKA" BY V. NABOKOV

Abstract. The article presents the results of a structural-semantic analysis of author's individual metaphors in the novel "Mashenka" by V. Nabokov. Grammatically, the metaphors in question are binomial combinations of verbs and adjectives with nouns. A quantitative and qualitative analysis of the semantic types of metaphors shows V. Nabokov's attempt to enliven and humanize animate and inanimate things, objects and natural phenomena.

Keywords: metaphor, structural-semantic analysis, author's individual style.

Метафора – это разновидность вторичной лексической номинации, производство значения на основе сопоставления двух предметов по общему признаку, возникновение которого гарантируется единством всех сторон практико-преобразующей деятельности человека, а, следовательно, единством процессов, осуществляющихся в сознании [2, с. 47].

Приемом сплошной выборки из текста романа «Машенька» [3] извлечено 724 факта метафорического употребления слов (без метонимии и синекдохи, случаи которых единичны). Выясним грамматические типы соединений слов, в которых возникают и так или иначе развиваются и усложняются метафоры.

У В. Набокова метафоры чаще всего реализуются в двучленных сочетаниях, в парах грамматически связанных слов.

1. Соединения прилагательных с существительными (299 случаев, в 294 из них прилагательные выполняют атрибутивную функцию, в 5 – предикативную): *железный сквозняк; бархатные уши; пузатый буфет; золотистая бородка; трезвый свет; мутная боль; нарочитый тенорок; стеклянные искры; металлический пожар; пасмурный вздох; липовый сумрак; горящие рябины; мертвая мебель; дождевой поцелуй; морщинистая лужа;*

лунный обморок; комнатный бурелом; круглый голос; бумажные снежинки; лубочная музыка; певучая дверь; хромая скамья и другие многочисленные примеры.

В предикативной функции прилагательные выступают в следующих случаях: задумчивы телеграфные столбица; нежен и туманен Берлин; утро было белое, нежное, дымное. В пределах этой грамматической группы встретилось несколько случаев оксюморона: растерянно-наглые матросы, дряхлая мощь, грустный юмор, тревожное блаженство.

2. Сочетания глаголов (в предикативном и атрибутивном употреблении) с существительными (таких примеров соответственно 147 и 49): одно кресло скучало у Ганина; всплыл голос; ночь утихла; душа притаилась; и снова в жужжанье просквозила Машенька; снежинки щекотали; солнце путалось в колесах автомобилей; дорогу охватили березы; автомобиль выругался; кровать скользит в жаркое ветреное небо; в глазах металось счастье; внизу проливались улицы; боль впилась в сердце и т.п. Примеры глагольных форм в атрибутивной функции: дрожащая осторожность; дышащая блузка; увядшая рука; обнаженные глаза; спящая береза; одеревеневшие ноги; еще не остывшие подробности и т.д. В половине случаев причастия употреблены обособленно: женское лицо, всплывшее опять после многих лет забвения; черный шелковый бант, распахнувший крылья; тени, бегущие в белом блеске экрана; стихи, зацветшие теплым и бессмертным бытием; русские книжки, бог весть откуда забредшие к нему и др.

В сочетаниях глаголов и существительных метафорически применяются только глаголы как в зависимом, так и в независимом употреблении.

3. Сочетания двух существительных (75 примеров). Среди этих метафорических пар есть как «стертые» метафоры: круг света; волна звука; щетка усов; конус пыли; хвост очереди; головка кувшинки; поток света; полотно железной дороги; так и окказиональные: пустыня стола; моря улиц; лабиринт памяти; пустыня вечера; глаза веранд; крендель тропинок; поток счастья; трупы газета лопасти магнолий; веер железнодорожного полотна и т.д.

4. Соединения наречий с глаголами (56 случаев и 2 случая, когда наречия относятся к словам категории состояния): стал сахаристо посвистывать; писал ласково, мечтательно; туманно глядел; тяжело и пущисто пахло черемухой; сладко и тоскливо хрустнули руки; взволнованно затягивала такса; цветла пустынно и прелестно крымская весна; мечтательно мычит корова и т. д.

Зависеть может степень сравнения наречия: полюбил ее острее прежнего; наречие может относиться к глагольным формам: осторожно темнеющий вечер и словам категории состояния: было смертельно скучно; страшно грустно смотреть на нее.

В приведенных сочетаниях метафоризируется всегда зависимое слово.

К двучленным метафорическим сочетаниям следует отнести и некоторые выражения, состоящие более чем из двух слов: *два бледных стиха; несколько изуродованных строк; судьба дала ему отведать разлуки; Стамбул стал выплывать из сумерек; жизнь ему представлялась съемкой; лицо было помято; он стал что-то мурлыкать* (всего 20 примеров); в их состав входят нечленимые по тем или иным причинам двух- и даже трехсловные сочетания.

Деепричастие, формально зависящее от глагола-сказуемого, но семантически относящееся к подлежащему, с точки зрения создания метафоры составляет с последним тоже двучленное сочетание: *стоял крейсер, покоясь на золотистых, текущих столбах своего же отражения; гремел поезд, продольно сквозя частоколом света.*

Как видим, в большинстве случаев метафоризация осуществляется при взаимодействии разных частей речи с существительными. Двучленные сочетания – основной способ реализации метафор у В. Набокова. Для него наиболее характерны сочетания глаголов и прилагательных с существительными; стоящие на третьем месте по степени употребительности сочетания двух существительных иногда по смыслу сближаются с сочетаниями, содержащими прилагательные (глаголы редки): *пустыня стола – пустынный стол.* Но такие случаи нечасты, в основном набоковские метафоры – застывшие, ни во что не преобразующиеся.

Все эти разновидности сочетаний, с метафорически употребленными глаголами и именами, делают художественную речь В. Набокова такой динамичной и красочной.

Метафоры могут возникать и в трехчленных сочетаниях, разных по составу и семантическим отношениям между их частями.

Наиболее часты у В. Набокова трехчленные сочетания с метафорически употребленными наречиями: *грустно уходили в серую муть горящие рябины; взволнованно затявкала такса; день прошел вяло; в комнате тяжело пахло органом; мечтательно мычит корова* и т.п. В таких сочетаниях семантически необычна грамматическая пара наречие и глагол, однако отчетливее воспринимается метафоричность в соединении грамматически не связанных наречия и существительного: *грустные рябины; взволнованная такса; вялый день; тяжелый запах; мечтательная корова* и т.п. Как видим, такие сочетания возможны только с метафорически употребленным наречием.

В трехчленных сочетаниях может быть метафоричным прилагательное, соотнесенное с существительным другим, промежуточным существительным: *каштановая волна прически; пурпурная резина губ; томная темнота век; солнечные зеркала асфальтов;*

пустынный запах пыли; веерная пустота рельс; мрамористые тома старых журналов и т.п.

Метафора может возникать и у существительного, связанного с другим существительным прилагательным или причастием: *мозаика колбасных долек; схватка механической любви; синева стриженных голов и под.*

Таким образом, все трехчленные сочетания могут быть сведены к таким типам: 1) в грамматически связанных парах слов нет ничего необычного и метафоры появляются в «неграмматической паре»: *безмолвно вздрагивали тени*; 2) метафоричность, содержащаяся в грамматически связанной паре, которая составляет зависимую часть трехчленной конструкции, усиливается в результате смыслового столкновения грамматически не связанных слов: *мечтательно мычала корова*; 3) метафоричность, заключенная в грамматически связанной паре, входящей в независимую часть трехчленной конструкции, также усиливается смысловым столкновением грамматически не связанных слов: *веселое лицо дома*; 4) обе грамматически связанные пары слов семантически необычны, в результате чего грамматически промежуточное слово характеризуется «удвоенной» метафоричностью: *крики рвали воздух*.

Особо следует остановиться на метафорах-приложениях у В. Набокова. Эти примеры немногочисленны: *дрожала светлая капля – первая звезда; кухарка – гроза базара; легкая, ласковая человеческая труха (о вещах); люди, тени его изгнаннического сна; человек – наглоухо заколоченный мир* и т.п.

Широко распространен в романе прием развития метафоры, который состоит в том, что к метафорически употребленному слову добавляется элемент, как бы возвращающий ему первичный, прямой смысл: *оленym голосом вскрикнул автомобиль*. В сочетании со словом *автомобиль* глагол *вскрикнул* употреблен метафорически: звук автомобиля напоминает голос оленя, то есть речь все-таки идет о звуке, лишь похожем на голос. Но не теряющийся и в двухсловном сочетании *вскрикнул автомобиль* намек на прямое значение глагола (обозначение действия живого существа) поддерживается словом *голос*. Игра на двух употреблениях слов в таких случаях делается более заметной, метафоричность – углубленной, развитой.

Морфологическим элементом, развивающим метафору, прежде всего, является наречие: *пустынно и нежно цветла крымская весна; тяжело и пущисто пахло черемухой*. Метафора может развиваться существительными: *боль клином впилась в сердце, поезда... пробирались сквозь дом; сухие, человеку преданные, мышцы (собаки)*. В случае с обособленными прилагательными (последний пример) метафору развивает второе прилагательное, в таких же примерах, как: *выползали молчаливые дома; лился густой овес –*

развивающим метафору элементом можно признать и прилагательное (тогда метафора, прежде всего, выражается глаголом), и глагол (тогда основная метафоричность заключена в прилагательном).

Излюбленным способом развития метафоры у В. Набокова является сравнение. К слову, употребленному метафорически, присоединяется сравнение (сравнительный оборот, творительные сравнения, сравнительное придаточное предложение), углубляющее образ, заложенной в метафоре: *Краска горячо щекочет лоб, словно он напился уксусу*.

Прием развития метафоры представлен у В. Набокова широко и многообразно. В небольших по объему контекстах, в отдельных предложениях, находим последовательный ряд сочетаний такого характера: *Память... перескакивала через пустые, непамятные места, озаряя только то, что было связано с Машенькой*.

Прием может тем или иным способом усложняться, в результате чего возникают насыщенные метафорами сложные и нередко очень емкие образы: ...*Ганин никак не мог отделаться от чувства, что каждый поезд проходит незримо сквозь толицу самого дома: вот он вошел с той стороны, призрачный гул его расшатывает стену, толчками пробирается он по старому ковру, задевает стакан на рукомойнике, уходит, наконец, с холодным звоном в окно ... Так и жил весь дом на железном сквозняке*.

Что касается семантических типов метафор, то еще Квинтилиан описал четыре основных: 1) неживому – живое (неживому приписывается свойство живого); 2) неживому – неживое (неживому приписывается не характерное для него свойство живого); 3) живому – живое (живому приписывается не характерное для него свойство живого); 4) неживому – неживое (живому приписывается свойство неживого).

1. Неживому – живое (237 примеров). Приписывание свойств живых существ предметам и явлениям неживой природы составляет сущность олицетворения как основного вида метафоризации и способа художественного освоения действительности вообще.

У В. Набокова можно выделить две разновидности таких метафор: «оживление» предметов неживой природы и их «очеловечивание».

К первой разновидности относятся случаи наделения неодушевленных предметов свойствами чисто животного порядка: *мысли ползли без связи; взбегающие скаты; черный шелковый бант, распахнувший крылья; вагоны с темными сучьями сосцами вдоль крыши; улица ожидала и т.п.*

По выразительности более интересна и значительно более многочисленна у В. Набокова вторая группа олицетворения, которую можно было бы назвать и своеобразным, художественным, антропоморфизмом, – очеловечивание, состоящее в том, что предметам неживой природы приписываются человеческие свойства, свойства существа мыслящего,

действующего осознанно и целеустремленно [1, с. 37]: *Пели ветер, и гуденье телеграфных проводов, и счастье; почерк, словно бегущий на цыпочках; хромая скамья; заспанный грохот поездов* и другие многочисленные примеры.

Чрезвычайно разнообразие и необычность объектов, которым приписываются свойства живого и человеческого. Олицетворяются

- вещи: *пузатый буфет; одно кресло скучало у Ганина; столы, стулья, скрипучие шкафы, ухабистые кушетки разбрелись по комнатам и разлучились друг с другом;*
- постройки: *голый коридор; унылая столовая; слепые стены; скучноватые улицы; мост, ожидающий очередной гром вагонов; певучая дверь;*
- поезда, пароходы, автомобили: *Далеко-далеко крикнул безутешно и вольно паровоз; крейсер покоился на золотистых текучих столбах своего же отражения; быстрый автомобиль затормозил и выругался, едва не задев его;*
- растения: *ослепив спящую березу; дорогу охватили березы; трава, избежавшая косарей; голая яблоня; головка кувшинки; грустные рябины;*
- одежда: *легкая, дышащая блузка; смутный угол ее банта; тощая пачка белья; на стуле, раскинув руки... смутно белела в темноте сброшенная рубашка;*
- ветер, сквозняк: *железный сквозняк; ветерок толкнул раму; щекотка ветра;*
- вода, волны, реки, море: *млеющий блеск моря; волна, бьющая через парапет на панель; пена... обнимала нос парохода; бледное вино;*
- свет: *бледноватый, загробный свет; смутно блестел асфальт; свет горел желтовато и холодно;*
- времена года, части суток: *весна бродила по Берлину; глядела звездная ночь; дни пошли радостные бодрые; осторожно темнеющий вечер;*

Специфический случай олицетворения – приписывание свойств человека (как разумного или просто живого существа) его изображениям, часто – скульптурным: *дагерротипы на стенах слушали; на площади, где стоит серый Нахимов в долгом морском сюртуке.* Предметам как бы возвращается их первичная одухотворенность, метафоризация в таких случаях осуществляется легче, представляется более естественной, чем и пользуется писатель, склонный к ней вообще.

2. Неживому – неживое. Самая многочисленная группа – 449 примеров. Семантическая структура таких метафор, столь многочисленных у В. Набокова, характеризуется значительно большим разнообразием, чем олицетворение.

Вот признаки, приписываемые явлениям в пределах этого типа метафорических сочетаний:

- тепло, холод: *холодная усмешечка; холодный запах духов; теплая уединенность; еще не остывшие подробности;*
- запах: *душистый холодок; сладкие духи; случайный запах;*
- скорость: *медленное сердце; быстрые облака; быстрый голос;*
- цвета: *тусклый роман; мутные сумерки; туманная дремота;*
- вкус: *горькая пыль; водянисто-сладкая малина;*
- звуки: *гулкий паркет; шелестящая тьма; многоголосственный шум дождя; бесшумные березы; гудящий туман; шуршащая тропинка; журчащий сумрак; моросящая тьма.*

Можно указать и на многие другие, самые разнообразные, предметно-вещественные свойства, а также действия: *мертвая мебель в чехлах; липовый сумрак; проведенные лунным ногтем рельсы; плащи солнца; рукава прожекторов; веер полотна; лубочная музыка; тяжелая любовь; тупые ножки; водянистые глаза; теневое очарование.*

Разнообразен перечень наиболее распространенных объектов неживой природы, которым приписываются необычные для них признаки из области той же природы:

- свет и темнота: *свет, обливший скатерть; мутные сумерки; журчащий сумрак; шелестящая тьма; липовый сумрак; томная темнота;*
- солнце, луна и т.п.: *лужи луны; воспаленное солнце;*
- ветер: *сладкий ветер, железный сквозняк; табачное дуновение;*
- воздух: *волна воздуха; черный воздух осени; мутный воздух;*
- холод и тепло: *душистый холодок; печальная теплота; темная прохлада;*
- части тела: *угольные ресницы; лицо, всплывшее после многих лет забвения; водянистые глаза; узел косы; бархатные уши; тупые ножки; влажные глаза; зеркально-черные зрачки;*
- звуки и голоса: *бархатная тишина аллей; пасмурный вздох; воздушный шорох; потушил ладонью... звон гитары; роскошный вздох;*
- времена года, части суток: *берлинская весна; осторожно темнеющий вечер; молочный день; конец июля пахнет слегка осенью;*
- мебель и т.п.: *мертвая мебель; янтарный паркет; постель поплывет через всю комнату в окно; кровать скользит в жаркое ветреное небо; гулкий паркет и др.*

Семантическая необычность сочетаний достигает у В. Набокова и степени оксюморона в тех его проявлениях, когда связываются слова с логически исключающими друг друга или с противоположными понятиями: *шелестящая тишина; дряхлая мощь; грустный и медлительный юмор.*

3. Живое – живому. Случаи таких метафор немногочисленны – их всего 14.

Такие метафоры проявляются в первую очередь в той разновидности, когда животным приписываются свойства и действия человека. В реалистических в принципе текстах животные могут думать и даже говорить: *мечтательно мычит корова; понурые спины задумчивых лошадей*. Эти употребления слов, так или иначе очеловечивающие животных, по своему значению и функционально смыкаются с рассмотренными в первом семантическом типе метафор случаями очеловечивания явлений неживой природы.

Случаи переносов обратного порядка (в пределах третьего семантического типа метафор), когда человеку приписываются свойства и действия животных, также немногочисленны и более или менее однообразны, связаны с воспроизведением звуков, издаваемых животными, иногда – с характеристикой внешнего вида: *Подтягин мычал; он... стал что-то мурлыкать; человек двадцать солдат из сельского лазарета, нахолленных*.

4. Живому – неживое. Такие метафоры также сравнительно редки (24 случая).

Это, прежде всего отнесение к человеку некоторых предметных свойств: *очень уютная барышня; мягкий старый поэт; затейливые танцоры* и т.п.

Немногочисленность метафор этого типа у В. Набокова в целом соответствует традициям русской прозы, для которых характерно, прежде всего, олицетворение, затем следуют метафоры, связанные с взаимодействием разных проявлений неживой природы, и метафоры, приписывающие животным человеческие свойства, и лишь потом – отнесение к живому свойств неживого.

Итак, с точки зрения грамматической метафоры Набокова – это в основном двучленные сочетания прилагательных и глаголов с существительными. Не очень высокая употребительность генитивных метафор говорит, очевидно, о том, что свою художественную задачу Набоков видит не в переименовании мира, а в том, чтобы, оставляя неизменным мир вещей, по-новому его характеризовать. Количественный и качественный анализ семантических типов метафор выявил стремление Набокова оживить и очеловечить вещи, предметы и явления живой и неживой природы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова Э. Н. Семантическая структура метафор у В. Набокова // Филологические заметки: межвуз сб. науч. тр. – Вып. VI. – Саранск, 1999. – С. 35–39.
2. Вовк В. Н. Языковая метафора в художественной речи: Природа вторичной номинации. – Киев: Наукова думка, 1986. – 142 с.
3. Набоков В. В. Машенька // Собрание сочинений: В 4 т. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 17–89.