

языка связан с историей народа и отражает все многообразие его жизни. Его расширение особенно интенсивно протекает в периоды глобальных общественно-политических событий. В нестабильное время социально-культурных перемен лексика языка всегда будет реагировать на явления, вызванные общественными изменениями. Поэтому следует активно изучать стремительно меняющееся языковое окружение и обращать особое внимание на внесение новых слов в словари современного русского языка.

Литература

1. Алаторцева С. И. Проблемы неологии и русская неография: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. 317 с.
2. Брагина А. А. Неологизмы в русском языке: пособие для студентов и учителей. М.: Просвещение, 1973. 224 с.
3. Валгина Н. С. Активные процессы в современном русском языке: учебное пособие для студентов вузов. М.: Логос, 2001. С. 75–154.
4. Голуб И. Б. Стилистика русского языка: учеб. пособие. М.: Айрис-Пресс, 1997. 448 с.
5. Котелова Н. З. Первый опыт лексикографического описания русских неологизмов // Новые слова и словари новых слов. Л., 1978. С. 8–9.
6. Складаревская Г. Н. Слово в меняющемся мире: русский язык начала XXI столетия: состояние, проблемы, перспективы // Исследования по славянским языкам. Сеул, 2001. № 6. С. 177-202.

Е. П. Багирова, г. Тюмень

НОМИНАЦИЯ ПЕРСОНАЖА КАК ФАКТОР ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»)

Ономастическая лексика в художественном тексте способствует актуализации его потенциальных свойств, а также пониманию историко-философского и социально-культурного содержания, как отдельного произведения, так и всего творческого наследия автора. Литературное имя, будучи важным элементом художественной структуры, может активно продуцировать концептуально значимую текстовую и подтекстовую информацию. Являясь фактором, который сводит воедино все составляющие литературного персонажа, оно обуславливает тем самым восприятие образа, помогает постижению смысла художественного целого.

В романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» собственные имена занимают ведущую позицию в вербальном воплощении художественной концепции текста, участвуют в раскрытии его основных тем, выступают в качестве ключевых слов. В этой связи большое значение приобретает обнаружение в исследуемом произведении механизмов осмысления, особенностей употребления и производства онимов писателем.

Погружаясь в ономастическое пространство романа «Мастер и Маргарита», реципиент, безусловно, обращает внимание на авторскую манеру идентификации художественного персонажа. Мимо вдумчивого читателя не проходит и тот факт, что автор, обозначая действующее лицо, кроме собственно антропонимной номинации использует группу имен-заменителей, которые позволяют репрезентовать героя в полном объеме. Так, например, Михаил Александрович Берлиоз в рамках текста опознаётся благодаря следующим маркерам: «редактор толстого художественного журнала», «председатель МАС-СОЛИТа», «литератор», «редактор», «образованный редактор», «тот». Как видим, в романе представлены простые однословные номинативные эквиваленты («литератор», «тот»), составные («образованный

редактор») и описательные («редактор толстого художественного журнала»). Антропонимные заменители, употребляемые в произведении применительно к определенному денотату, воспринимаются не только как средство характеристики персонажа, выделения его среди других действующих лиц, но и как полнозначные номинативные знаки, близкие по своим функциям к именам собственным, однако оформленные не по законам современного именословия. Благодаря безантропонимным номинациям, литературный персонаж на протяжении текста может обнаруживаться в самых разных обликах, отражая серию последовательных проявлений одного лица в пределах одного художественного хронотопа.

Апеллятивные имена наряду с ономастической лексикой позволяют дать объемную характеристику носителю номинации, поскольку, благодаря наличию коннотативных сем в структуре лексического значения, они часто бывают оценочными. Их основная функция — раскрыть индивидуальные черты денотата, подсказать его социальный, национальный и профессиональный статус. Избежать применения номинативных маркёров, наверное, не может ни один писатель. Тем не менее, в романе «Мастер и Маргарита» намечается особое использование подобных конструкций, позволяющее осознать отдельные мотивы произведения.

В ходе интерпретации антропонимикона романа мы обратили внимание на очевидную множественность облика ведущих персонажей, достигаемую за счет употребления разнородных по структуре и разноплановых по внутреннему содержанию апеллятивных номинаций. Были отмечены случаи, когда объект именованного имел два и более нарицательных обозначений и лишь одно собственное. Например, настоящее имя Воланда читателю открывается лишь в VII главе романа, когда персонаж, до этого обозначаемый антропонимными заменителями («иностронец», «неизвестный человек», «историк», «неизвестный человек, одетый в черное и в черном берете» и др.), представляется Степану Лиходееву как «профессор Воланд» [62]. Апеллятивные номинации, возникшие в тексте при первом появлении инфернального персонажа, семантически бедны и несут лишь указательно-выделительный характер, поскольку в большей степени связаны со зрительным восприятием денотата.

При дальнейшем развертывании текста герою присваиваются новые, более эффективные для целей идентификации назывные единицы: «немец», «всесильный», «иноземец», «заграничный гусь», «шпион», «гастролер», «черный маг», «таинственная личность», «иностронец не иностранец», «знакомый Понтия Пилата», «страшный тип», «мессир», «знаменитость», «метр», «замаскированный» и другие. Безусловно, приведенные имена-заместители направлены на выявление существенных черт носителя номинации и являются показателем степени узнавания денотата другими персонажами. Такие семантически многоплановые контекстуальные синонимы должны облегчить реципиенту процесс идентификации персонажа и воссоздания его полнозначного образа. Однако набор идентифицирующих номинативных единиц скорее осложняет процедуру опознавания героя, запутывает читателя и вовлекает его в ситуацию карнавального угадывания лица за маской. Не случайно, В. Г. Ковалев отмечает, что в романе происходит «процесс узнавания героя, через его неузнавание» [67]. Безусловно, безантропонимные идентификаторы позволяют писателю не только уйти от масочных номинаций «черт», «дьявол» и «сатана», но и показать многоликость своего персонажа, сотканного из парадоксальных противоречий. Кроме того, сталкиваясь с сатаной, каждый персонаж оценивает его исходя из своих индивидуальных особенностей восприятия. А здесь неизбежно возникает несколько версий, поскольку у каждого своя правда, свое видение реальности. Таким образом, автор как бы подсказывает читателю, что имя не всегда отражает истинную суть носителя. В результате, благодаря наличию разнообразных антропонимных заменителей, соотносимых с одним и тем же персонажем, в романе декларируется мысль о том, что имя не определяет персонажа, что судить следует не по названию, не по внешности, но сообразно с его делами. Автор настойчиво пытается подчеркнуть, что «видимость обманчива, что тот, кто хочет понять самую суть окружающих нас вещей и явлений, должен не принимать во внимание их внешнюю оболочку, потому что видимость и суть явления никогда не совпадают» [82]. Этим, скорее всего, можно объяснить обращение писателя к такому неожиданному для сатаны имени. Номинация Воланд не характеризует носителя, не дает представления о денотате, не вызывает аллюзий и аналогий, а этим она и удобна, так как читатель должен сам, без подсказки, понять и узнать денотата. Судить о нем не по имени, а по делам его, видеть истинную подоплеку его действий. Даже то обстоятельство, что Воланда в романе прямо называют сатаной, еще ни о чем не говорит. Созданный Булгаковым персонаж, как нам кажется, не соотносим с известным, знаковым для литературы и фольклора, образом. Здесь своевременно вспомнить вопрос, звучащий в эпиграфе романа: «...Так кто же ты, наконец?». Ответ в этом случае должны дать сами читатели, направляемые писателем на поиск и установление истинной сущности Князя Тьмы.

Строки эпитафия, взятые из «Фауста» Гёте, не позволяют ответить на этот вопрос однозначно. Упомянутая автором поэма выталкивает на поверхность читательской памяти имя Мефистофеля, с которым, так или иначе будет соотнесен образ Воланда. Данная аллюзия, как нам кажется, не воссоздает знакомый всем образ, а извлекает из него дополнительную информацию, отсылает читателя к уже известному, с целью выдвинуть убедительные версии, развить мысль, выразить несогласие. Таким образом, автор художественного текста дает читателю возможность переосмыслить известные ему сведения в новых условиях, в ином контексте. В этой связи хочется вспомнить высказывание Н. А. Жирмунской о том, что эпитафия «углубляет перспективу — временную и «оптическую», создает полифонию произведения, иногда порождает диалогическую структуру, формулирует обобщение, притягивает неожиданные ассоциации и реминисценции» [244].

Мысль о том, что истинная сущность персонажа не определяется данным ему именем, проходит через весь роман, объединяя разных героев и, соответственно, разные антропонимы. Так, например, истинное лицо «самозванца-переводчика», «тощего и длинного гражданина», «клетчатого гаера», «неожиданного гражданина», «мага», «регента», наконец, Фагота-Коровьева, читателю открывается лишь в последней главе романа. Помощник Воланда только по необходимости надевает разные маски-личины, оставаясь на протяжении всего романа личностью противоречивой и очень загадочной. Лишь в последнем полете Фагот-Коровьев становится тем, кем он являлся на самом деле. Рассказчик восклицает: «Вряд ли теперь узнали бы Коровьева-Фагота..., в том, кто теперь летел непосредственно с Воландом по правую руку подруги мастера. На месте того, кто в драной цирковой одежде покинул Воробьевы горы под именем Коровьева-Фагота, теперь скакал, тихо звеня золотою цепью повод, темно-фиолетовый рыцарь ...» [298]. Предыдущий калейдоскоп имен-масок должен был подготовить читателя к тому, что персонаж и его поступки не определяются ни его именем, ни его внешностью. Следует заглянуть чуть глубже в такие откровенно хулиганские поступки Коровьева, чтобы увидеть и понять героя, именуемого в эпилоге «тот, который...». И герой сам подсказывает эту мысль читателю: «Вы судите по костюму? Никогда не делайте этого, драгоценнейший...! Вы можете ошибиться, и притом весьма крупно» [274].

Явленная в романе тема истинного имени очень тесно переплетается с темой чужого имени, имени в займы, санкционированной музыкальными антропонимами-двойниками: Берлиоз, Римский (ср.: Римский-Корсаков), Стравинский. В этом случае чужое имя как бы навязывает персонажу чужую сущность. Здесь высвечивается мотив несоответствия имени и образа и, соответственно, мотив чужого лица, мотив маски.

Отчетливо мотив чужого, ложного, не оправдывающего ожидания, имени проступает в номинации Берлиоз. Функционирующая на фоне славянского антропонимикона (в рамках которого музыкальность фамилий Римского и Стравинского может читателем не осознаваться), она воспринимается как экзотичная, и в силу своей экзотичности превращает денотата, «председателя одной из крупнейших московских литературных организаций» [3], в двойника французского композитора и дирижера Гектора Берлиоза. Чужеродность фамилии литератора дважды подчеркивается в тексте. Так, впервые мотив несоответствия имени и персонажа возникает в диалоге между Иваном Бездомным и врачом Стравинским:

— Вы Берлиоза знаете? — спросил Иван Николаевич многозначительно.

— Это ... композитор?

Иван расстроился.

— Какой там композитор? Ах да, да нет! Композитор — это однофамилец Миши Берлиоза! [54].

Несоответствие имени и личности просоветского литератора отчетливо проявляется на фоне разрывания образа ответственного и честного врача Стравинского, который также является носителем музыкальной фамилии.

Не менее показателен в этом аспекте комичный эпизод, написания Иванушкой заявления в милицию: «Иван Николаевич начал исправлять написанное. Вышло следующее: " ... с М. А. Берлиозом, который попал под трамвай..." а здесь еще прицепился этот никому не известный композитор-однофамилец, и пришлось вписывать: "не композитором". Намучившись с этими двумя Берлиозами, Иван все зачеркнул...» [90]. Здесь явственно обозначен разрыв между музыкальной фамилией героя и человеческими качествами ее носителя.

Одна из самых загадочных номинаций романа — именование мастер. Исследователи булгаковского наследия как-то обходят стороной это прозвание, указывая лишь на то, что оно везде пишется со

строчной буквы. Это очень необычное имя. Оно проступает в тексте, скорее, как фактор безымянности героя, поскольку не позволяет читателю идентифицировать его с каким-либо прототипом. Такая номинация безмолвна и ретроспективна, и в проспективном аспекте. Это полое имя. В нем не содержится даже локально-темпоральной информации. В этом плане имя может восприниматься как компонент текста, свободно насыщаемый субъективной информацией читающей личности, которая воспринимает номинацию посредством ассоциаций, аналогий, индивидуальных эмоциональных реакций. И писатель даже не пытается подсказать нам истинное лицо денотата.

Благодаря данной безантропонимной номинации в тексте начинает звучать с новой силой мотив: не именем, не внешностью, а лишь делами определяется личность. И имя в данном случае, как говорит мастер, не имеет никакого значения: «... оставим фамилию, её нет больше. Дело не в ней...» [114].

Анализ функциональных возможностей поэтонимов, их семантики, позволяет, таким образом, наблюдать ход выстраивания мотивной структуры художественного произведения. В результате, благодаря именам собственным, диапазон слов, вовлекаемых в реализацию ведущей авторской идеи, становится необычайно широк. Антропонимы, продуцируя микро-темы, доводят их до отдельных мотивов, которые сосуществуют не изолированно, а, наслаиваясь друг на друга, помогают прочтению произведения в целом. Номинации, которые, казалось, соплагались в художественном тексте лишь чисто случайным, немотивированным образом, обрели, благодаря внесению микротем, осмысленную связь. Это еще раз доказывает, что контекстуальное прочтение имен может расширять уровни понимания текста почти до бесконечности.

Литература

1. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита, Театральный роман. Алма-Ата, 1988.
2. Жирмунская Н. А. Эпиграф и проблема импликации в поэтическом тексте // RES PHILOLOGICA. — М.; Л.: «Наука», 1990.
3. Ковалев Г. Ф. Ономастические этюды: Писатель и имя: Монография. Воронеж, 2002.
4. Сарнов Б. М. Каждому — по его вере (о романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»). В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 1997.

М. В. Беда, г. Тюмень

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ РЕГИОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА В ШКОЛЕ

Включение регионального материала в процесс обучения школьников актуально, это способствует их духовному росту, формированию у учащихся знаний о родном регионе, развитию любви и уважения к своей малой родине.

При составлении учебных планов опираются на Федеральный государственный стандарт. «Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования представляет собой совокупность требований, обязательных при реализации основной образовательной программы основного общего образования» [8]. Стандарт разработан с учетом региональных, национальных и этнокультурных особенностей народов Российской Федерации. На данный момент в учебных планах школ весомое место отводится для регионального компонента образования. Под региональным компонентом следует воспринимать «систематическое и последовательное включение в общеобразовательный курс русского языка местного языкового материала, как в тематическом отношении, так и в отношении сугубо лингвистическом» [1:16-19].

О необходимости работы над духовным возрождением России говорили ученые-методисты в XIX — начале XX веков. Они предлагали изучать русский язык в его местных разновидностях. Рус-