

с белой каймой». На контрастность указывают сочетания лексем «black – white» и их производные «black – whiteness», «darkness – white».

Применение цветообозначения «белый» является весьма традиционным при передаче явлений природы, залитых светом: «*She hurried out of the side garden to the front, where she could stand as if in an immense gulf of white light, the moon streaming high in face of her, the moonlight standing up from the hills in front, and filling the valley where the Bottoms crouched, almost blindingly*». – «*Mиссис Морел торопливо прошла в палисадник, что был теперь словно огромный залив белого света, прямо в лицо ей с высоты светила луна, лунный свет низвергся с высших перед нею холмов, заливал долину, в которой примостился поселок Низинный, и едва ее не ослепил*». Иногда белый цвет используется, чтобы показать безмятежность природы: «*The white steam melted slowly in the sunshine of a soft blue sky*». – «*В ясном нежно-голубом небе медленно таял белый пар*»; «*A glistening, white-and-blue day*» – «*День <...> сверкающий, бело-синий*». Автор использует простые и сложные (white-and-blue) цветоименования.

В одних случаях акцентуализируется прохладность и отчужденность белого цвета: «*The moon was high and magnificent in the August night. Mrs Morel, seared with passion, shivered to find herself out there in a great white light, that fell cold on her, and gave a shock to her inflamed soul*». – «*В эту августовскую ночь высоко в небе стояла великолепная луна. Под ее ярким белым светом разгоряченную гневом миссис Морел обдало холодом, страх охватил ее взволнованную душу*»; «*He hesitated, wondering whether one whiteness were a strand of fog or only campion-flowers pallid in a cloud*». – «*Пола взяло сомнение: то ли впереди белесая прядь тумана, то ли просто белеет облачко цветущих хлопущек*». В других случаях – теплота и приветливость: «*Miriam urged this warmth into intensity like a white light*». – «*Мириам [как белый свет. – М. Р.] стократ умножала тепло*».

Одной из задач писателя-модерниста является умение создать реальный образ того, что он изображает. Однако при этом он должен уметь отвлекаться от утвердившихся в памяти большинства людей представлений о форме или цвете предметов и явлений: например, представить краски так, как они ощущаются глазом на неблизком расстоянии или в определенной среде, изображаемой в данном случае автором.

В этом смысле «цвет» у Д. Г. Лоуренса составляют те значения, которые возникают из индивидуального опыта и субъективных ассоциаций. Именно они и составляют специфику рассматриваемого концепта в индивидуальной картине мира этого писателя как фрагмента национальной цветовой картины мира.

Д. Г. Лоуренс богато пользуется двойственным восприятием цвета: это передается большинством цветообозначений, составляющих ядро и периферию данного концепта в его произведениях, в частности – в романе «Сыновья и любовники». В зависимости от контекста и лексико-синтаксического окружения цветообозначения приобретают дополнительную смысловую нагрузку, подчеркивающую индивидуально-авторское восприятие цвета.

## Литература

1. Жаркынбекова Ш. К. Моделирование концепта как метод выявления этнокультурной специфики // Материалы IX Конгресса МАПРЯЛ. Братислава, 1999. С. 109.
2. Там же.
3. Катермина В. В. Номинации человека в лексике и фразеологии. Краснодар, 2011. С. 83.
4. Энциклопедический словарь символов. М., 2003. С. 937.
5. Lawrence D. H. Sons and Lovers. Wordsworth Editions Limited, 1993. P. 347; Лоуренс Д. Г. Сыновья и любовники. М., 2003. С. 483. Далее текст романа и его перевод цитируются по тем же изданиям.
6. Энциклопедический словарь символов ... С. 938.

### M. I. RUTTI. SEMANTIC INTERPRETATIONS OF COLOUR NAMES IN THE NOVEL BY D. H. LAWRENCE «SONS AND LOVERS»

The article is dedicated to the analysis of colour names and the peculiarities of their representation in a poetic text and its translation. The author considers semantic interpretations of colour names to be one of the most important aspects for the text understanding.

**Key words:** D. H. Lawrence's novels, colour names, language picture of the world, semantic interpretations, the style of the author.

К. А. СЕМУШИНА

## МИФОСТРУКТУРА РОМАНА М. ШИШКИНА «ВЕНЕРИН ВОЛОС»

Рассматривая роман М. П. Шишкина «Венерин волос», автор статьи обнаруживает в его структуре элементы неомифа.

**Ключевые слова:** проза М. Шишкина, жанр романа, мифопоэтика, нарратив.

В современной литературе сосуществуют параллельно процессы ремифологизации и демифологизации: развенчание мифа порождает новый

миф (своего рода антими́ф, например, гоголевский или пушкинский в духе А. Терца). В теоретическом плане исследователи выделяют различные типы

мифологизма: создание авторской мифологии (В. Набоков), создание мифа по подобию (аналогизирующий подход), изучают такие разновидности демифологизации, как пародия, абсурд, детальное рассмотрение структуры мифа (реализация метафоры). Функции неомифа и формы его выражения в художественном тексте рассматриваются в трудах Я. В. Погребной, Л. В. Ярошенко [1].

Достаточно оригинальным представляется нам построение неомифа в романе М. Шишкина «Венерин волос» (2005). Некоторые его структурные особенности – процесс цельного восприятия и гармонизации, оживления действительности – можно трактовать как способ обретения мифа. Писатель создает свой мир, но населяет его вымышленными персонажами, у которых нет прототипов в реальном мире, что не позволяет говорить в данном случае об авторской мифологии.

Роман «Венерин волос» построен на чередой рассказов, историй, воспоминаний, создающих неиерархическую картину мира. Нарративная организация его сложна (письма, дневниковые записи, воспоминания героя-рассказчика, вставные истории, которые он выслушивает), но это лишь мнимая *фрагментарность повествования*, так как все эти истории имеют одного героя и одного автора, более того, является своеобразной формой размышлений героя – его писем, воспоминаний. К тому же это истории об одном – о любви и смерти. Поскольку все фрагменты есть копии-инварианты «вечных сюжетов», каждый эпизод мифологизируется буквально на глазах у читателя.

Фрагменты не просто дополняют друг друга, они вносят особые коннотации в семантику и концептосферу романа: отражаются друг в друге. И эта *зеркальность* обладает мифопорождающим эффектом. События будничной жизни – свадьба, преступление, война – имеют свою пару (рифму): война в Афганистане / войны царя Кира, любовь толмача и Изольды / легенда о Тристане и Изольде, рассказ женщины о ее прошлом / миф о Дафнисе и Хлоэ. Происходит преломление бытового в мифологическом: главный герой не только переводит слова с одного языка на другой, но и романский мир – на «язык мифа», придает вневременную осмысленность происходящему.

Истории, которые рассказываются лицами, ищущими убежища в Швейцарии, натуралистичны, жестоки, бесчеловечны. Эффект, производимый ими, усугубляется равнодушием самих рассказчиков и безучастием слушателя: «И не забывайте, что в ваши леденящие кровь истории никто давно не верит, ведь жизнь состоит еще из любви и красоты. Вы поняли ваши права и обязанности и что в рай все равно никого не пустят?» [2]. Это воспринимается как неизбежность, их множество, и это притупляет чувство сострадания. Толмач, посредник между рассказчиком и слушателем (автором и читателем, миром и человеком), спасается от абсурда настоящей жизни тем, что приводит все эти истории к единому знаменателю – мифу: «Люди здесь ни при чем, это истории бывают настоящие и не настоящие. Просто нужно рассказать настоящую историю. Все как было.

И ничего не придумывать. *Мы есть то, что мы говорим*. Свежеструганая судьба набита никому не нужными людьми, как *ковчег*, все остальное – хлябь. Мы станем тем, что будет занесено в протокол. Словами. Поймите, *Божья мысль о реке есть сама река*» (с. 25). Толмач воспринимает жизнь, как читатель воспринимает книгу: вычитывает необходимые или скрытые смыслы, обнаруживает прототипы и первоисточники текстов, вспоминая и цитируя Библию, «Божественную комедию» Данте, античные мифы, историю Древнего мира. Миф нужен герою, чтобы преодолеть абсурд жизни и смерть. Функцию гармонизации действительности в романе выполняет известная считалочка о десяти негрятях – в данном контексте она воспринимается как символ раз и навсегда установленного образца, необратимости судьбы и порядка жизни. Страшные события легко укладываются в модель детской считалочки, все происходит по написанному, согласно року: «Да вот мы-то не в романе! И кто ты против считалки? Ею мир держится! А там черным по белому: негритенок заупрямился, сказал считалочке, что не пойдет к морю, так она его за шкуру. Нравится, не нравится, а к морю все пойдут!» (с. 73). Ответственность с человека снимается: ведь он – лишь «шерстинка». Мифологическая функция «оживления» реализуется в жизнеподобном Слове: словом герой спасает свою жизнь от разрушения, свои воспоминания от забвения, своих близких от смерти: «Суть книги – это как бы восстание из гроба: вот она вроде бы умерла, и все о ней забыли, а тут вы ей говорите: иди вон!» (с. 97).

Роман моделирует мифоструктуры будничной российской жизни. Мир воспринимается как набор инвариантных деталей, демонстрирующих упорядоченность жизни. В ином – мифологическом – взгляде на привычные вещи заключается новизна авторского подхода, прочтение книги мира талантливым читателем (имеет место реализация тезиса постмодернизма о творческой функции читателя, который, читая книгу, творит ее наравне с автором). Воспринимая (читая) мир, мы творим, воображаем. Рассказываемые истории в романе превращаются в миф: принимая форму мифа, творят жизнь по его правилам. По словам Р. Барта, все может стать мифом – в этом смысле определяющий характер носит способ отражения действительности [3].

Мифологичность романа М. Шишкина проявляется в рефлексии над мифом, автор обращается к возможностям гармонизации окружающего мира. Абсурдная действительность не разрушает миф – авторская нарративная преломляет этот абсурд, обращая сознание к мифу. В то же время, в духе постмодернистской эстетики, в оппозиции жизнь / смерть первенство принадлежит «тексту». Через Слово, через стихию рассказывания воспринимается мир: «Истории выбирают человека и начинают пространствоваться» (с. 116).

## Литература

1. *Погребная Я.* Аспекты неомифологизма В. В. Набокова. Автор, герой, образ. Lambert, 2011; *Ярошенко Л. В.* Неомифологизм в литерату-

ре XX века: учеб.-метод. пособие. Гродно, 2002.

2. Шижкин М. П. Венерин волос: роман. М., 2005. С. 25. Далее роман «Венерин волос» цитируется по этому изданию, страницы указываются в скобках.

3. Барм Р. Мифологии. М., 1996.

#### **K. A. SEMUSHINA. THE STRUCTURE OF THE MYTH OF M. SHISHKIN'S NOVEL «MAIDEN'S HAIR»**

*Considering M.P. Shishkin's novel «Maiden's hair», the author of the article reveals in its structure the elements of the neomyth.*

**Key words:** M. Shishkin's prose, genre of the novel, mythopoetics, narrative.

О. В. ГРИГОРЬЕВА

## **ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЭПИГРАММЫ СОВЕТСКОГО И ПОСТСОВЕТСКОГО ВРЕМЕНИ**

*Автор статьи рассматривает особенности русской эпиграммы второй половины XX – начала XXI века.*

**Ключевые слова:** речевой жанр, эпиграмма, мадригал, сатирическая и юмористическая экспрессия.

С позиций лингвостилистики при исследовании любого жанра, в том числе и эпиграммы, важно выявить и охарактеризовать основные стилиобразующие признаки этой жанровой формы художественной речи: историческую закреплённость за соответствующим функциональным стилем, содержание и характер речевой ситуации, целевое назначение жанра. Последнее из них является главным стилиобразующим фактором и на уровне речевой структуры жанра проявляется в особой экспрессивно-оценочной, модальной окрашенности, которая способствует объединению текста в художественное целое [1]. При этом, указывают М. Н. Нестерова, В. А. Шипилова, О. В. Переходюк, экспрессивно-оценочную окрашенность следует понимать в широком смысле, включая все стороны речевой выразительности (семантика, стилистическая окраска, употребление в речи различных языковых единиц) и оценочности. Экспрессивность есть «выразительность, обусловленная комплексом самых различных языковых и контекстуально-речевых средств. Экспрессивность в художественном тексте органически связана с оценочностью», что обусловлено «не только структурной целостностью текста, свойственной ему модальностью, но и тесной взаимосвязью этих явлений на уровне семантики отдельных взятых номинативных языковых единиц [2].

В зависимости от целевого назначения жанровой формы экспрессивно-оценочная окрашенность текста в художественном произведении может быть:

– одноплановой и односубъектной (лирическая песня, лирическая и сатирико-юмористическая частушки);

– двухплановой или двусубъектной (басня, анекдот и пр.);

– многоплановой или полисубъектной (исторический роман и пр.).

Для эпиграммы характерна экспрессивно-оценочная одноплановость: дается сатирическая оценка с позиции одного субъекта – автора. Будучи лирическим жанром, целевое назначение которого – в сжатой форме выразить отношение авто-

ра к тому или иному событию, лицу, дать им свою оценку, эпиграмма представляет собой одноплановую экспрессивно-семантическую структуру и характеризуется односубъектной художественной модальностью.

В двустрочных эпиграммах, которым свойственна наибольшая сжатость художественно-речевого пространства, отчетливо выделяются лишь два экспрессивно-семантических микрополя, однонаправленные или контрастные. Многие четырехстрочные эпиграммы также состоят из двух микрополей однонаправленного (негативного) или контрастного типа. Но встречаются и речевые структуры, состоящие из 3–4 микрополей, в многострочных эпиграммах может быть до 10 и более микрополей.

Литературовед Е. В. Новикова выделила два типа смысловой структуры эпиграмм: «узловатые» и «однонаправленные». Первый предполагает наличие смыслового поворота, который предшествует острой комической развязке; если же «движение смысла задано изначально и осуществляется без поворотов», то перед нами второй тип [3].

Текст эпиграммы, как правило, отчетливо подразделяется на два основных экспрессивно-семантических микрополя. В монологических эпиграммах острый комизм создается неожиданным контрастным смещением остроумным сдвигом, когда рассказ неожиданно переключается из одного экспрессивно-семантического микрополя в другое. Приведем в пример эпиграмму П. Потемкина о первых революционных событиях 1905 года «Свобода, сожаление и читатель»: «*Однажды нам была дарована Свобода, / Но, к сожалению, такого рода, / Что в тот же миг куда-то затерялась. / Тебе, читатель мой, она не попадалась?*» [4]. Первое (подготовительное) микрополе служит экспозицией, а второе (мы выделили соответствующий фрагмент) – кульминацией, неожиданной остротой саркастического характера. В результате взаимодействия две композиционные микрочасти создают единое экспрессивно-семантическое поле сатирической модальности.

При лингвостилистическом подходе выявляются различные стороны текста – его языковая