



Э. А. Кравченко

УДК 81'373.2:821

ПРИЕМЫ ПОЭТИКИ СОКРЫТИЯ ИМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Реферат. Изучены приемы поэтики сокрытия СИ: аллюзии, криптонимы, псевдонимы. Определена функциональная нагруженность сокрытых СИ, участвующих в формировании содержательной информации художественного произведения. Указаны способы расшифровывания поэтонимов; выявлены авторские интенции, обусловившие использование фигуры сокрытия.

Ключевые слова: аллюзия, интертекст, контаминация, контекст, криптоним, параномазия, поэтика, поэтоним, псевдоним, сокрытие.

Обращаясь к проблеме кодирования поэтонимов в художественном тексте, предполагаем рассмотреть такие традиционные средства игровой поэтики СИ, как аллюзии, “действующие” на фонетическом (параномазия) и словообразовательном (контаминация) уровнях; криптонимы – инициальные зашифровки личного имени; псевдонимы персонажей, “отражающие” жанровую специфику литературного произведения.

Под аллюзией понимается реализованный средствами языка авторский намек, отсылающий к “уже сказанному” в данном тексте, комплексном тексте¹ или интертексте. Открытая аллюзия предполагает внеконтекстную расшифровку аллюзийного компонента (аллюземы), входящего в семемную структуру поэтонима. К закрытым (герметичным) аллюзиям относятся имена, в которых аллюзийный компонент выделяется только с помощью ближайшего контекста поэтонима, содержащего текстовые элементы, фрагменты историко-культурного или комплексного текстов различной протяженности. Ближайшим контекстом герметичного поэтонима следует признать такую часть его “окружения”, которая “необходима и достаточна” для экспликации аллюземы.

Амбивалентный механизм аллюзии, с помощью которой автор скрывает мотивирующую основу имени и одновременно предоставляет читателю “ключи” к разгадке, предусматривает описание средств и приемов “зашифровывания” и, с другой стороны, “восстановления” структуры исходной языковой единицы, послужившей источником аллюзии. Таким образом, эксплицирование аллюзийного имени заключается в выявлении приемов **трансформации** производящей базы (зашифровка) и частичного **повтора** ее фонетического, лексического, морфологического и т.д. состава (расшифровка). Параномазия и контаминация, используемые при сокрытии имени, как нельзя лучше демонстрируют двойственный механизм аллюзии, позволяя отметить в новообразовании “фрагменты” первоструктуры и проанализировать способы ее кодирования.

В русскоязычном и англоязычном творчестве В. Набокова имена-аллюзии, “построенные” на паронимическом обыгрывании, имеют различную функциональную нагрузку, обозначая либо имплицитного автора, либо вымышленный объект, соотносящийся по происхождению с историко-культурным “прототипом”. Параномазия как

¹ Термином комплексный обозначен общий текст, т. е. все опубликованные (в том числе неоконченные) произведения одного автора.

особый стилистический прием заключается “в специальном сближении сходных по звучанию” слов [6, с. 368]. В «Словаре лингвистических терминов» О. С. Ахмановой представлено более широкое толкование термина: “Фигура речи, состоящая в (комическом или образном) сближении паронимов в речи, в стилистическом использовании звукового или семантического подобия употребляемых слов” [1, с. 313].

В романе В. Набокова «Ада» открытая аллюзия «*Childhood and Fatherland*» является одним из онимных средств игровой поэтики – связующим “звеном” повествовательной ткани с творчеством Л. Н. Толстого. Пародийно-аллюзийная концепция “семейной хроники” В. Набокова, полемизирующей с религиозно-нравственной традицией романов Толстого, заявлена в первом предложении «Ады» – перефразированной цитате из «Анны Карениной»: “Все счастливые семьи счастливы в общем-то по-разному; все несчастные в общем-то похожи друг на друга” [9, с. 21]². Б. Бойд справедливо полагает, что «Выворачивая наизнанку предложение, открывающее “Анну Каренину”, Ван (от имени которого ведется повествование) стремится показать, что в отличие от произведения Толстого “Ада” – не трагедия, а счастливая история о своеобразной семье» [7, с. 564]. Следующий “шаг” автора – искаженное отчество главной героини Л. Н. Толстого, включенное в заглавие («*Anna Arkadievitch Karenina*»), – открывает, по словам Набокова, “вереницу проклятий” в адрес тех «невежественных переводчиков, кто изменяет своим авторам посредством “переложений”, основа которых – невежество и самоуверенность» [7, с. 563]. Первым “невежей” оказывается превративший название русского романа *Р. Дж. Стоунлоуэр*, имя которого конструируется из СИ американского поэта и переводчика Роберта Лоуэлла и писателя, теоретика перевода Джорджа Стайнера [7, с. 563-564]. Далее повествователь замечает, что “утверждение великого русского писателя” имеет «весьма незначительное отношение к истории, которую нам предстоит рассказать, к той семейной хронике, первая часть которой, возможно, напомнит еще одно произведение Толстого: «Детство и отрочество» («*Childhood and Fatherland*», Pontius Press, 1858)» [9, с. 21]. При переводе на английский язык повесть Л.Н. Толстого превращается в «*Childhood and Fatherland*» – «*Детство и*

отечество». В основе трансформации историко-культурного названия лежит паронимазия: звуковое сходство слов *отрочество* / *отечество*, семантически и этимологически не связанных в русском языке (ср. соответствующие английские лексемы *adolescence* / *fatherland*). За пределами контекста романа аллюзийный компонент в библиопоэтониме «*Childhood and Fatherland*» расшифровывается благодаря лексическому повтору *childhood* / *детство* и синтаксическому параллелизму конструкций с соединительным союзом *and* / *и*. Узнаванию производящего онима в «*Childhood and Fatherland*» способствуют и другие фонетические и морфологические “показатели”, в том числе аллитеративно-ассонансный повтор слогов *от-*, *-чество* в компонентах *отрочество* / *отечество*, единообразный суффикс *-еств-* со значением собирательности и принадлежность “реальной” и “вымышленной” языковых единиц к среднему роду.

В пародийно-аллюзийном “круге” дешевых изданий, расположенных на вращающемся стенде в книжной лавке («*Цыганочка*», «*Свои ребята*», «*Клише из Клиши*», «*Шесть палок*», «*Библия без сокращений*», «*Вечно Мертвого*», «*Цыганочка*» [9, с. 351]), находится книга «*Клише из Клиши*», название которой представляет собой аллюзию на повесть Г. Миллера «Тихие дни в Клиши». Частичное воспроизведение компонента заглавия – топонима *Клиши* в составе выдуманного СИ дает возможность дешифровать протоним. Интертекстуальная игра с именем базируется на приеме паронимазии: сближении сходных по звучанию онимной (*Клиши*) и апеллятивной (*клише* ‘стереотипное выражение, механически воспроизводимое в типичных речевых контекстах и ситуациях; шаблонная фраза, выражение’) лексем, где последняя в завуалированной форме выражает пренебрежительное отношение Набокова к творчеству Г. Миллера.

Псевдоним *Сирин*, которым были подписаны русскоязычные произведения В. Набокова с 1920 по 1940 гг. [14, с. 527], становится доминантным средством игры в “найдите, где спрятался автор”. Соккрытие псевдонима в онимно-апеллятивных или апеллятивных комплексах с ключевым словом *сирень* основано на приеме паронимазии (*Сирин* – *сирень*), который дополняется анаграмматическим шифром настоящего имени писателя. В романе «Дар» есть несколько случаев авторского самообнаружения в частичных анаграммах имени (Владимир), фамилии (Набоков) и псевдонима (Сирин). На углу улицы с “*лирическим названием Сиреневой*” [11, с. 45] выслушивается рассказ

² Ср.: “Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастная семья несчастлива по-своему” [27, с. 5].

Рудольфа и Ольги о смерти Яши Чернышевского (частичная анаграмма **Вла(д)имир Сирин-На(б)ок(о)в**). Размышляя о неизвестной гибели отца, Федор Годунов-Чердынцев “знает” об “усмешке пренебрежения” к смерти и о “поощрительном взгляде”, с которым отец во время расстрела должен был следить за белесой ночницей, каким, бывало, приветствовал “*розовых посетительниц сирени*” [11, с. 124] (частичная анаграмма **Вл(ад)и(м)ир Сирин**). Сквозной образ бабочки как основного “атрибута” Набокова сопровождается упоминанием о “персидской сирени”, соотносенной в подтексте с псевдонимом *Сирин*, в автобиографических «Других берегах». Описывая истоки проснувшейся в шестилетнем возрасте любви к бабочкам, автор пишет: “На *персидской сирени* у веранды флигеля я увидел первого своего махаона – до сих пор аоническое обаяние этих голых гласных наполняет меня каким-то восторженным гулом!” [12, с. 201]. Эффект параномазии *Сирин* – *сирень* усиливается аллитеративно-ассонансным повтором звуков *с, р, и* в составе прилагательного. Классическим примером “авторского вторжения” считается в набоковистике “*малиновая сирень в набокой вазе с бликом*” [17, с. 351], изображенная на картине художника Ардалиона («Отчаяние»). Частичная анаграмма **Вла(д)ими(р) Сирин-Набоков** легко дешифруется благодаря звуковому подобию *Сирин* – *сирень* и почти точному воспроизведению фамилии писателя в словосочетании “*набокой вазе*”.

Особым разнообразием отличаются аллюзийные имена-контаминации, объединяющие два и более структурных элемента онимного или апеллятивного происхождения. Сам В. Набоков называет такие индивидуально-авторские новообразования “гибридами” (от лат. *hibrida* ‘помесь’). На сегодняшний день в русистике нет однозначного толкования приема контаминации. В Лингвистическом энциклопедическом словаре приводится следующее определение термина: “Контаминация (от лат. *contaminatio* – соприкосновение, смешение) – объединение в речевом потоке структурных элементов двух языковых единиц на базе их структурного подобия или тождества, функциональной или семантической близости” [6, с. 238]. Д. Э. Розенталь называет контаминацией словообразовательный прием, при котором новое слово возникает “путем скрещивания, объединения частей двух слов или выражений, связанных между собою какими-либо ассоциациями” [22, с. 111]. По О. С. Ахмановой, это “взаимодействие языковых единиц, соприкасающихся либо в ассоциативном, либо в синтагматическом

ряду, приводящее к их семантическому или формальному изменению или к образованию новой (третьей) языковой единицы” [1, с. 206].

В словопроизводстве нарицательных имен А. Ф. Журавлев выделяет два структурных типа контаминации: 1) “агглютинация” сегментов двух слов по формуле $A (=ab) + B (=cd) \rightarrow C (=ac)$, например, бестер (из **бе**-луга + **стер**-лядь) или $A (=ab) + B (=cd) \rightarrow C (=ad)$, например, мо-пед (из **мо**-тоцикл + велоси-**пед**); 2) междусловное наложение: $A (=ab) + B (=bc) \rightarrow C (=abc)$, например, стрекозел (из **стрекоза** + **козел**) [2, с. 86-88]. Согласно Е. А. Земской, междусловное наложение является особым словообразовательным приемом, а образования, в которых “одно слово (или его часть) вклинивается в середину другого слова (посредствия – из последствия + средство; пережатки прошлого – из пережитки + жать)” представляют собой контаминацию [3, с. 191-192]. С точки зрения В. З. Санникова, такой прием следует назвать “включением”: «В середину одного слова (основного, “базового”) вклиниваются элементы другого слова (имеющего, как правило, отрицательную окраску). Получается некий гибрид – не только формальный, но и смысловой: говорящий намекает на смысловое родство этих двух слов – с целью дискредитации описываемого” [23, с. 166-167]. Ученый считает, что все перечисленные приемы демонстрируют явление контаминации, поскольку “их сближают два обстоятельства: 1) формально в новообразовании представлены, хотя бы одной буквой (точнее, фонемой), оба исходных слова; 2) в значении новообразования сложным образом переплетаются значения обоих исходных слов” [23, с. 164].

Поскольку результатом контаминации является “сплав значений двух слов” [23, с. 167], предполагаем, что контаминация в сфере онимной лексики может пониматься более широко. Контаминированными проприальными единицами называем окказиональные поэтонимы, производящей базой которых являются два (и более) онимных / апеллятивных компонента различной структуры (полное / частичное собственное имя, полное / частичное нарицательное). Произведенное новообразование имеет индивидуально-авторскую, подчас трудно квалифицируемую семантику, в той или иной степени сочетающую семы мотивирующих слов. Выделение формальных “частей” в окказионализме и выявление их содержательной информации позволяет декодировать совокупную семантику аллюзийного имени, скрывающего

в себе элементы слов, словосочетаний, текстовые или интертекстуальные “фрагменты”.

Принадлежность производящей базы имен-контаминаций к апеллятивной или онимной лексике лежит в основе предлагаемой классификации:

1. Поэтонимы, состоящие из двух (и более) элементов словоформ – полных / частичных апеллятивных единиц;

2. Поэтонимы, основа которых включает две (и более) проприальные лексемы, полностью или частично воспроизведенные в новой онимной единице.

К первой группе относится фамилия квартирной хозяйки Федора Годунова-Чердынцева, немки по национальности, *Clara Stoboy* [11, с. 9], произведенная средствами русского языка из сочетания словоформы творительного падежа личного местоимения *ты* с предлогом *с* и транслитерированная как немецкая: *с тобой* → *S-toboy*. Чтобы невнимательный читатель не “пропустил намек”, повествователь предвосхищает появление “странного имени” этимологическим комментарием: “<...> мнимое подобие творительного падежа придавало ему звук сентиментального заверения: ее звали *Clara Stoboy*” [11, с. 9]. Продолжением онимной игры является “русификация” фамилии – “фрау *Стобой*” [11, с. 51, 78], которая в финале “возвращается” к первоначальному облику и дополняется новым личным именем, образованным усечением наречия *всегда*: *Egda Stoboy* [11, с. 317], прочитываясь уже как русское онимизированное словосочетание “*всегда с тобой*”.

В апеллятивном комплексе скрывается и имя похитителя Лолиты Клэра Куильти. В загадочном письме Моно Даль рассказ о Линде, заменившей Лолиту в пьесе «Зачарованные охотники», наполнен “мерзкими намеками”, которые не удается расшифровать Гумберту³. Аллюзия на имя автора пьесы появляется в стихах, с умыслом цитируемых Моной: она пишет, что сбилась в третьей сцене, “<...> в том месте, где я всегда спотыкалась – на этих глупых стихах. Помнишь?”

Пусть скажет озеро любовнику Химены,

³ В монографии «Ключи к “Лолите”» К. Проффер пишет, что выделенные Моной слова: “<...> но напрасно мы в ней искали бы твою отзывчивость, твое непринужденное воодушевление, прелесть моей – и авторском – Дианы <...>” представляют собой цитаты из Куильти; “авторская Диана” – это Лолита Куильти [21, с. 125].

Что предпочесть: тоску **иль тишь** и гладь измены” [15, с. 213]. Шифрование имени, уганданного Лолитой и пронизательным читателем, осуществляется приемом контаминации финального слога словоформы “тоску”, союза **иль** и начального слога лексемы **тишь**: *Ку-иль-ти*. Восстановлению имени помогает подсказка Моно: “Я тут подчеркнула спотычки” [15, с. 213] и актуализированная в стихах тема тихой и гладкой измены, о которой не подозревает Гумберт. В английской версии «*Lolita*» используется “двойной” ключ к разгадке: *Quilty* “прячется” в апеллятиве *qu'il t'y* со значением англ. ‘компилировать’ [8, с. 589], франц. ‘качество’, а затем графически оформляется как оним *Qu'il t'y*: “*Ne manque pas de dire à ton amant Chimène, comme le lac est beau car il faut qu'il t'y mène. Lucky beau! Qu'il t'y – What a tongue-twister!*” [16, с. 248]. На тайный смысл преобразования *qu'il t'y* → *Qu'il t'y* намекает “tongue-twister” < twister ‘пазд. обманщик, лгун’ [8, с. 781], т.е. язык-обманщик.

Если в состав новообразования входят историко-культурные онимные единицы, используются приемы точного (чистое сращение протоимен) или модифицированного повтора. Упомянутое Ваном Вином имя *Фолкнерманн* [9, с. 351] представляет собой объединение фамилий американского и немецкого писателей Уильяма *Фолкнера* и Томаса *Манна*, к которым Набоков относился резко отрицательно. Контаминация заглавий стихотворений Э. По «*Ленора*» и «*Ворон*» обозначает театральную постановку “*Ленора-Ворон*” [9, с. 31], в которой играет “молоденькая актриса” Марина Дурманова.

С помощью модифицированного повтора создается имя-“гибрид” *Врублев* в романе В. Набокова «*Дар*». В стихах начинающего поэта Яши Чернышевского Годунов-Чердынцев находит множество “неправильностей в ударениях”, толкованиях слов, в том числе и «трогательное упоминание о “фресках Врублева”» [11, с. 37]. Звуковое сходство СИ русских художников – Андрея Рублева, крупнейшего мастера московской школы живописи XV в., создателя росписей и икон соборов, и Михаила Врубеля (1856-1910), автора «*Сирени*», иллюстраций к «*Демону*» М. Ю. Лермонтова, росписей Кирилловской церкви в Киеве [24, с. 255] – обуславливает принцип создания выдуманной лексемы. Фамилия *Врублев* образована словообразовательным приемом междусловного наложения [из *Врубель* + *Рублев*] по формуле $A (=ab) + B (=bc) \rightarrow C (=abc)$, где *b* – элемент **-руб-**, входящий в основу обоих производящих единиц. В «*Камере обскура*» литературными источниками

ми “артистического” псевдонима *Дорианна Каренина* становятся собственные имена главной героини романа Л. Толстого «*Анна Каренина*» и центрального персонажа «*Портрета Дориана Грея*» О. Уайльда. Аллюзема расшифровывается благодаря повтору фамилии *Каренина*, новобразование же *Дорианна* конструируется из личных имен *Дориан* и *Анна*: $A (=ab) + B (=bc) \rightarrow C (=abc)$, где b – повторяющийся в структуре СИ элемент **-ан-**. Замечание повествователя о том, что Дорианна “славилась своими плечами” [13], усиливает интертекстуальную связь с Анной Карениной, “точёные, как старой слоновой кости, полные плечи” которой являются одной из повторяющихся деталей ее портрета [27, с. 90]. Подсказка для расшифровки аллюзийного компонента СИ заключена в вопросе Горна к фильмовой актрисе: “Скажите, кстати, как вы придумали свой псевдоним?<...> Скажите, вы *Толстого* читали?” [13], где открыто названо имя “протоавтора” псевдонима *Дорианна Каренина*.

Опознанию контаминированных единиц способствует контактное расположение онимных “дублетов”. В англоязычном романе В. Набокова «*Bend Sinister*», “пронизанном” элементами шекспировского пратекста, пародийно переосмысливается эпизод из «*Гамлета*», где появляются “кроткие взаимозаменяемые близнецы” *Розенстерн* и *Гильденкранц* [10, с. 389]. Актуализировав “взаимозаменяемость” шекспировских персонажей приемом перестановки компонентов “*стерн*” и “*кранц*” (ср.: *Розенкранц* и *Гильденстерн*), Набоков “скрещивает” сегменты протоимен, образуя парные окказионализмы по формуле AD и CB , где A – “Розен”, B – “кранц”, C – “Гильден”, D – “стерн”. Этим же приемом он пользуется в романе «*Look at the Harlequins!*» («Смотри на арлекинов!»), где “вывернутые” имена “двух журналистов третьего сорта” *Чернолюбова* и *Доброшевского* [19, с. 188] скрывают СИ *Чернышевский* и *Добролюбов*. Двойная комбинация из выдуманных имен эксплицирует пародийно-ироническую стратегию «Смотри на арлекинов!»: вымышленный роман повествователя Вадима Вадимовича «Подарок Отчизне» соотносится с реальным романом В. Набокова «Дар», включающим биографию «Жизнь Чернышевского», написанную главным героем Годуновым-Чердынцевым.

В набоковских кривых зеркалах отражается искаженная действительность, поэтому в именах-аллюзиях сочетаются “несопоставимые” фрагменты интертекста. Объединение отрицающих друг друга историко-культурных СИ пред-

полагает эффект оксюморона⁴. Таким образом контаминируются: 1) имя автора с названием произведения, принадлежащего другому автору; 2) компоненты названий разных произведений. Авторство романа М. Рида “*Всадник без головы*” приписывается Набоковым Пушкину, написавшему поэму “*Медный всадник*” [18, с. 172]; заглавие одного из самых знаменитых стихотворений А. Рембо «*Bateau Ivre*» («*Пьяный корабль*») выдается за название картины Иеронима Босха “*Корабль дураков*” [18, с. 315]. Аллюзийные компоненты расшифровываются благодаря лексическому повтору *всадник* и *корабль*, присутствующих в названиях произведений М. Рида и А. С. Пушкина, А. Рембо и И. Босха. Прием точного повтора “несочетаемых” онимных единиц, обозначающих несоизмеримые по своим художественным достоинствам произведения, используется в библиопоэтониме «*Les Malheurs de Swann*»⁵, в котором, по подсказке Набокова-Даркблоома, скрещиваются “*Les Malheurs de Sophie*” мадам де Сегюр⁶ и “*Une amour de Swann*” Пруста⁷ [9, с. 548].

Возможность “прогнозирования” аллюземы усложняется, когда прием повтора дополняется модификациями протоимен на разных языковых уровнях. Так, например, объединение компонентов названий романа «*Анна Каренина*» Л. Н. Толстого и «*Братья Карамазовы*» Ф. М. Достоевского в окказионализме «*Анна Карамазова*» [18, с. 185] сопровождается заменой формы множественного числа на единственное⁸. Апеллятивно-онимный комплекс *диккенсовский Мармелад* [9, с. 341] представляет собой сочетание отантропонимного прилагательного, в основе которого лежит имя английского писателя *Диккенса*, и усеченной фамилии персонажа романа Ф. М. Достоевско-

⁴ По мнению авторов «Общей риторики», оксюморон – это фигура, “состоящая из двух слов, одно из которых содержит в семическом ядре сему, являющуюся отрицанием классемы другого слова” [20, с. 219].

⁵ «Злоключения Свана» (фр.).

⁶ В русском переводе 1869 г. – «Приключения Сони» французской писательницы русского происхождения Софьи Федоровны Сегюр [7, с. 570].

⁷ Вторая часть романа М. Пруста «По направлению к Свану» называется «Любовь Свана».

⁸ Эту аллюзию, как и другие русские контексты «Пнина», разумеется, непросто расшифровать лишь англоязычному читателю.

го «Преступление и наказание» *Мармеладова*⁹. «Романтически настроенные служанки» Ардиса («Ада») зачитываются «*Кларой Мертваго*» [9, с. 387], скомбинированной из компонентов заглавий повести И. Тургенева «*Клара Милич*» и романа Б. Пастернака «*Доктор Живаго*». Аллюзия основывается на лексическом повторе имени героини Тургенева и «антонимически» переосмысленной фамилии *Живаго*, которая превращается в смысловой «перевертыш» протонима (ср. производящие апеллятивы *живой – мертвый*). Восстановлению сокрытого имени помогает морфемная структура фамилии *Мертваго*: нерегулярный суффикс *-аг-* и флексия, повторившиеся в новообразовании.

Прием сокрытия в криптониме, использованный в повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет», приобретает особую функциональную нагрузку вследствие «двойного» шифра имени *Г. С. Желткова*. Разнообразные криптонимные формы: *Г. С. Ж.*, *Ге Эс Же*, *П. П. Ж.*, *Пе Пе Же* употребляются как «фрагменты» истинного и мнимого (намеренно искаженного) имени героя и обуславливают противоречивые «точки зрения» персонажей и, как следствие, двойственность имени-образа Желткова. Инициалы полного личного имени «организуют» возвышенный (*Г. С. Ж.*, *Ге Эс Же*) и иронический (*П. П. Ж.*, *Пе Пе Же*) план содержательной стороны антропотонима. Известны реальные факты и прототипы повести, о которых сам А. И. Куприн писал следующее: «Это <...> печальная история маленького телеграфного чиновника П. П. Желткова, который был так безнадежно влюблен в жену Любимова (Д. Н. – теперь губернатора в Вильно)» [Цит. по: 4, с. 83]. В воспоминаниях Льва Любимова (сына Д. Н. Любимова) рассказано, что «канву» «Гранатового браслета» Куприн почерпнул из их «семейной хроники». В частности, прототипом княгини Веры Николаевны Шеиной была мать Любимова – Людмила Ивановна, которая действительно получала анонимные письма, а затем и гранатовый браслет от безнадежно влюбленного в нее телеграфного чиновника. Как замечает Л. Любимов, это был «курьезный случай скорее всего анекдотического характера» [Цит.

по: 4, с. 83]. Семейный «анекдот» и предопределил включение в повесть иронических зашифровок *П. П. Ж.*, *Пе Пе Же* наряду с упоминаниями о «смешном» телеграфисте. Эти формы имени Желткова появляются в трех эпизодах «Гранатового браслета», демонстрируя позиции Веры Николаевны, ее мужа князя Василия Львовича и брата Николая. Сначала графическая форма криптонима употребляется в сатирической повести Василия Львовича «Княгиня Вера и влюбленный телеграфист», придуманной для домашнего альбома и рассказанной в день именин Веры гостям: «В один прекрасный майский день одна девица, по имени Вера, получает по почте письмо с целующимися голубками <...> Письмо содержит в себе пылкое признание в любви, написанное вопреки всем правилам орфографии. Начинается оно так: «Прекрасная Блондина, ты, которая ... бурное море пламени, клокочущее в моей груди. Твой взгляд, как ядовитый змей, впился в мою истерзанную душу» и так далее. В конце скромная подпись: «По роду оружия я бедный телеграфист, но чувства мои достойны милорда Георга. Не смею открывать моей полной фамилии – она слишком неприлична. Подписываюсь только начальными буквами: *П. П. Ж.*» [5, с. 369]. После того как муж и брат Веры Николаевны узнают о письме Желткова и подаренном браслете, в речи Николая Николаевича повторяются «озвученные» формы иронического криптонима: «Мы, Верочка, говорим сейчас с Василием Львовичем об этом твоём сумасшедшем, о твоём *Пе Пе Же*» [5, с. 380]; «<...> *Пе Пе Же* может хвастаться своим знакомым или товарищам, что княгиня Вера Николаевна Шеина принимает его подарки <...>» [5, с. 381]. Поскольку полное имя героя все еще остается сокрытым («– Нам известны инициалы этого *Пе Пе Же*... Как его, Вера?» – «Ге Эс Же» [5, с. 381]), Николай Николаевич собирается отыскивать по городскому указателю «чиновника или служащего с такими инициалами» [5, с. 381], чтобы обратиться за помощью к губернатору или жандармскому полковнику. Узнав о самоубийстве «чиновника контрольной палаты Г. С. Желткова»¹⁰ из газеты, Вера раздумывает, была ли это «любовь или сумасшествие?», «И все ее мысли были прикованы к тому неведомому человеку, которого она никогда не видела и вряд ли когда-нибудь увидит, к этому смешному *Пе Пе Же*» [5, с. 388]. Все обозначенные контексты актуализируют в имени-образе *Желткова* семьи

⁹ Аллюзия эксплицируется в примечаниях Вивиана Даркблоома: «*Диккенсовский Мармелад* – или, скорее, Мармелад у Достоевского, на которого Диккенс (в переводах) оказал влияние» [9, с. 553]. Словообразовательная игра с именем *Мармелад* продолжена включением суффиксального производного *Мармеладушка* [9, с. 341].

¹⁰ Здесь фамилия героя впервые «открыта» читателю.

‘смешного, анекдотического’ и ‘маниакально-сти, сумасшествия’, хотя личность его неоднозначно оценивается Верой Николаевной и Василием Львовичем. Курьезный случай с П. П. Желтковым, ставший основой повести о настоящей и бескорыстной любви Г. С. Желткова, обусловил выбор реальных инициалов для выдуманного имени-отчества персонажа – П. П., актуализирующего экспрессивно-оценочные сниженные коннотации поэтонима.

Иная, хотя и с оттенком сомнения, точка зрения выражена в речи генерала Амосова, выслушавшего рассказ Веры о “преследованиях” Желткова: “ – Может быть, это просто ненормальный малый, маниак, а – почем знать? – может быть, твой жизненный путь, Верочка, пересекла именно такая любовь, о которой грезят женщины и на которую больше не способны мужчины” [5, с. 379]. ‘Величественное’ в образе героя, посвятившего жизнь вдохновенно-смирному преклонению перед возлюбленной, обожествившему ее ИМЯ (“Да святится имя Твое”), проявляется в сокрытом имени Г. С. Ж. Княгиня Вера говорит Амосову о “неизвестном” как “<...> о каком-то безумце, который начал ее преследовать своею любовью еще за два года до ее замужества. Она ни разу не видела его и не знает его фамилии. Он только писал ей и в письмах подписывался Г. С. Ж. Однажды он обмолвился, что служит в каком-то учреждении маленьким чиновником – о телеграфе он не упоминал ни слова. <...> Сначала его письма носили вульгарный и курьезно пылкий характер, хотя и были вполне целомудренны” [5, с. 379]. Как и в поздравлении с днем Ангела, в предсмертном письме к Вере Николаевне, Желтков утаивает имя, подписываясь инициалами имени-отчества и фамилии:

“Ваш до смерти и после смерти покорный слуга.

Г. С. Ж.” [5, с. 366].

Только увидев “умиротворенное выражение” на лице мертвого Желткова, Вера Николаевна понимает, что “та любовь, о которой мечтает каждая женщина, прошла мимо нее”, осталась бесплотной тенью, как и сокрытое имя, узнанное лишь после его смерти. Таким образом, “истинная” и “ложная” зашифровка имени актуализируют, скорее, не ‘двойственность’, а противоречивое восприятие Желткова другими персонажами, смысл которого раскрывает идейное содержание повести: отсутствие “в наше время” веры в настоящую любовь, которая “повторяется только один раз в тысячу лет” [5, с. 392].

Еще один прием сокрытия, заключающийся в выборе героями псевдонимов, определяет жанровую специфику литературного произведения. Этот прием используется в остроумной пародии Р. Л. Стивенсона на жанр авантюрно-приключенческой и сенсационной литературы. Циклы повестей Стивенсона «The Suicide Club» («Клуб самоубийц») и «The Rajah’s Diamond» («Алмаз Раджи») представляют собой обработку арабских сказок «Тысяча и одна ночь», где в роли современного Гарун аль Рашида выступает романтический Prince *Florizel* (принц *Флоризель*), таинственный и добродетельный правитель Богемии. Авантюрный план повести «The Suicide Club» предполагает “игру в сокрытие имени”, поскольку Prince *Florizel* и его преданный наперсник Colonel *Geraldine* (полковник *Джералдин*), склонные к “эксцентрической и насыщенной приключениями” жизни, совершают прогулки инкогнито. “Перевоплощение” главных героев заключается в изменении внешнего облика в соответствии с избранной “ролью”. В маскарадном облики “человека, испытавшего превратности судьбы” и “рыцаря прессы в несколько стесненных обстоятельствах” *Florizel* и *Geraldine* знакомятся с молодым человеком, который помогает им вступить в Клуб самоубийц («Story of the Young Man with the Cream Tarts» / «Повесть о молодом человеке с пирожными»). Инкогнито персонажей предопределяет сохранение настоящего имени в неизвестности, поэтому Prince *Florizel* представляется вымышленным именем *Theophilus Godall* (*Теофилус Годол*), рекомендуя своего спутника Джералдина как Major *Alfred Hammersmith* (майора *Альфреда Хаммерсмитта*). Внутренняя форма псевдонима *Hammersmith*, связанного по происхождению с многозначными лексемами, подчеркивает “карнавализацию” собственного имени. В основе двойной фамилии находятся апеллятивы *hammer* со значениями существительного ‘молоток’, ‘молот’, ‘курок’, ‘ударник’ и глагола ‘1) ударять, бить 2) стучать, колотить 3) взбивать, вколачивать; прибывать 4) ковать, чеканить 5) втолковывать, вбивать в голову 6) разг. победить, разгромить, 7) сурово критиковать и др. [8, с. 326] и *smith* ‘1) кузнец 2) рабочий по металлу [8, с. 682]. Выдуманная фамилия принца Флоризеля – *Godall* – имеет более “откровенный” игровой характер, сочетая от-аппеллятивные компоненты *God / god* ‘1) бог, божество 2) Всевышний, Бог 3) идол, кумир 4) *pl teamp.* галерка, раек, публика галерки [8, с. 310] и *dally* ‘1) заниматься пустяками, болтаться без дела; 2) развлекаться 3) кокетничать, флиртовать’

[8, с. 172]. Образованное способом междусловного наложения (из *god+dall*) СИ актуализирует семы ‘богоподобия’, ‘религиозности’, ‘добродетельности’ и, с другой стороны, иронические компоненты ‘театральность’, ‘амбициозность’, входящие в образную структуру персонажа. ‘Богоподобие’ правителя Богемии подчеркивается и выбором гармонирующего с фамилией личного имени *Theophilus* ‘любящий Бога’.

Пародийная направленность «Story of the Young Man with the Cream Tarts» усилена приемом “обнаружения инкогнито” при знакомстве любителей “экстравагантных приключений” с пожелавшим остаться неизвестным молодым человеком: “My name is Godall, Theophilus Godall; my friend is Major Alfred Hammersmith – or at least, **such is the name by which he chooses to be known**” [26]. – “Меня зовут Годол, Теофилус Годол; имя моего друга – майор Альфред Хаммерсмит, во всяком случае, **ему угодно выступать под этим именем**” [25, с. 79]. Автор открыто демонстрирует момент “наречения вымышленными именами” и, скрывая имена настоящие, прозрачно намекает на их фальшивое происхождение.

В «The Adventure of the Hansom Cabs» («Приключения извозчицкой пролетки») используется более “запутанный” прием сокрытия имени полковника *Geraldine*. Оппозиция “настоящее – вымышленное” имя, заданная в первой повести «The Suicide Club», дополняется вторым псевдонимом, которым будто бы наделяется новый персонаж. Повесть “открывается” приглашением лейтенанта Brackenburg Rich (Брекенбери Рича) в дом некоего *Mr. Morris*¹¹ (мистера *Morrissa*): “Я не знаю, кто таков хозяин – приезжий ли человек, не имеющий в Лондоне никаких связей, или просто чудак. Но только мне он приказал свезти сюда как можно больше джентльменов в вечернем платье, предпочтительно офицеров. Вам остается всего лишь войти в дом и сказать, что вы прибыли по приглашению *мистера Морриса*” [25, с. 135]¹². Наблюдения лейтенанта Рича, касающи-

еся внешности, манер и поведения хозяина дома, порождают у читателя ощущение “уже известного”. Странное поведение “мистера Морриса”, который устраивает в своем доме прием, собирая по всему городу незнакомых джентльменов, и еще более загадочное выпроваживание неподходящих гостей разрешается, когда персонаж “приоткрывает” инкогнито, называясь вымышленным, но знакомым читателю именем *Hammersmith* (*Хаммерсмит*). Предлагая лейтенанту и майору О’Руку (Major O’Roake) участвовать “в поединке с неизвестным и опасным противником”, полковник обращается к ним с просьбой: “I must ask you <...> **to call me Morris no longer; call me, if you please, Hammersmith; my real name, as well as that of another person to whom I hope to present you before long, you will gratify me by not asking and not seeking to discover for yourselves**” [26]. – “Я должен просить вас <...> **не называть меня больше мистером Моррисом. Зовите меня, если угодно, Хаммерсмит**. Я также попрошу вас не спрашивать моего настоящего имени, равно как и имени того, кому я надеюсь в скором времени вас представить, – не спрашивать и не пытаться узнать стороной” [25, с. 142]. Из речи полковника становится очевидной “матрешечная структура” псевдонима с двойным дном: *Mr. Morris* ← *Hammersmith* ← ???, которое однозначно угадывается из предтекста: *Hammersmith* = *Geraldine*. Тем не менее автор прибегает к “обнаружению инкогнито”: открывая имя Джералдина недогадливому читателю, использует пояснительную конструкцию: “the speaker, **no other than Colonel Geraldine**” [26] / “Хаммерсмит, **он же** полковник Джералдин” [25, с. 143]. Скрывая “настоящее” имя Флоризеля, полковник откровенно говорит о его “выдуманности” и читает своим новым товарищам письмо за подписью *T. GODALL / T. Годол*, в котором повторно оговаривается умолчание об имени: “My name must not be used in this affair” [26]. – “Мое имя не должно фигурировать в этом деле” [25, с. 143]. Гротескный характер “умолчания” подчеркивается тем фактом, что инкогнито Флоризеля оказывается “секретом Полишинеля”, в чем признается майор О’Рук: “I am unable to hide what I know. For some time back I have suspected Major Hammersmith, but Mr. Godall is unmistakable. To seek two men in London unacquainted with Prince Florizel of Bohemia was to ask too much at Fortune’s hands” [26]. – “Я не могу скрывать то, что мне известно. Я уже начинал подозревать, кто такой майор Хаммерсмит. А уж мистер Годол не вызывает никаких сомнений. Стремиться найти в Лондоне двух людей, не знающих в лицо

¹¹ В псевдониме *Mr. Morris* “говорящей” является сема ‘театральность’, актуализированная во внутренней форме: *morris* ‘народный танец в костюмах легенды о Робин Гуде’ [8, с. 466].

¹² Ср.: “I do not know whether the master be a stranger to London and without acquaintances of his own; or whether he is a man of odd notions. But certainly I was hired to kidnap single gentlemen in evening dress, as many as I pleased, but military officers by preference. You have simply to go in and say that Mr. Morris invited you” [26].

Флоризеля, принца Богемского, – значит требовать от фортуны невозможного» [25, с. 146]. В повести «The Suicide Club» Стивенсон объединяет традиционные и новаторские приемы онимной игры, где псевдонимы используются как “знак” авантюрно-приключенческого жанра, а прием “обнаружения инкогнито” обуславливается пародийной целью автора, переинтерпретирующего классику.

Итак, прием сокрытия имени в художественном тексте демонстрирует специфику жанра и развития сюжетного действия. “Конструирование” аллюзий с помощью приемов параномазии и контаминации, использование криптонимов и псевдонимов направлено на формирование идейно-содержательной образности целостного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 606 с.
2. Журавлев А. Ф. Технические возможности русского языка в области предметной номинации / А. Ф. Журавлев // Способы номинации в современном русском языке. – М. : Наука, 1982. – С. 5-109.
3. Земская Е. А. Словообразование как деятельность / Е. А. Земская. – М. : Наука, 1992. – 221 с.
4. Крутикова Л. В. А. И. Куприн / Л. В. Крутикова. – Ленинград : Просвещение, 1971. – 117 с.
5. Куприн А. И. Гранатовый браслет // А. И. Куприн. Избранное. – Чебоксары : Чувашское книжное издательство, 1993. – Т.1. – С. 350-393.
6. Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В.Н. Ярцева]. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.
7. Мельников Н. Комментарии к «Аде» // Н. Мельников // В. Набоков. Ада, или Эротиада : Семейная хроника. – М. : ООО «Фирма «Издательство АСТ»»; Харьков : Фолио, 1999. – С. 556 – 600.
8. Мюллер В. К. Новый англо-русский словарь / В. К. Мюллер, В. Л. Дашевская, В.А. Каплан и др. – [7-е изд., стереотип.]. – М. : Русский язык, 2000. – 880 с.
9. Набоков В. Ада, или Эротиада: Семейная хроника / В. Набоков. – М. : ООО «Фирма «Издательство АСТ»»; Харьков : Фолио, 1999. – С. 13-555.
10. Набоков В. Bend Sinister. Романы / В. Набоков ; [комментарии С. Ильина]. – СПб. : Северо-Запад, 1993. – 525 с.
11. Набоков В. Дар / В. Набоков // Набоков В. Собрание сочинений в четырех томах / [сост. В.В. Ерофеев]. – М. : Правда, 1990. – Т. 3.– С. 5-330.
12. Набоков В. Другие берега / В.Набоков // Набоков В. Собрание сочинений в четырех томах / [сост. В. В. Ерофеев]. – М. : Правда, 1990. – Т. 4.– С. 133-302.
13. Набоков В. Камера обскура // lib. ru / NABOKOV/ obscura. text
14. Набоков В. Круг : Поэтические произведения; Рассказы / В. В. Набоков ; [сост., прим. Н. И. Толстой ; вступ. ст. А. Г. Битова]. – Л. : Художественная литература, 1990. – 544 с.
15. Набоков В. Лолита: Роман / В. Набоков. – Краснодар : Издательство «Соло» СП «Лесинвест, ЛТД», 1991. – 304 с.
16. Nabokov V. Лолита. (Lolita). На англ. языке / V. Nabokov. – М. : Юпитер-Интер, 2005. – 356 с.
17. Набоков В. Отчаяние / В. Набоков // Набоков В. Собрание сочинений в четырех томах / [сост. В. В. Ерофеев]. – М. : Правда, 1990. – Т. 2.– С. 333-462.
18. Набоков В. Пнин / В. Набоков // В.В. Набоков. Истинная жизнь Себастьяна Найта : Романы. – М. : ООО «Фирма «Издательство АСТ»»; Харьков: Фолио, 1999. – С. 181-349.
19. Набоков В. Смотри на арлекинов! / В. Набоков // Набоков В. Американский период. Собрание сочинение в 5 томах : [пер. с англ.] / [сост. С. Ильина, А. Кононова ; комментарии С. Ильина, А. Люксембурга]. – СПб. : «Симпозиум», 2002. – Т.5. – С. 98-313.
20. Общая риторика : [пер. с фр./ Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др. ; Общ. ред. А. К. Авеличева]. – М. : Прогресс, 1986. – 392 с.
21. Проффер К. Ключи к «Лолите» / К. Проффер // [пер. с англ. и предисловие Махланюк Н., Слободянская С. ; Послесловие Джонсона Д.Б.]. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 303 с.
22. Розенталь Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов : [пособие для учителей] / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М., 1976. – 399 с.
23. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 547 с.
24. Советский энциклопедический словарь / [гл. ред. А. М. Прохоров (пред.)]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 1600 с.
25. Стивенсон Р. Л. Клуб самоубийц / Р. Л. Стивенсон // Р. Л. Стивенсон. Собрание сочинений в пяти томах. – М. : Правда, 1981. – Том 1. – С. 75-151.

26. Stevenson R. L. The Suicide Club // www. readbookonline. net / readOnLine / 9453 /
27. Толстой Л. Анна Каренина / Л. Н. Толстой // Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в 12-томах. – М. : Правда, 1987. – Т. 7. – С. 5-481.

Kravchenko E. A.

THE METHODS OF CONCEALMENT'S POETICS OF PROPER NAME IN FICTION

The methods of concealment's poetics of proper name: allusions, cryptonyms, pseudonyms were explored. The functional loading of concealed onyms, taking part in forming of pithy information, was determined. The methods of decoding poetonyms were indicated; author's intents, stipulating the figure of concealment, were explained («Λογος ὀνομαστική», № 5, 2013, с. 63-72).

Key words: allusion, intertext, contamination, context, cryptonym, poetics, poetonym, pseudonym, paronomasia, concealment

Кравченко Е. О.

ПРИЙОМИ ПОЕТИКИ ПРИХОВУВАННЯ ІМЕНІ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Досліджено прийоми поетики приховування ВІ: алюзії, криптоніми, псевдоніми. З'ясовано функціональне навантаження зашифрованих власних імен, що беруть участь у формуванні змістовної інформації художнього твору. Вказано способи декодування поетонімів; виявлено авторські інтенції, що зумовили використання фігури приховування («Λογος ὀνομαστική», № 5, 2013, с. 63-72).

Ключові слова: алюзія, інтертекст, контамінація, контекст, криптонім, паронимазія, поетика, поетонім, псевдонім, приховування