

Ключові слова: південноросійські говірки, літературні норми, помилки діалектного типу, транскрипція, збагачення словника учнів.

Summary. Problems of teaching spelling in conditions of affecting southernrussian dialects are considered in this article. Methods of work on prevention and correction dialectual mistakes in pronunciation and spelling are suggested here.

Key words: southernrussian dialects, literary norms, dialectual mistakes, transcription, enrichment pupils' vocabulary.

УДК 81'37:821

Кравченко Э.А.

РОЛЬ КОМПАРАТИВОВ С ОНИМАМИ В ФОРМИРОВАНИИ ОБРАЗНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Широкий семантический потенциал сравнительных отношений и структурное разнообразие компаративных конструкций с СИ (собственными именами), не раз становившихся предметом исследования в поэтономологии, свидетельствуют о признании сравнения «сильным» средством создания идейно-содержательной структуры литературного произведения. Поэтоним как компонент сравнительного оборота, взаимодействуя с «развертывающимся» контекстом, получает дополнительные «приращения» в семемную структуру. В то же время влияние компаратива с собственным именем на контекст обуславливает развитие содержательно-подтекстовой и содержательно-концептуальной информации художественного произведения, предопределенное эксплицитной или имплицитной связью с широким историко-культурным контекстом (интертекстом). Целью настоящего исследования является доказательство ключевой роли сравнительных оборотов в формировании образности, которую предполагаем осуществить на материале произведений А. Белого и В. Маяковского.

Полифонизм и иносказательность «Петербурга» А. Белого «вырастают» из историко-культурных пратекстов: имен, мотивов, образов, сюжетных линий, которые восходят к древнегреческой мифологии, произведениям А.С. Пушкина («Медный всадник», «Пиковая дама»), Н.В. Гоголя («Записки сумасшедшего», «Невский проспект»), Ф.М. Достоевского («Подросток», «Бесы»). Д.С. Лихачев отмечает, что «В самой острой форме «Петербург» Белого противостоит «Медному всаднику» Пушкина и одновременно <...> продолжает и развивает его идеи» [2, 5]. Сквозным в «Петербурге» становится образ *Медного Всадника*, как будто перенесенный из пушкинской эпохи в новое столетие. *Всадник* приобретает черты гротескного «сходства и отличия» с грозным «Кумиром на бронзовом коне», скачущим за «безумцем бедным» Евгением. Вслед за Пушкиным, А. Белый отводит *Медному Всаднику* главную роль в произведении: его *Медный Гость* – не только «немой свидетель» событий, происходящих в невских пространствах, но вершитель судеб персонажей. Общепризнанной считается точка зрения о том, что на «роль» пушкинского Евгения в «Петербурге» «избраны» два действующих лица: террорист Дудкин и сын сенатора Николай Аблеухов¹. Действительно, в «Петербурге» образ Евгения пародийно «раздваивается» на Дудкина и Аблеухова, но лишь один персонаж отождествляется с пушкинским героем. Доказательством тому является сравнительно-отождествительная конструкция с СИ («*Александр Иванович, Евгений*, впервые тут понял <...>» [2, 378]), которую можно квалифицировать как доминантное языковое средство формирования идейно-содержательной сферы произведения А. Белого. Функциональная нагрузка собственных имен, ставших компонентами сравнения, устанавливается с учетом развертывающего контекста «Петербурга», в котором воспроизводятся и трансформируются элементы «Медного всадника».

Первое упоминание поэтонима *Всадник* во второй главе (главка «Бегство») связано с образом Александра Ивановича Дудкина, возвращающегося «в свое убогое обиталище» по приневским проспектам: «Дальше, за мостом, на фоне ночного Исакия из зеленой мути пред ним *та же* встала скала: простирая тяжелую и покрытую зеленью руку *тот же*² загадочный *Всадник* над Невой возносил меднолавровый венок свой <...>

Зыбкая полутьма покрывала *Всадниково* лицо; и металл лица двоился двусмысленным выраженьем; в бирюзовый врезалась воздух ладонь» [2, 120]. В описании памятника Петру Первому на Сенатской площади акцентируется, прежде всего, «загадочность» (загадочный *Всадник*) и «двусмысленность, двойственность» («двусмысленное выраженье»), которые предопределяют

семантику следующего сверхфразового единства: «С той чреватой поры, как примчался к невяскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит – надвое разделилась Россия; надвое разделились и самые судьбы отечества; надвое разделилась, страдая и плача, до последнего часа – Россия» [2, 121]. Образ *металлического Всадника* выполняет здесь значительную идейно-художественную нагрузку, соединяясь и даже идентифицируясь с образом Петра I – и в более широком смысле – с темой Петербурга и «надвое разделенной» России.

Явная аллюзия на пушкинскую поэму возникает в четвертой главе (главка «Позабыла, что было»), где «*всадник*» гонится и едва не настигает Софью Петровну Лихутину, подобно тому, как «Всадник Медный на звонко-скачущем коне» несется за Евгением [7, 267]: «Точно некий металлический конь, звонко цокая в камень, у нее за спиной порастапывал отлетевшее; точно там за спиною, звонко цокая в камень, *погнался за нею металлический всадник*».

И когда она обернулась, ей представилось зрелище: абрис *Мощного Всадника*... Там – две конские ноздри пронизали, пылая, туман раскаленным столбом.

То ее настигала *медновенчанная Смерть*» [2, с.213]. Грозный «кумир», виновный в безумии «бедного Евгения», перевоплощается в «Петербурге» в образ «медновенчанной Смерти». Но видение Софьи Петровны на время растворяется в невяских пространствах, чтобы возникнуть вновь в «реальном» образе Петра Первого.

Мотив «оживления» *Всадника* (пятая глава, главка «Господинчик») имплицитно присутствует в описании памятника Петру, «увиденного» Николаем Аболеуховым, который в этот момент пытается отделаться от назойливого господинчика – сыщика Морковина: «Вот и площадь; та же серая на площади возвышалась скала; тот же конь кидался копытом; но странное дело: тень покрыла Медного Всадника. И казалось, что Всадника не было<...>» [2, 249]. Мнимое исчезновение Всадника имеет реалистическое обоснование («тень покрыла Медного Всадника»), однако в последующем СФЕ появляется и объяснение совершенно фантастическое: некий моряк и «просто какой-то гигант в сапожищах, с темно-зеленою поярковой шапкой», «чернобровый, черноволосый, с маленьким носиком, с маленькими усами» сопровождают Морковина и Аболеухова и первыми заходят в «раскрытую дверь ресторанчика» [2, 249-250]. Во внешности второго безымянного «посетителя ресторанчика» однозначно угадывается облик Петра Первого, который становится свидетелем объяснения Николая Аполлоновича с сыщиком (главка «Я гублю без возврата»³): «<...> по обе стороны от себя он (Николай Аполлонович – Э.К.) почувствовал зоркий взгляд *наблюдателя*: и один из них был тот самый *гигант*, что тянул аллаш за соседним с ним столиком⁴: освещенный лучом наружного фонаря, он стал там у двери *медноглавой громадой*; на Аболеухова, войдя в луч, на мгновение уставилось *металлическое лицо*, горящее фосфором; и зеленая, *многосотпудовая рука* погрозила» [2, 261]. Угроза «гиганта» непосредственно связана с центральной сюжетной линией «Петербурга» – провокацией отцеубийства. Сыщик Морковин, провоцируя Николая Аполлоновича, напоминает ему о данном Партии «обещании» (к этому времени тот получил от Дудкина «сардинницу ужасного содержания» – бомбу с часовым механизмом и узнал из письма о ее роковом предназначении).

«Перевоплощение» Медного Всадника в Петра Первого и единство этого имени-образа эксплицируется наименованием «*гигант*» и описательными конструкциями с компонентами «*медноглавый*», «*металлический*», «*многосотпудовый*». Обратное же «превращение» актуализировано с помощью приема ретроспекции. Покинув кабачок, Николай Аполлонович «<...> с каким-то особенным любопытством глаза выпучил на громадное очертание Всадника. Давеча, когда они проходили здесь с Павлом Яковлевичем, Аболеухову показалось, что Всадника не было (тень его покрывала); теперь же зыбкая полутень покрывала Всадниково лицо; и металл лица двусмысленно улыбался» [2, 263]. Далее развивается мотив мщенья Медного Всадника: «На мгновение все вспыхнуло: воды, крыши, граниты; вспыхнуло – Всадниково лицо, меднолавровый венец; много тысяч металла свисало с матово зеленеющих плеч *медноглавой громады*; *фосфорически заблестали и литое лицо*, и венец, зеленый от времени, и простертая повелительно прямо в сторону Николая Аполлоновича *многосотпудовая рука*; в медных впадинах глаз зеленели медные мысли; и казалось: рука шевельнется (...), металлические копыта с громким грохотом упадут на скалу и раздастся на весь Петербург гранит раздробляющий голос:

– <...> «Я гублю без возврата» [2, 263]. Явление Медного Всадника в образе «гиганта» (Петра Первого) опознается благодаря повторяющимся конструкциям – средству идентификации объектов: *медноглавая громада*, *многосотпудовая рука* (ср. также: металлическое лицо посетителя кабачка, горящее фосфором, и фосфорический блеск литого лица Всадника). «Озарение» Николая Аполлоновича, который понимает, что гигант в кабачке и Медный Всадник – одно лицо («На мгновение для Николая Аполлоновича озарилось вдруг все; да – он теперь понял, какая громада сидела там за столом, в васильеостровском кабачке (неужели же и его посетило видение?); как прошел он к той двери, на него из угла, освещенное уличным фонарем, предстало вот это лицо;

и вот эта зеленая рука ему пригрозила. На мгновение для Аблеухова все стало ясно: судьба его озарилась: да – он должен; и да – он обречен» [2, 264]), представляет собой скрытую аллюзию на пушкинский «Медный всадник». Вопросительная конструкция с союзом *и* «неужели же *и* его посетило видение?» сближает образ Аблеухова-младшего с «бедным Евгением», более того, и сам Николай Аполлонович ощущает себя «Евгением», отчего и приходит к нему осознание «обреченности». В комментариях к следующему эпизоду отмечено, что Николай Аблеухов идентифицируется здесь с Евгением, убегающим от «кумира на бронзовом коне» [2, 571]: «Николай Аполлонович с хохотом побежал от Медного Всадника:

- «Да, да, да...»
- «Знаю, знаю...»
- «Погиб без возврата...» [2, 264].

Справедливость этого утверждения очевидна в том смысле, что «побег Аблеухова» пародийно соотносится с сюжетной сценой погони Медного Всадника за обезумевшим Евгением: «<...> **И вдруг стремглав Бежать пустился.** <...> И он по площади пустой Бежит и слышит за собой – Как будто грома грохотанье – Тяжело-звонкое скаканье По потрясенной мостовой. **И**, озарен луною бледной, Простерши руку в вышине, **За ним несется Всадник Медный На звонко-скачущем коне;** И во всю ночь безумец бедный, Куда стопы ни обращал, **За ним повсюду Всадник Медный С тяжелым топотом скакал**» [7, 267].

Тем не менее аллюзийная семантика процитированного фрагмента «Петербурга» не свидетельствует о «прямом» отождествлении героя с пушкинским Евгением, поскольку в тексте отсутствует явная или скрытая связь между поэтонимами. Наоборот, Николай Аполлонович как террорист «поневоле» будет спасен от безумия героя «Медного всадника». Усматривая в угрозе Всадника «обреченность» на отцеубийство, сын сенатора все же мечется, разрываясь между жалостью и презрением к «государственному деятелю». И отнюдь не Николаю Аполлоновичу, который в финале романа бросается к «бессильному тельцу» отца, «как бросается мамка посреди проездной мостовой к трехлетней упавшей каплюшке» [2, 513], дано унаследовать сумасшествие Евгения, а «истеричку-революционеру» Дудкину.

Глава шестая, открывающаяся эпиграфом из «Медного всадника» («За ним повсюду Всадник Медный С тяжелым топотом скакал»), включает главку «Гость», пародийно связывающую «Петербург» с поэмой А.С. Пушкина. Здесь Медный Гость вместо погони за Евгением по «площади пустой» грозно и комично карабкается по лестнице в каморку «страдающего галлюцинациями» Дудкина, в душу которого влез «черт» Енфраншиш: «Металлический матовый плащ отвисал тяжело – с отливающим блеском плечей и чешуйчатой брони; плавилась литая губа и дрожала двусмысленно, потому что сызнова теперь **повторялися судьбы Евгения**; так **прошедший век повторился** – теперь, в самый тот миг, когда за порогом убогого входа распадались стены старого здания в купоросных пространствах; так же точно разъялось **прошедшее Александра Ивановича**; он воскликнул:

– «**Я вспомнил... Я ждал тебя...**» [2, 377]. Итак, имя персонажа, ставшего прообразом Дудкина, – названо, и «прошедшее Александра Ивановича» оказалось «прошедшим» Евгения. В помутившемся сознании героя повторился пушкинский век, «повторилися судьбы **Евгения**». И тень безумного Евгения⁵ – Александр Иванович («Александр же Иваныч, тень, без устали одолевал **тот же круг, все периоды времени, пробегая по дням, по годам, по минутам**, по сырым петербургским проспектам, пробегая – во сне, на яву, пробегая... томительно; а вдогонку за ним, а вдогонку за всеми – громыхали удары металла, дробящие жизни<...>» [2, 377]) вспоминает «собственное» бегство от «строителя чудотворного», к которому когда-то осмелился обратиться с жалкой угрозой⁶.

Временной указатель «**через десять десятилетий**»⁷ усиливает отождествление помешанного Дудкина с Евгением: «Все, все озарилось теперь, когда **через десять десятилетий** Медный Гость пожаловал сам и сказал ему гулко:

– «Здравствуй, сынок!» [2, 378]. Приход Медного Гостя Дудкин воспринимает как свое, Евгения, «извечное» прощение. Имя *Евгений*, использованное как обособленное приложение в постпозиции к «реальному», становится «финальным аккордом» в содержательной структуре отождествления с пушкинским героем: «Александр Иванович, **Евгений**, впервые тут понял, что **столетие он бежал понапрасну**, что за ним громыхали удары без всякого гнева – по деревьям, городам, по подъездам, по лестницам; он – прощенный извечно <...>

И – он пал к ногам Гостя:

– «Учитель!» [2, 378].

«Помешательство» Дудкина развивается теперь в новом смысловом ключе: «Металлический Гость, раскалившийся под луной тысячеградусным жаром, теперь сидел перед ним опаляющий, красно-багровый; вот он, весь прокалясь, ослепительно побелел и протек на склоненного Александра Ивановича пепелящим потоком; в совершенном бреде Александр Иванович трепетал в

многосотпудовом объятии: Медный Всадник металлами пролился в его жилы» [2, 379]. Дудкин, вообразивши себя Евгением из «Медного Всадника», вообразил себя и Петром, когда в него металлами пролилась струя [2, 591]. «Превращение» в Металлического Гостя развивается у А. Белого в пародию на статую Медного всадника. В главе седьмой (главка «Тараканы») помешанного Дудкина находят сидящим верхом на мертвом Липпанченко: «<...> была тут фигурка мужчины – с усмехнувшимся белым лицом, вне себя; у нее были усики; они вздернулись кверху; очень странно: мужчина на мертвеца сел верхом; он сжимал в руке ножницы; руку эту простер он <...> Видимо, он рехнулся» [2, 476]. Убив Липпанченко, Дудкин сел на него верхом, приняв труп за коня. Й. Хольтхузен сравнивает позу Дудкина (кроме очевидной карикатурной аналогии с конной статуей Фальконе) с описанием Евгения, спасающегося от наводнения на статуе сторожевого льва, в пушкинском «Медном всаднике»:

На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижимый, страшно бледный
Евгений<...> [Цит. по: 2, 591].

Итак, пародийное отождествление *Дудкин – Евгений* эксплицируется с помощью лексики, указывающей на «повторение» судьбы пушкинского персонажа («повторялись судьбы Евгения»), временных маркеров как связующих звеньев исторических эпох («через десять десятилетий», «столетие он бежал понапрасну», «прошедший век повторился»), анафорических компонентов, отсылающих к поэме Пушкина «Медный всадник» («*тот же загадочный Всадник*», «*тот же круг*»). На уровне синтаксиса объект сравнения (*Евгений*) выполняет функцию обособленного приложения в постпозиции к собственному имени *Александр Иванович (Дудкин)*. Исследование семантики «необходимого и достаточного» контекста компаративных форм способствует выявлению как специфики поэтонимов «Петербурга», так и ключевых приемов поэтики А. Белого: 1) смысловой доминантой романа является имя-образ *Медного Всадника*, созданный на «основе» пушкинского пратекста; 2) семемная структура поэтонимов включает историко-культурные семы; 3) отождествление *Дудкин – Евгений* выстраивается в соответствии с приемом тройного повтора А. Белого: сперва Медный Всадник гонится за Софьей Петровной Лихутиной, едва не настигает Николая Аполлоновича Аблеухова и «посещает» Дудкина, который и отождествляется с Евгением из «Медного всадника»; 4) сознательное «переплетение» различных исторических эпох с помощью поэтонимов демонстрирует пародийную направленность и интертекстуальную «стратегию» «Петербурга».

Развитие сравнительно-отождествительной семантики стихотворения В. Маяковского «Я и Наполеон» происходит в контексте, представляющем собой два контактно расположенных сверхфразовых единства. Компонентами компаративной конструкции обозначены лирический герой – alter ego автора (личное местоимение *Я*) и французский император Наполеон Бонапарт (*Наполеон*). Первая аллюзия возникает при воспроизведении слов, произнесенных Наполеоном перед Бородинским сражением. Восклицание «Вот солнце Аустерлица!» напоминает о крупной победе, одержанной Наполеоном под Аустерлицем в 1805 году [1, 325]. У Маяковского генетивное словосочетание с онимным зависимым компонентом *солнце Аустерлица* используется в функции пояснительного члена предложения:

Идите, изъеденные бессонницей,
сложите в костер лица!
Все равно!
Это нам последнее солнце –
Солнце Аустерлица! [5, 71].

Фраза великого полководца становится «поводом» к сравнению: лирический герой Маяковского отождествляет себя с *Наполеоном*, в имени которого актуализированы историко-культурные семы ‘полководец’, ‘император’, ‘властитель’ и под., закрепленные контекстом «*полководец и больше*»:

Идите, сумасшедшие, из России, Польши.
Сегодня я – *Наполеон!*
Я полководец и больше [5, 71].

Одновременно с «прямым» значением СИ *Наполеон* реализуется значение узуального коннотативного антропонима с интерлингвальной коннотацией: «выдающаяся личность; человек, замечательно проявивший себя в какой-то сфере деятельности» [6, 248], которое переходит в семемную структуру безымянного лирического героя. Абсолютное отождествление объекта сравнения и текстового референта выражается синтаксической позицией субъекта (*Я*) и предиката – именной части составного сказуемого (*Наполеон*). Следующее предложение включает «приглашение к сравнению», выраженное формой императива: *Сравните: я и – он!* [5, 71]. Сопоставление фактов из жизни Наполеона, свидетельствующих о его «величии», с действиями лирического героя пре-

вращает тождество *я – Наполеон*, трактуемое как *я – такой же великий человек*, в противопоставление:

Он *раз* чуме приблизился тронем,
смелостью смерть поправ, –
я каждый день иду к зачумленным
по *тысячам русских Яфф!*

Он *раз*, не дрогнув, стал под пули
и славится столетий сто, –
а я прошел *в одном лишь июле*
тысячу Аркольских мостов! [5, 71-72].

Аллюзийный контекст «выстраивается» с помощью географических названий, напоминающих о событиях, которые принесли славу французскому императору: посещении Наполеоном чумного госпиталя в *Яффе* (Палестина) и ожесточенном сражении французов с австрийскими войсками возле *Аркольского моста* (Италия), где Наполеон, возглавлявший одну из штурмовых колонн, едва не был убит [5, 448]. Использование этих топопоэтонимов в форме множественного числа в сопровождении числительного *тысяча / тысячи* («по *тысячам русских Яфф*», «*тысячу Аркольских мостов*») выдвигает на первый план метафоричность, обозначая «*смелость, победу над смертью, величие духа*». Это переносное значение соотносено с «Я» лирического героя, превосходящего Наполеона. Контрастное противопоставление *Я* и *Наполеон* усиливает оппозиция «*однократность* (Наполеон) – *множественность* (лирический герой)» великих деяний, создаваемая повторяющейся лексемой «*раз*» (синонимом количественного числительного «один») и, с другой стороны, словосочетаниями, в значение которых входят количественные семы: *каждый день, в одном лишь июле*. Между компонентами сравнения устанавливаются противительные отношения: первое предложение может быть дополнено союзом *а*, во втором – этот союз является эксплицитным средством.

При рекурсивном прочтении фраза «*я полководец и больше*» наращивает содержательные компоненты «*надменность*», «*чрезмерное честолюбие*», «*склонность к аффектации*», «*амбициозность*», входящие в «Я»: *Я – больше, чем Наполеон*. Одновременно идет процесс усложнения семантической структуры поэтонима *Наполеон*, в которой также актуализируются пейоративные значения «*чрезмерное честолюбие*», «*стремление к самодержавной диктатуре*», «*высокомерие*», «*самоуверенность*», «*диктаторство*», ставшие источниками вторичной номинации⁸. Все отконнотонимные значения входят в состав обоих компонентов сравнения, однако у «Я» лирического героя – в превосходной степени. Неслучайно поэма «*Облако в штанах*», написанная в том же, что и стихотворение «*Я и Наполеон*», 1915 году, включает контекст, снижающий (если не уничтожающий) образ «великого человека»:

Невероятно себя нарядив,
пойду по земле,
чтоб нравился и жегся,
а впереди
на цепочке *Наполеона поведу, как мопса* [5, 111].

В следующем СФЕ противопоставление *Я – Наполеон* интенсифицируется с помощью повтора словосочетания *солнце Аустерлица*, дополненного притяжательным местоимением *мое*:

За мной, изъеденные бессонницей!
Выше!
В костер лица!
Здравствуй,
мое предсмертное солнце,
солнце Аустерлица! [5, 71-72].

В процитированном «отрезке» текста *солнце Аустерлица* используется в метафорическом значении «великая, решительная победа, подобная Аустерлицу», а зависимый компонент *мое* усиливает оппозицию *Я – Наполеон*. В то же время переносное значение конструкции, основанное, прежде всего, на «прямом» значении хрононима *Аустерлиц*⁹, опознается и вне контекстной ситуации, вследствие чего имя приобретает способность к коннотонимизации. В монографии «Актуальні питання української коннотоніміки» Г.П. Лукаш отмечает противоположные смысловые «характеристики» метафорического СИ и коннотонима: «Смисл метафори передбачається способом «співіснування з текстом». Коннотонім же є згустком ціннісного судження, інтегратором людського досвіду, досягається через інтелектуальну інтерпретацію, він ніби повторюваний спалах метафоричного смислу. Метафора викликає відгук у душі завдяки новизні смислу, несподіваності, коннотонім – завдяки «упізнаванню» знайомого, пригадуванню заданої інформації, пошуком спільного між «першим іменем» і другим, коннотонімним» [4, 248]. Косвенным доказательством перестройки семантической структуры в СИ *Аустерлиц* («вынесение» на первое место семы «*победа*»)

является возможность противопоставления этой языковой единицы узуальному коннотативному интерлингвальному хронониму *Ватерлоо* со значением «поражение в каком-либо деле; крушение надежд, замыслов» [6, 102], обусловленным тем фактом, что в селении вблизи Брюсселя (Бельгия) в 1815 г. англо-голландскими и прусскими войсками была разгромлена армия Наполеона, что привело к вторичному отречению императора от престола [6, 101]¹⁰.

Взаимодействуя с семантикой контекста, компаративная конструкция «*Я – Наполеон*» «наращивает» смыслы «сходства и различия» между сравниваемыми объектами. «Формальное» тождество «*Я – Наполеон*» с выявлением содержательно-фактуальной и содержательно-подтекстовой информации преобразуется в сопоставление «*я – больше, чем Наполеон*», которое трансформируется в отрицательное сравнение «*я – не Наполеон*» со значением «Наполеон – никто, в сравнении со мной».

Итак, исследование семантики «необходимого и достаточного» контекста компаративных форм способствует выявлению ключевых приемов поэтики художественного произведения, в том числе и поэтики онимов. Сравнительные обороты с собственными именами являются преимущественно полисемантическими языковыми единицами, совмещающими историко-культурные и отконнотонимные семы. Определение «деятельности» компаративов с онимами в содержательной структуре целостного текста способствует адекватной интерпретации литературного произведения.

Примечания

- 1 Д.С. Лихачев пишет, что терроризм государственный порождает терроризм индивидуальный; «И если Евгений в «Медном всаднике» только угрожает Петру – «Ужо тебе!», то у Николая Аблеухова оказывается уже бомба против своего отца. Правда, не бомба, а пошлейшая консервная коробка» [2, 5].
- 2 Из последующих фрагментов становится ясно, что указательные местоимения с частицей (*та же, тот же*) выполняют анафорическую функцию на уровне интертекста, связывая произведения А.С. Пушкина и А. Белого.
- 3 Фраза, вынесенная в заглавие, трактуется самим А. Белым в автобиографическом смысле: «Ужасы капитализма осознавал я всегда; но теперь я пережил эти ужасы с новой, прямо-таки сумасшедшею яркостью, как нечто, направленное на меня лично; <...> мне виделся заговор; чудилось: нечто крадется со спины; виделся почти «лик», подстерегающий в тенях кабинета; и слышался почти шепот: – Я, я! Я – гублю без возврата! Фразу эту позднее я – вставил в роман «Петербург» (в сцену бреда сходящего с ума истерика-революционера <...>). В романе эта фраза соотнесена с образом Медного Всадника [2, 577].
- 4 Л.К. Долгополов замечает, что, помещая в кабачке, где объясняются Николай Аполлонович с Морковиным, за соседним столиком Петра Первого в обществе некоего шведа, А. Белый делает их немymi свидетелями зловещей сцены, в которой Петр видит как бы дело рук своих [2, 523].
- 5 Ср.: «Но бедный, бедный мой Евгений... Увы! его *смятенный ум Против ужасных потрясений Не устоял* [7, 264]; «Кругом подножия кумира *Безумец* бедный обошел И взоры дикие навел На лик державца полумира» [7, 266].
- 6 Ср.: «<...> Он мрачен стал Пред горделивым истуканом И, зубы стиснув, пальцы сжав, Как обуянный силой черной, «Добро, строитель чудотворный! – Шепнул он, злобно задрожав, – Ужо тебе!...» [7, 266].
- 7 Ср. время первой публикации поэмы А.С. Пушкина «Медный всадник» (1833) и романа А. Белого «Петербург» (1916).
- 8 Ср. значения узуальных коннотативных антропонимов с интерлингвальной коннотацией *Наполеон*: «единоличный властитель, диктатор; начальник, распорядитель с диктаторскими замашками», «надменный, самоуверенный человек; амбициозный выскочка» [6, 249] и *Бонапарт*: «человек, с непомерно развитым самомнением, стремящийся к подавлению других и при этом ведущий себя неестественно», «честолюбивый диктатор, завоеватель» [6, 72].
- 9 *Аустерлиц*, ныне Славков, город в Моравии (Чехия). Приобрел известность по происшедшему там 20 ноября (2 декабря) 1805 сражению, в котором армия Наполеона I одержала решительную победу над австрийцами и русскими [3, 78].
- 10 Интересно отметить, что присутствующая в СИ *Бородино* сема «победа» послужила источником мотива вторичной номинации для узуального интралингвального коннотативного хрононима с широкой известностью: «победа на ратном поле» [6, 73].

Список использованных источников

1. Ашукин Н.С. Крылатые слова: литературные цитаты; образные выражения. – 4-е изд., доп. / Н.С. Ашукин, М.Г. Ашукина – М.: Художественная литература, 1987. – 528 с.

2. Белый А. Петербург: Роман в восьми частях с прологом и эпилогом / Вступ. слово Д.С. Лихачева; Подготовка текста и статья Л.К. Долгополова; Примеч. С.С. Гречишкина, Л.К. Долгополова, А.В. Лаврова / А. Белый. – К.: Дніпро, 1990. – 599с.
3. Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. – М.: Эксмо, 2008. – 960с.
4. Лукаш Г.П. Актуальні питання української конотоніміки: монографія / Г.П. Лукаш. – Донецьк: ТОВ «Видавничо-поліграфічне підприємство «ПРОМІНЬ», 2011. – 448с.
5. Маяковский В.В. Собрание сочинений в восьми томах. – Т.1. Стихотворения. Владимир Маяковский. Облако в штанах. Флейта-позвоночник. Война и мир. Человек. Мистерия-буфф. Статьи и выступления. Письма к родным / В.В. Маяковский. – М.: Изд-во «Правда», 1968. – 463с.
6. Отин Е. Словарь коннотативных собственных имен / Е. Отин. – Донецк: ООО «Юго-Восток, Лтд», 2004. – 412с.
7. Пушкин А.С. Медный всадник / А.С. Пушкин // А.С. Пушкин. Собрание сочинений. В 10-ти томах. – Т.3. Поэмы. Сказки. – М.: Художественная литература, 1975. – С.254-268.

***Анотація.** Проаналізовано різні структурні форми порівняльних зворотів із ВІ зі значенням уподібнення та ототожнення. Встановлено семантичні зв'язки компонентів порівняння з історико-культурними іменами та конотонімами, що зумовлюють розвиток змісту поетоніма і контексту. Доведено участь компаративів з онімами у створенні ідейно-змістовної образності твору.*

***Ключові слова:** конотонім, контекст, міжфразова єдність, образність, поетонім, порівняння.*

***Summary.** The various structural forms of the comparisons with proper names in meaning of assimilation and identification are analyzed. The semantic relations of comparison's components with historic and cultural names and connotonyms, stipulating the development of semantics of poetonym and context are revealed. The participation of comparisons with onyms in making of text's idea-meaning imagery is affirmed.*

***Key words:** comparison, connotonym, context, imagery, poetonym, superphrase whole.*

УДК 811.161.2'373.4:159.928

Картамишев О.О.

СТРУКТУРА І СКЛАД ФРАЗЕОЛОГІЧНОЇ МІКРОСИСТЕМИ «ЗДІБНОСТІ ЛЮДИНИ»

Фразеологічна ідеографія в царині мовознавства вважається малодослідженою галуззю із невизначеністю теоретичної бази, незначною кількістю проаналізованих мікросистем, невідпрацьованою схемою укладання словників ідеографічного типу тощо.

І все-таки окремі аспекти ідеографічного опису фразеологічного складу досліджено на матеріалі різних мов у працях Ю.О. Гвоздарьова, А.М. Емірової, В.М. Мокієнка, Ю.Ф. Прадіда та інших учених. Наприклад, Ю.Ф. Прадід у своїй монографії «Фразеологічна ідеографія (проблематика досліджень)» описав фразеологічні мікросистеми «Увага», «Пізнавальні процеси», «Емоційні процеси», «Воля», «Мовлення». Запропонована методика дослідження, а також схема ідеографічної класифікації фразеологічних одиниць (далі ФО) Ю.Ф. Прадіда вдало апробовані у працях його учнів – Н.Ф. Грозян (фразеологічна мікросистема «Поведінка людини»), І.Є. Колеснікової (фразеологічна мікросистема «Характер людини»), Л.Ш. Кубедінової (фразеологічна мікросистема «Мовлення людини») та ін.

Мета пропонованої статті – здійснити ідеографічний опис мікросистеми ФО на позначення здібностей людини.

Як слушно зауважує Ю.Ф. Прадід, терміном *фразеологічна мікросистема* позначають порівняно невеликі за кількісним складом угруповання ФО. Фразеологічною мікросистемою можна вважати синонімічний ряд, семантичну групу, семантичне поле і под. Термін *фразеологічна макросистема* доцільно вживати лише на позначення великих за кількісним складом угруповань ФО. Так, наприклад, можна говорити про макросистему «Людина», у якій об'єднуються