

Значна менш разоў сустракаецца субстантывіраваны прыметнік «vacuum». Сінанімічнасць двух асноўных лексем «inane» і «vacuum» назіраецца, але паміж двума варыянтамі нават блізка не ўзнікае адносін стабільнай узаемазамыняльнасці, якія ўласцівыя тэрмінам частак душы – «animus», «mens», «anima». Лукрэцый быццам спрабуе прымяніць увесь спіс тэрмінаў для дасягнення максімальнага эфекту. Нібы ў пошуку найлепшай дэфініцыі ён свядома паўтараецца.

Словы «locus» і «spatium» належаць да агульнай лексікі лацінскай мовы. Лукрэцый выкарыстоўвае гэтыя лексемы як абазначэнні паняцця прасторы наогул, любой неканкрэтнай прасторы. Разам з гэтым слова «spatium» можа выступаць як абазначэнне прамежку часу (I 184, 234; III 855; IV 1287; V 827 і г. д.), што з'яўляецца перашкодай яго недвухсэнсоўнасці і ўключэння ў філасофскі слоўнік.

Адным з нешматлікіх выпадкаў, дзе лексемы «locus» і «spatium» становяцца найбольш блізкія да прыроды тэрміна, аказваецца тэзіс аб немагчымасці руху без дапушчэння пустой прасторы:

Tum porro locus ac spatium, quod inane vocamus, si nullum foret, haut usquam sita corpora possent esse neque omnino quoquam diversa meare [9, I 426–428]	Гэта месца і прастора, якія мы называем пустэчай, калі б іх не было, целы не маглі б знаходзіцца нідзе, і не маглі б рухацца нікуды наогул.
--	---

Заклучэнне. Падводзячы вынікі праведзенага аналізу тэрміна «пустэчы» ў Лукрэцыя, можна зразумець, што асноўнай лексмай, якая перадае паняцце «пустэча/вакуум» у паэта, без сумневаў, варта лічыць субстантывіраваны прыметнік «inane». Найважнейшымі характарыстыкамі пустэчы для Лукрэцыя, таксама як для Эпікура, з'яўляецца:

- яе неадчувальнасць;
- магчымасць прапускаць праз сябе матэрыяльныя цела (пранікальнасць).

1. Боровский, Я.М. Обозначение вещества и пространства в лексике Лукреция / Я.М. Боровский // Классическая филология / Отв. редактор А.И. Доватур. – Л., 1959. – С.117–139.
2. Комарова, З.И. Семантическая структура специального слова и ее лексикографическое описание. / З.И. Комарова – Свердловск: Издательство Урал. университета, 1991. – 155 с.
3. Лукреций. О природе вещей / Лукреций; пер. с лат. Ф. Петровского – М.: Художественная литература, 1983. – 383 с.

ИЛЛЮЗОРНОСТЬ ИЛИ НЕИЗБЕЖНОСТЬ СМЕРТИ? (О МОТИВЕ СМЕРТИ В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОМ РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «ДАР»)

Котомцев Д.О.,

аспирант ЛГПУ, г. Луганск

Научный руководитель – Шановалова И.В., канд. филол. наук, доцент

Ключевые слова. Интеллектуальный роман, мотив, смерть, потусторонность, бессмертие.

Keywords. Intellectual novel, motif, death, otherworldliness, immortality.

Смерть – одна из констант художественного мира В.В. Набокова. К ней примыкают такие концепты, как *бессмертие* и *потусторонность* (главная тема писателя, по мнению В.Е. Набоковой [1, с. 342]). Исследователей неизменно привлекает воплощение смерти в набоковском творчестве (О.Ю. Сконечная, Д.А. Погорелова, Т.Р. Лебедева и др.), которое изучается в разных аспектах. Соотношение физической (телесной) и метафизической (духовной) смерти, некропространство (болезни, разложение, телесная слабость), символизм акта убийства или казни, смерть как семиотическая система, идея преодоления смерти в искусстве – вот лишь малый перечень граней исследования смерти в творчестве В.В. Набокова. В фокусе внимания литературоведов оказываются тексты, в которых

смерть ярко репрезентована: например, романы «Король, дама, валет», «Отчаяние», «Камера обскура», «Лолита» и др. «Дар» обычно находится на периферии научного интереса, так как смерть в романе как бы подавлена жизнеутверждающим началом; однако в этом кроется специфика репрезентации смерти в этом романе: в тексте представлена стройная танатологическая концепция В.В. Набокова, в которой кроется разгадка бессмертия души. Само повествование, построенное как ряд *интеллектуальных провокаций*, демонстрирует читателю **смерть как загадку**.

Обозначим терминологические границы статьи. Сосредоточимся на интерпретации *мотива смерти* в интеллектуальном романе В.В. Набокова «Дар». В понимании сущности мотива мы исходим из предложенного Р.Л. Красильниковым определения: это «устойчивый минимальный значимый предикативный структурный семиотический компонент художественного текста», непосредственно связанный с сюжетной ситуацией (которая, в свою очередь, организована композиционным членением, сменой точек зрения, принципов нарратива, изображения) [2, с. 81]. Интеллектуальный роман, согласно нашей трактовке, – это жанровая разновидность романа, в основе которой лежит нарративная стратегия провокации. Она выражается в попытке героя-интерпретатора постигнуть эмпирическую действительность и разгадать тайну своей судьбы путём их текстуального осмысления (т. е. «перевода» в текст). Текстовая и (за)текстовая дуалистичная реальность репрезентована в «сюжете мысли» согласно принципу конверсии: «становящийся» текст парадоксально влияет на осмысление личной судьбы.

Материал и методы. Материалом исследования стал роман В.В. Набокова «Дар» (1937–1938 гг.; полная публикация – в 1952 г.). Для контекстуального анализа выборочно привлекались другие художественные тексты писателя, входящие в *корпус его интеллектуальной прозы*. Это позволило уточнить представления В.В. Набокова о смерти, бессмертии, потусторонности в рамках художественного мира. Статья написана на основе системного подхода к изучению поэтики текста, поэтому применялись методы герменевтического, мотивного и нарратологического анализа.

Результаты и их обсуждение. Мотив смерти – один из самых устойчивых в интеллектуальной прозе, в которой смерть воспринимается как текст. Оппозиция «жизнь – смерть» становится объектом постоянной рефлексии персонажей и повествователя, а смерть – главной сюжетной ситуацией, событием загадки, точкой перехода в другую реальность или тотального исчезновения в пределах текста. Постигание и осмысление жизни не просто воплощаются в тексте, но и воспринимаются как текст (отсюда ощущение искусственности интеллектуальной прозы, которые вызваны ослаблением миметичности нарратива). Смысл текстового бытия концептуализируется интеллектуальной прозой различно: 1) *жизнь может переходить в текст, что становится знаком физической гибели персонажа, но и символом перерождения в искусстве* (как в романах К.К. Вагинова, «Лолите» В.В. Набокова, «Чёрном принце» А. Мёрдок); 2) *текст жизни (семантически подвижная текстовая и (за)текстовая реальность) преодолевает смерть* (как в «Степном волке» Г. Гессе, «Что я любил» С. Хустведт); 3) *текст заменяет собой жизнь* (как в «Фальшивомонетчиках» А. Жида, «Бледном огне» В.В. Набокова, «Клеменсе» М.А. Палей).

Вероятно, в «Даре» представлена вторая концептуализация бытия человека. Мотив смерти в романе тесно переплетён с мотивом разгадки судьбы. В разгадке судьбы заключено разрешение смысла человеческой жизни, меры человечности, «космической синхронизации» (J.B. Sisson). Герой-интеллектуал, носитель уникальной культурной памяти, открывает тайну человеческой жизни и становится способным предстоять перед лицом Другого и Абсолюта. В «Даре» это Фёдор Константинович Годунов-Чердынцев. В жизни и на страницах сочиняемой им книги ему постоянно приходится сталкиваться со смертью: со смертью Александра Яковлевича, с непринятием физической смерти своего отца Константина Кирилловича (возможно, он просто пропал без вести, что тоже является формой смерти), который иррационально «бессмертен» для сына, с загадочным самоубийством Яши Чернышевского, который, видимо, из-за всплеска чувств («*Мамочка, папочка, я ещё жив, мне очень страшно, простите меня*», – написал он на визитке [3, с. 45]) не умер до конца: тело погибло и истлело, но метафизически он остался жив – в квартире Чернышев-

ских, в тексте Годунова-Чердынцева, в сознании помешавшегося отца. Фёдор Константинович ощущает *иллюзию* смерти. В.В. Набоков будто бы смеётся над персонажами, которые думают, что смерть неизбежно царствует в его художественном мире (как в мире реальном). Александр Яковлевич перед смертью принимает воду из лейки за дождь, считая это несомненным фактом (а оказалось – обман, очередная первоапрельская шутка автора-творца), Фёдор Константинович чувствует присутствие Яши в квартире. Видит он и сон о возвращении отца: границы иллюзии и реальности в нём фактически стираются из-за стереоскопичности точек зрения (во сне есть и Зина Мерц), «телесности» отца. После этого сна Годунов-Чердынцев окончательно отказывается принимать неподтверждённую смерть отца. Это соотносится со смысловой альтернативностью эпиграфа к «Дару»: «Дуб – дерево. Роза – цветок. Олень – животное. Воробей – птица. Россия – наше отечество. Смерть неизбежна» [3, с. 5]. Весь эпиграф говорит об обратном: роза – не только цветок, но и символ любви, красоты, имя, образ Богородицы и т. д. Россия – Отечество, но Фёдор вспоминает о ней вдали от дома (сохраняя при этом в пространстве памяти). Дуб – не только дерево, но и крепость, сила, мощь леса. Каждая фраза «выворачивает» себя наизнанку, вскрывая спектр значений. Неизбежность смерти подвергается сомнению: на границе текста и жизни, вымысла и правды, по ту сторону бытия смерти нет. Гармония красоты (не случайно в эпиграфе фигурируют образы природы) упорядочивает хаос небытия.

В.В. Набоков будто спорит и с А.С. Пушкиным: «Дар случайный, дар напрасный, / Жизнь, зачем ты мне дана?» (один из претекстов заглавия). Мотивы стихотворения – поиск смысла жизни, жизнь как творчество, тема довлеющей над жизнью человека судьбы – отзываются в романе. Даже лирический сюжет стихотворения переосмысливается в «Даре», становится вариацией жизни Годунова-Чердынцева («сердце пусто, празден ум», тоска от однообразия жизни – таково состояние героя в начале повествования). Однако В.В. Набоков в романе доказывает, что жизнь – дар вовсе не напрасный и не случайный, и постепенно выводит героя к пониманию смысла жизни через красоту мира, любовь, искусство; они же становятся способами пересоздания и преображения реальности (пусть лишь на страницах книги). Оборвать её не получится физической гибелью (как случилось с Цинциннатом Ц., который духовно переродился после казни). Но вот духовная, метафизическая смерть приводит к окончательной катастрофе и небытию, – это и произошло с Николаем Гавриловичем Чернышевским в годуновской «Жизни Чернышевского». Истощённый, погибающий от болезней и ужасающего обращения в ссылке, – физически он умер давно; а метафизически он погиб, когда творчество покинуло его жизнь, когда любовь к порочной Ольге Сократовне, подобной Марфиньке из «Приглашения на казнь» (прежде – телесное влечение, странная, пугающая страсть, доходящая по попранию всех моральных устоев и человеческих законов: так, они поженились почти сразу же после похорон матери Чернышевского; потом – духовный экстаз и опустошение) потеряла для него живительный смысл. Творчество заменено суррогатом – бессмысленными переводами никому не нужной немецкой энциклопедии; те же куски, в которые он креативно дописывал что-то от себя, страшно критикуют. Наступает неизбежная смерть.

Возникает парадокс: иллюзорна смерть у В.В. Набокова или неизбежна? Разгадавшие тайну своей судьбы, как Фёдор Константинович, Джон Шейд или Цинциннат Ц., побеждают смерть; те же, кто запутался в ложных представлениях о жизни и о себе, – умирают (как Чернышевский, Герман, даже Смуров – бледная тень, иллюзия самого себя). Хотя в каком-то смысле все в итоге остаются *вне смерти* благодаря тексту: «... предсказание в сонете, спасение в искусстве», как сказано в «Лолите». В.В. Набоков говорил, что бабочка сама по себе опровергает смерть: одно умирает, другое возрождается, преображается. Видимо, даже нелюбимые герои заслуживают «вечной жизни» – бессмертие «во льду гармонии живёт» [3, с. 10]. Герои, которые в повествовании преодолевают смерть, как бы перерождаются (как Ганин, духовно переживший уже погибшую любовь к Машеньке). А те, кто бессмертны только на страницах, остаются в пределах текста (Т.Р. Лебедева). Поэтому Цинциннат Ц. уходит из мира декораций, Фёдор Константинович приближается к границе книги (мира), Ганин уезжает, а Мартын Эдельвейс подходит к границе Советской России.

Заклучение. Пошлость, неподлинность, фальшь, искусственность – вот характеристики *окончательной смерти* у В.В. Набокова; в них она облекается, как актёр (ср. с мсье Пьером, Кинботом, Вадим Вадимычем), посещая умы глупцов, дураков, чья жизнь вне мышления, напряжённого поиска истины (ср. с концепциями Ф.А. Степуна, Х. Арендт). Всё творчество В.В. Набокова – неустанный поиск Истины, ощущение её как чего-то живого, телесного. «*Вечные сны, как образчики крови...*» (О.Э. Мандельштам) – метафизический парадокс: сочетание невесомого, ирреального, воображаемого с осязаемым, жизнетворческим. Смерть преодолевается сопряжением с вечностью посредством искусства.

1. Набоков, В.В.: Pro et contra: в 2 т. / Сост. Аверина Б. и др. – СПб.: РХГИ, 1997–2001. – Т. 1, 976 с. –Т. 2, 1064 с.
2. Красильников, Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (введение в литературоведческую танатологию): монография / Р.Л. Красильников. – М.: Языки славянских культур, 2015. – 488 с.
3. Набоков, В.В. Собрание сочинений [Текст]: в 4 т. / Владимир Набоков. – Т. 3. – М.: Правда, 1990. – 479 с.

СЕМАНТИЧНАЯ ХАРАКТЕРЫСТЫКА БЕЛАРУСКАМОЎНЫХ НАЗВАЎ ХАРЧОВЫХ ТАВАРАЎ

Коцікава Д.А.,

*студэнтка 4 курса ВДУ імя П.М. Машэрава, г. Віцебск, Рэспубліка Беларусь
Навуковы кіраўнік – Дзядова А.С., канд. філал. навук, дацэнт*

Ключавыя словы. Беларуская мова, беларускамоўны нэймінг, нэймінг, назва, тавар.
Keywords. Belarusian language, Belarusian-language naming, naming, name, product.

Беларускамоўны нэймінг – гэта адносна новая з’ява ў сучасным маркетынгу, у якім назіраецца выразная тэндэнцыя “прывязаць” камерцыйныя назвы да тых ці іншых беларускіх рэалій. У нашай краіне ва ўмовах незбалансаванага руска-беларускага білінгвізму (з перавагай рускай мовы як найбольш распаўсюджанага і запатрабаванага ў розных сферах дзейнасці сродку зносін) усё гэта вядзе часцей да выбару менавіта беларускай мовы як найбольш арыгінальнага спосабу камунікацыі са спажыўцом прадукцыі альбо кліентамі.

Па словах даследчыка У.М. Генкіна, “прыметнік *беларускі* ўжо сам па сабе ўспрымаецца як брэнд (элемент брэнда). Пацвярджэннем гэтага факта могуць служыць, напрыклад, распаўсюджаныя назвы гандлёвых аб’ектаў тыпу “Беларускія прадукты”, “Беларускі абутак”, “Беларуская касметыка”, “Беларускія шпалеры” ў суседніх (і не толькі) краінах. Неабходнасць падкрэсліць беларускае паходжанне таго ці іншага тавару, які прадаецца на знешніх рынках, у тым ліку, а часам і ў першую чаргу, праз яго гандлёвую назву становіцца для вытворцаў важнай маркетынгавай задачай” [1, с. 38]. Актуальнасць нашага даследавання абумоўлена найперш недастатковай распрацаванасцю сістэмы нэймінгу і адсутнасцю поўнай характарыстыкі беларускага нэймінгу ў сферы вытворчасці і гандлю. Мэта нашага даследавання – вызначыць і ахарактарызаваць семантычныя асаблівасці беларускамоўных назваў харчовых тавараў.

Матэрыял і метады. Даследаванне праведзена на аснове моўнага матэрыялу, выбранага з інтэрнэт-крыніц, а таксама зафіксаванага ў працэсе назіранняў за назвамі харчовых прадуктаў у крамах г. Віцебска. Агульная колькасць даследаванага моўнага матэрыялу склала больш за 50 нэймаў. Асноўнымі метадамі выступаюць апісальны, лінгвакультурагічны і метады навуковага назірання.

Вынікі і іх абмеркаванне. У працэсе аналізу семантычных асаблівасцей даследаваных нэймаў было выяўлена, што большая частка сабранага намі фактычнага матэрыялу адносіцца да беларускамоўных назваў апапелятыўнага характару. Звернемся да семантычнай характарыстыкі асобных уласных намінацый.

Няцяжка заўважыць, што ў аснову назвы салодкага набору “*Пані Пасціла*” пакладзены сацыяльны статус чалавека. *Пані* – гэта форма ветлівага звароту да замужняй жанчыны, якая ў старажытнасці шырока ўжывалася на беларускіх землях. У сучаснай