

Инициация была одной из главных сюжетных деталей сказки. Подходил для неё лес неслучайно. Здесь живёт Баба Яга, зачастую разные причины приводят доброго молодца или красную девицу к ней. У М.В. Пименовой находим: «Избушка Бабы Яги повернута к лесу (к царству мёртвых) “передом”, а к царству живых – “задом”. Это такой переходник между двумя мирами...» [2, с. 21]. Прообразы избушки Бабы Яги – домовины: «сооружение было небольшое по высоте, похожее на домик, ставили его на пенке со срубленным корневищем» [Там же, с. 28]. Следовательно, и злая, на первый взгляд, старуха, и её мрачное жилище на курьих ножках – умелая метафора, символизовавшая предка по женской линии, который должен был проводить обряд инициации.

Почему же и «сильногогучие богатыри» – здоровые молодые люди – живут в лесу в некоторых сказках? Это тоже этап инициации: «...Юноши <...> переходили жить в большие, специально построенные дома в лесу...» [2, с. 20]

Но вернёмся к «охоте на ведьм» в русских и немецких сказках. Произведения «Гензель и Гретель» и «Баба-яга и жихарь» очень похожи по сюжету. И в обеих сказках отрицательным героиням не удаётся испечь и съесть ни жихаря, ни детей. Если же обратиться к энциклопедиям, можно узнать, что такое обряд перепекания: «Грудного ребёнка кладут на хлебную лопату и трижды всовывают в тёплую печь...» [3, с. 304] Больных детей так лечили знахарки, которых с приходом христианства стали причислять к нечисти, а язычество стало «поганством».

В некоторых немецких сказках лес – не смерть, страх, испытания, а единение с природой: «Он взял свою скрипку и заиграл на весь лес» [1, с. 33]. Музыкант не чувствует опасности, а наслаждается гармонией. Германцы селились среди лесов (согласно Тациту), победой в битве в Тевтобургском лесу (нем. Varusschlacht) гордилось не одно поколение немцев. Во многом это объясняет двойственное отношение к лесу в сказках братьев Гримм.

Заключение. Таким образом, концепт «лес» в русских и немецких сказках обладал и отрицательными, и положительными коннотациями (чаще в немецких). Так или иначе, лес как место инициации подчёркивал необходимость почитания предков, соблюдения их законов, пиетет молодости перед мудростью, накапливавшейся в течение многих столетий, непознанной в полной мере, но и не заслужившей быть преданной забвению и осмеянию новых поколений.

Список литературы

1. Гримм, Я., Гримм, В. Сказки. / Я. Гримм, В. Гримм; пер. с нем. Г.Н. Петникова. – М.: «Худож. лит.», 1978. – 509 с.
2. Пименова, М.В. Русская сказка: учеб. пособие / М.В. Пименова. – Киев: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2012. – 68 с.
3. Топорков, А.Л. Перепекание ребёнка // Славянская мифология: энциклопедия. – А.Л. Топорков. – М.: Эллис Лак, 1995. – 416 с.

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ АНТРОПОНИМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ (на материале произведений В. Астафьева)

*О.В. Шеверина
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Изучение особенностей функционирования антропонимов в художественном дискурсе является одной из центральных и наиболее активно изучаемых проблем в современной ономастике. Актуальность проводимых исследований в этой области обусловлена, в первую очередь, определенными коррективами, которые вносит среда функционирования антропонимов в художественном тексте в семантику данных единиц. Художественный текст представляет собой модель, где сочетается отражение реальной действительности с авторским замыслом и его идиостилем. В силу этого, отмечает В.А. Кухаренко, «имя собственное, входя в художественный текст семантически недоста-

точным, выходит из него семантически обогащенным и выступает в качестве сигнала, возбуждающего обширный комплекс ассоциативных значений» [2, 131].

Антропонимы получают своеобразные художественные коннотации и, как следствие, расширяют объем семантики за счет усиления прагматического компонента. Глубина и насыщенность заложенной прагматической информации определяется автором текста, а имена собственные, называющие персонажей, становятся текстовым конструктом смысловой стороны произведения, занимая «ведущую роль в создании семантической композиции наряду с другими средствами» [3, 102]. Следовательно, актуализируя в художественном тексте свой семантический потенциал, антропонимы способны выражать многообразные стилистические, эмоционально-экспрессивные, оценочные значения, расширяя тем самым состав своих функций.

Целью нашей статьи является выявление особенностей и специфики функционирования антропонимов в художественном дискурсе.

Материал и методы. Фактическим материалом служат антропонимы, функционирующие в произведениях В. Астафьева, выделенные нами методом сплошной выборки. Постановка данной цели предполагает использование описательного метода, основанного на наблюдении, обобщении и интерпретации описываемого фактического материала, элементов функционально-стилистического метода, семантического и контекстуального анализов.

Результаты и их обсуждение. Ядро антропонимной системы в исследуемых произведениях В. Астафьева составляют реальные именованья героев, т.е. имена, взятые из реального именника, который принят в системе русского имянаречения того или иного исторического периода отражаемых событий (*Аввакум, Агафон, Алексей, Анатолий, Ваня, Дмитрий, Валентина, Арина*). Однако большинство антропонимов употребляется в гипокористической форме (*Агашка, Васюха, Витенька, Ксюха, Митроха, Саань, Светланка*) и используется автором непосредственно не с целью идентификации объекта сообщения, а с целью выражения отношения к говорящему: «близость объекта к говорящему», «сердечные, теплые отношения», «негативные эмоции» или «пренебрежительное отношение».

Для ввода героя в определенную социальную среду или указания на смену его социального статуса в произведениях используется варьирование форм имени либо разные по структурной организации модели именованья: *Валериан Иванович пригласил начальника милиции в свою комнату. / И он, Валериан Иванович Репнин, сделает все, чтобы мальчишка, его воспитанник, вышел в свет с хорошей, чистой биографией.* (официальные варианты именованья) / *Варьяныч сердитый, спасу нет!* (существование прозвища у героя указывает на социальную среду, в которой находится именуемый) / *Ненила Романовна пристально посмотрела на Репнина, ушла в канцелярию и издала письменный приказ, запрещающий дежурным задерживаться на кухне после отбоя* (именование по фамилии свидетельствует о разнице в профессиональных отношениях между членами коллектива и подчеркивает превосходство одних над другими) [1].

Особое место в антропонимиконе В. Астафьева занимают литературные персонажи с именами, имеющими прозрачную этимологию. Такие имена имеют прямое отношение к содержанию произведения и к авторской концепции. В силу своей этимологической емкости они четко свидетельствуют о месте персонажа в ряду других персонажей и определяют его судьбу в сюжетной линии произведения, приобретая своеобразный знаково-символический характер. Так, например, один из героев повести носит имя *Феофан*, которое он получил по святым. Этимологическое значение имени Феофан свидетельствует о том, что человек с этим именем имеет твердые убеждения и остается непоколебимым в защите их. Точно такого же персонажа встречают читатели на страницах повести В. Астафьева.

Своеобразной смысловой значимостью обладают прецедентные имена. Сохраняя связь с реально существующими персоналиями, прецедентные имена служат отражением явлений и событий историко-культурного процесса временного периода творчества автора, а также акцентируют внимание на ценностных ориентациях общества и индивидуальных приоритетах самого автора. Частотность употребления прецедентных имен в антропонимосфере творчества В. Астафьева достаточно велика (*Ахмадулина, Бальзак, Верги-*

лий, Лермонтов, Луконин, Кампанелла, Бодлер и др.; Брежнев, Гитлер, Кутузов, Суворов и др.; Бетховен, Седой; Лассаль, Савонарола; Луначарский, Лаваль, Даладьё и мн. др.).

Заключение. Наряду с номинативной, идентифицирующей и дифференцирующей функциями, которые выполняют антропонимы в речи, в рамках художественного дискурса данные номинативные единицы становятся главным структурным элементом и приобретают текстообразующую функцию. Благодаря всевозможным коннотациям литературные антропонимы углубляют авторский замысел, способствуют формированию оценочных суждений, оказывают эмоциональное воздействие, служат социокультурным знаком, задавая при этом пространственно-временные рамки и вызывая у читателя ощущение реальности созданных образов.

Список литературы

1. Астафьев, В.П. Собрание сочинений: В 15 т. / В.П. Астафьев. – Красноярск: ПИК "Офсет", 1997–1998.
2. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.» / В.А. Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
3. Фоянкова, О.И. Имя собственное в художественном тексте: учебное пособие / О.И. Фоянкова. – ЛГУ, 1990. – 104 с.

ЭВОЛЮЦИЯ СУБЪЕКТНОЙ СФЕРЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА

Л.И. Шевцова, А.Е. Штайнбауэр
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова

Незаурядная личность М. Волошина, поэта-путешественника, поэта-историсофа, поэта переходной эпохи, определяет наш интерес к изучению субъектной сферы его лирики. Эволюции творчества М. Волошина посвящены, прежде всего, работы С. Пинаева [1]. Однако субъектная сфера поэзии Волошина до сих пор не являлась предметом специального исследования.

Цель - проследить за изменениями в субъектной сфере поэзии М.А. Волошина.

Материал и методы. Материалом послужили все поэтические произведения Волошина. Методы исследования – количественный и аналитико-синтетический, которые позволили произвести количественную дифференциацию разновидностей лирических субъектов в поэзии Волошина, а затем проанализировать и обобщить полученные результаты.

Результаты и их обсуждение. В современных исследованиях субъектной сферы лирики различаются следующие разновидности лирических субъектов: 1) герой ролевой лирики, 2) лирический повествователь, 3) лирическое «я», 4) лирический герой [2; 3]. *Герой ролевой лирики* – это тот субъект, который открыто выступает в качестве «другого», героя, близкого, как принято считать, к драматическому. В стихотворениях с *лирическим повествователем* «экспрессия выражается через внесубъектные формы авторского сознания: высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выражен» [3, с. 343]. При такой форме высказывания создается наиболее полная иллюзия неразделенности говорящего на автора и героя. В отличие от повествователя *лирическое «я»* имеет грамматически выраженное лицо, но при этом «не является объектом для себя. На первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление» [3, с. 343]. В стихотворениях с *лирическим героем* сам лирический герой становится собственной темой.

Уже в первой книге Волошина «Стихотворения. 1900–1910» появляется ключевой мотив его творчества – мотив пути, который выражен в охватившем поэта чувстве полноты бытия: «Все видеть, все понять, все знать, все пережить...». В строках этого стихотворения сформулирована жизненная программа молодого поэта: путешествовать, познавать мир и «воплощать» результаты этого познания в творчестве. Особенности воплощения мотива пути в этот период творчества проявляются в статичности и фрагментарности образов. Вероятно, сказалась позиция Волошина по отношению к окружающему миру, сформулированная им позже в автобиографии: «В эти годы – я только впитывающая губ-