

В.В. Дащинский
V.V. Dashchinsky

БИБЛИОНИМИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА В СТРУКТУРЕ МОДЕЛИ ОНОМАСТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

THE BIBLIONYMIC DOMINANT IN THE STRUCTURE OF THE MODEL OF ONOMASTIC CREATIVITY

Статья посвящена развитию понятий «модель ономастического творчества» и «ономастическая доминанта», предложенных представителями Воронежской ономастической школы. Среди принципов ономастического кода, которые конструируют такую модель, предложено различать общие, или инвариантные, принципы и частные принципы, благодаря которым ономастический код становится индивидуально-авторским. В структуру модели ономастического творчества входят ономастические доминанты разных классов и подклассов, среди которых особое место принадлежит библионимической доминанте. Библионимическая доминанта определяется как библионим (название текста; название части текста; название иноавторского текста или его функциональный аналог), (1) связанный с мотивно-сюжетной, хронотопической и характерологической структурами произведения, передающий ключевые авторские идеи, (2) актуализирующий семантический и ассоциативно-коннотативный потенциал других проприальных единиц. Заглавие произведения всегда является библионимической доминантой, названия отдельных его частей, как и названия иноавторских текстов, имплицитно или эксплицитно присутствующих в художественном мире писателя, – значительно реже. В качестве примера подобной доминанты проанализирован образ безымянной рукописи: «потерянный роман» Николая Пустырева в повести Ю.М. Полякова «Работа над ошибками». Сделан вывод о связи романа с мотивами «сожженной книги», памяти и забвения, о семантических и ассоциативных «сцеплениях» с другими именами собственными (прежде всего с антропонимом Пустырев и заглавием повести), о его смыслообразующей роли (поиск рукописи как попытка временного преодоления разлада между поколениями; в ходе поиска исчезнувшего труда картина мира некоторых учеников усложняется).

Ключевые слова: модель ономастического творчества, ономастическая доминанта, библионимная доминанта, принципы ономастического кода, память и забвение

The article is devoted to the development of the concepts of "onomastic creativity model" and "onomastic dominant" proposed by representatives of the Voronezh Onomastic School. Among the principles of the onomastic code that construct such a model, it is proposed to distinguish between general, or invariant, principles and particular principles, thanks to which the onomastic code becomes individually authored. The structure of the model of onomastic creativity includes onomastic dominants of different classes and subclasses, among which a special place belongs

to the biblionymic dominant. The biblionymic dominant is defined as a biblionym (the name of the text; the name of a part of the text; the name of a non-author's text or its functional analogue), (1) associated with the motivic-plot, chronotopic and characterological structures of the work, conveying key author's ideas, (2) actualizing the semantic and associative-connotative potential of other proprietary units. The title of a work is always a biblionymic dominant, the names of its individual parts, as well as the names of other author's texts implicitly or explicitly present in the writer's artistic world, are much less common. As an example of such a dominant, the image of an unnamed manuscript is analyzed: "the lost novel" by Nikolai Pustыrev in the novella by Yu.M. Polyakov "Work on mistakes". The conclusion is made about the connection of the novel with the motives of the "burned book", memory and oblivion, about semantic and associative "couplings" with other proper names (primarily with the anthroponym Pustыrev and the title of the story), about its semantic role (the search for the manuscript as an attempt to temporarily overcome the discord between generations; during the search for the disappeared work, the picture of the world it gets more complicated for some students).

Key words: *model of onomastic creativity, onomastic dominant, biblionymic dominant, principles of onomastic code, memory and oblivion*

DOI: 10.24888/2079-2638-2024-63-4-15-21

Понятие «модель ономастического творчества» предложено представителями Воронежской ономастической школы Н.Б. Бугаковой и С.А. Скуридиной в одноименной статье [3] (см. также диссертацию [4]). Под моделью ономастического творчества понимается «не просто совокупность имен собственных определенного художественного произведения, а иерархическая структура, обладающая системными признаками, проявляющимися в индивидуально-авторском ономастическом коде» [3, 93].

Модель ономастического творчества «выступает в качестве каркаса художественного произведения, который формируется на основе принципов ономастического кода» [4, 339]. Эти принципы регулируют отбор и создание имен собственных, их семантическую и функциональную нагрузку, взаимодействие между проприальными и апеллятивными лексемами. Хотя Н.Б. Бугакова и указывает, что «модель ономастического творчества индивидуальна для каждого автора» [4, 41], некоторые из выделенных ученым принципов ономастического кода, конструирующих такую модель, являются универсальными (*системность, ассоциативность, социальная обусловленность, хронотопность*), обязательными для определенных направлений и жанров литературы (*соотнесенность с историческим хронотопом*, например, в исторических романах), доминирующими в тех или иных эпохах или в конкретных направлениях (*мифопоэтическая детерминированность* – в символизме). Далеко не все принципы ономастического кода, выделенные С.А. Скуридиной применительно к творчеству Ф.М. Достоевского [11, 323], делают ономастический код его художественных текстов *уникальным*, что отмечает и сам исследователь. Такие принципы создания ономастического кода, как использование семантически маркированных антропонимов и антропонимов, отражающих противоречивость художественного образа, раскрытие семантики онима в контексте произведения, актуализация этимологического значения онима – выявляются в текстах многих писателей.

Таким образом, среди принципов формирования ономастического кода художественного текста следует, по нашему мнению, различать, во-первых, базовые, **общие, инвариантные** для всех ономастических кодов **принципы** – это, например, выделенные главой Воронежской ономастической школы Г.Ф. Ковалевым *факторы*, которые обуславливают отбор писателем имен собственных [6, 10–11], и на связь с которыми указывают представители школы С.А. Скуридина и Н.Б. Бугакова при разработке собственных терминологических понятий; это и направление, жанр, литературная традиция,

чье влияние на стратегии выбора онимов было давно установлено филологами; во-вторых, **частные принципы**, благодаря которым ономастический код становится *индивидуально-авторским*.

Полагаем, что особая комбинация или необычная реализация общих принципов также индивидуализирует ономастическую систему художественного текста. Например, принцип *взаимообусловленности онимов* реализуется в таких вариантах, как взаимообусловленность: 1) антропонимов и топонимов (орнитоморфная семантика топонима *Скворешники* и антропонимов *Лебядкины, Дроздовы, Гагановы* в романе «Бесы» Ф.М. Достоевского [11, 213]; 2) топонимов, урбанонимов и эргонимов («преступная» семантика астионима *Понерополь* 'город негодяев' и онимов *Хлопушинский проспект, улица Бени Крика, магазин «Скупка краденного»* в повести «Понерополь» Е.Ю. Лукина) и т.д.

У писателей могут совпадать частные принципы создания ономастического кода: безымянные герои и сюжетно значимые персонажи в отдельных произведениях М. Метерлинка («Слепые»), Г. Уэллса («Война миров»), А. Роб-Грийе («В лабиринте»), И.А. Бунина («Господин из Сан-Франциско», «Кавказ»), Л.Н. Андреева («Красный смех», «Ложь») и др.

Как уже было отмечено, частный принцип, встречающийся только в одном или нескольких текстах, т.е. периферийный для ономастического творчества того или иного автора, может оказаться ядерным для определенных жанров (использование античных мифологических имен в русской одической поэзии XVIII века [7], вымышленные география и языки в литературе фэнтези).

Важно разграничивать принципы ономастического кода художественного текста, группы текстов и всего творчества. Творческая эволюция писателя, безусловно, отражается на принципах ономастического кода, и в этом отношении особенно показательны авторы, обращавшиеся к самым разнообразным жанрам.

Совокупность антропонимов, зоонимов и онимов других разрядов формирует соответствующие коды: антропонимический, зоонимический и т.д. Эксплицированность определенного типа ономастического кода зависит от частотности, функциональной и смыслообразующей роли имен собственных в тексте. Поскольку некоторые разряды онимов делятся на классы и подклассы, возникает вопрос о возможности и целесообразности выделения соответствующих кодов. Небольшое количество, к примеру, артионимов (класс идеонимов), упомянутых в рассказе или романе, вряд ли позволяет говорить об особом коде – артионимическом. Если же они не просто упоминаются в тексте, а входят в более сложные отношения с его мотивно-тематической структурой и проблемно-идейным содержанием, становятся ономастической доминантой ряда произведений писателя, то есть все основания выделять артионимический код. Картины Г. Фриза, Г. Гольбейна Младшего, Рафаэля, К. Лоррена, И.Н. Крамского в романах «великого пятикнижия» Ф.М. Достоевского служат яркой иллюстрацией этого положения.

Итак, модель ономастического творчества опирается на общие (инвариантные) и частные (вариативные) принципы ономастического кода. Возможность выделения разновидности ономастического кода зависит от частотности имен собственных, их функциональной и смыслопорождающей роли.

В структуру модели ономастического творчества входят ономастические доминанты разных уровней. Понятие ономастическая доминанта не получает дефиниции в работах Н.Б. Бугаковой и С.А. Скуридиной, но из их анализа проприального состава произведений А. Платонова и Ф.М. Достоевского следует, что это конкретная онимная единица того или иного разряда, наделенная особой смысловой, эстетической и прагматической нагрузкой в тексте, актуализирующая его ценностные, мифопоэтические, идейные доминанты. Низкая частотность употребления имени собственного не влияет на его способность быть ономастической доминантой.

Приведем примеры ономастических доминант разных классов и подклассов. *Гидронимическая* доминанта: А.С. Пушкин «Медный всадник» (река Нева), М.А. Шолохов

«Тихий Дон»; *зоонимическая* доминанта: А.И. Куприн «Белый пудель» (пудель Арто), «Зов предков» (пес Бэк); *некронимическая* доминанта: А.В. Иванов «Комьюнити» (Калитниковское кладбище), О. де Бальзак «Отец Горио» (кладбище Пер-Лашез); *астронимическая* доминанта: И.А. Ефремов «Час быка» (планета Торманс), Р. Брэдли «Марсианские хроники» (планета Марс); *годонимическая* доминанта: Н.В. Гоголь «Невский проспект», А.Н. Рыбаков «Дети Арбата».

Из всех видов онимов, способных быть ономастической доминантой, библионим занимает особое место. Заглавие, как известно, представляет собой сильную позицию текста, первое авторское слово, актуализирует текстовые категории, «намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение рассказа» [5, 198].

Среди всех возможных заглавий выделяются те, которые возникли в результате трансонимизации. Собственные имена, оказавшиеся в позиции внешнего заглавия или внутреннего заголовка, *приобретают статус ономастической доминанты*. Существуют антропонимические заглавия (М. Горький «Фома Гордеев», Г. Флобер «Саламбо») и внутренние заголовки («Надина Днепровская» – название главы в романе «Искуситель» М.Н. Загоскина), топонимические заглавия (фэнтезийный цикл Д. Вэнса «Лионесс», В. Аксенов «Остров Крым») и внутренние заголовки («Остров Забвения» – название 11 главы в романе И.А. Ефремова «Туманность Андромеды»).

Оним во внутреннем заголовке может быть доминантой всего текста (сквозной) либо только его части. Немаловажно учесть, что присутствие имени собственного в позиции внутреннего заголовка (в отличие от позиции внешнего заглавия) не означает автоматического присвоения ему статуса ономастической доминанты, так как в этой позиции может оказаться функционально, семантически и синергетически ограниченное имя собственное.

Итак, внешнее заглавие всегда является ономастической доминантой, внутренние заголовки значительно реже выполняют эту роль. Так как в лексический состав библионима могут входить собственные имена любых разрядов, то трансонимизация ведет не только к переходу онимов других разрядов в класс библионимов, но и к закреплению за перешедшей единицей статуса ономастической доминанты.

Определим *библионимическую доминанту* как библионим (или его функциональный аналог), связанный с мотивно-сюжетной, хронотопической и характерологической структурами произведения, транслирующий ключевые авторские смыслы или отсылающий к важным для интерпретации и понимания художественного текста или отдельных его частей лексемам (либо наоборот, дезориентирующий читателя, приводящий его к ложным выводам о содержании), актуализирующий семантический и ассоциативно-коннотативный потенциал других имен собственных (предопределяющий появление у них сем, концептуально связанных с названием произведения, его частью).

Библионимической доминантой может быть и название иноавторского текста (образ конкретного произведения), имплицитно или эксплицитно присутствующее в книге. Например, в повести Ю.М. Полякова «Работа над ошибками» (1986) учитель литературы Андрей Петрушов и несколько его учеников заняты поиском утраченной безымянной рукописи Николая Ивановича Пустырева, талантливого писателя, погибшего молодым в годы Великой Отечественной войны.

При отсутствии названия рукописи значение приобретает имя ее автора: «говорящая» фамилия *Пустырев* – «это фамилия автора пропавшей рукописи, который и сам пропал без вести на фронте» [1, 176], она будто предопределяет безымянность сочиненного еще до войны романа, который «очень хвалил Михаил Афанасьевич Булгаков, а потом еще кто-то, чьим мнением тогда дорожили намного больше» [8, 273], в журнальных же отзывах о произведении отзывались резко, потому что, по словам Елены Викентьевны Онучиной-Ферман, одноклассницы Пустырева, он «был слишком смел для своего времени» [8, 305]. В доносе роман был назван «"поклепом" на нашу действительность, на нашу жизнь, становившуюся все лучше и веселее» [8, 386].

Антропоним *Пустырев* образован, вероятно, от прозвища *Пустырь*, в свою очередь образованное от апеллятива *пустырь* 'незастроенное, заброшенное, запущенное пространство близ жилья или на месте бывшего жилья' [2, 1048]. Деривационная связь антропонима с лексемами *пустырь* и *пустота* актуализирует мотивы памяти и забвения. Заброшенность и запущенность места метафорически осмысляются как результаты «эрозии» памяти (коллективной или индивидуальной), стирания «следов» прошлого (героического, «неудобного» и др.), его переписывания, отпускания, замалчивания, игнорирования.

Пустырь – амбивалентное пространство: оно обладает как отрицательной ценностью, так и позитивной (см. [9]). В повести он располагается за школьным двором: «За эту освободившуюся территорию вот уже полгода бьется Стась, он мечтает раздвинуть тесную спортивную площадку, но на то же самое жизненное пространство претендует соседняя картонажная фабрика, расширяющая свои складские помещения» [8, 320]. Пока бульдозеры разравнивают пустырь, на его краю мальчишки играют в «войнушку», представляя в тяжелой технике фашистские «тигры». Трагическое прошлое «разыгрывается» в настоящем на «ничейное земле». Подобная игровая практика помогает детям освоить исторический опыт. Конечно, видеть в этом эпизоде «свернутый сюжет» одной из страниц войны (вернее, возможной судьбы Николая Пустырева, погибшего на ней) было бы слишком прямолинейно, тем не менее, демонстрация такой сцены знаменательна, так как она ассоциативно связана с ключевым персонажем повести.

В «топосной» фамилии *Пустырев* обобщаются, с одной стороны, судьбы всех без вести пропавших солдат, с другой стороны, пространства, оставшиеся на месте сражений (полуразрушенные здания, неофициальные кладбища, *пустоты* и т.д.). Фамилия, таким образом, «предлагает» топоцентрическую и антропоцентрическую перспективу ее интерпретации.

Пустырев не забыт, он по-прежнему чтим Е.В. Онучиной-Ферман, его одноклассницей. В прошлом их связывала глубокая любовь, она не позволяет имени исчезнуть в пустоте и в настоящее время: «В День Победы я всегда рассказывала моим ученикам о Николае Ивановиче» [8, 305]. Он остался в памяти товарищей по институту, учеников, сослуживцев.

«Память» – название поисковой службы, руководимой Андреем Петрушовым во время работы в газете. Ее участники познакомили Петрушова с воспоминаниями заведующего литературным отделом газеты перед войной. В них находилась информация о рассказе и романе Пустырева. Уволившись из газеты, главный герой повести теперь уже вместе с организованной из равнодушных девятиклассников группой «Поиск» продолжил «восстанавливать» биографию молодого фронтовика и разыскивать его рукопись. Таким образом, Ю.М. Поляков через «детективную» сюжетную линию приглашает читателя всмотреться в «карту прошлого» страны, где до сих пор немало безвестных «пустыревых» и пустырей.

Судьба рукописи не проясняется и к концу повести. Неизвестно, уцелел ли архив, в котором, возможно, она находилась. Роман мог быть включен в неизданный к тридцатилетию Победы сборник воспоминаний краснопролетарских ополченцев, но его отправили на макулатуру. Однако надежда обнаружить пустыревский труд не угасла и тогда, когда Елена Викентьевна сообщила Андрею Петрушову в письме, что Пустырев «своими руками в моем присутствии сжег рукописи, оба экземпляра» [8, 386] (так вводится мотив «сожженного произведения» и антитезис к прецедентному высказыванию *рукописи не горят*). Она хотела, чтобы ученики отвлеклись от поиска романа и не узнали, что он стал причиной увольнения молодого словесника из школы, исключения из комсомола, что автор отрекся от написанного: «...Это будет наш с вами заговор доброты, наша святая ложь. Простите меня» [8, 387].

Андрей не скрыл правды от своего класса и рассказал им о письме, хотя это решение было неожиданным для него самого. Только Леша Ивченко, шеф-координатор группы

«Поиск», сильнее других учеников потрясенный трагической судьбой Пустырева, указал своему учителю на то, что в первом письме Онучина-Ферман упоминала чтение почти «слепой» рукописи, а значит, существует и третий экземпляр или уничтожена только одна из двух рукописей.

Поступок Елены Викентьевны не однозначен с этической точки зрения. Его небезосновательно можно считать еще одной ошибкой, пополнившую длинный список ошибок, совершенных другими персонажами: ученики допускают ошибки в школьных сочинениях; совершают их учителя; один «негодяй», который оклеветал роман Николая Пустырева, позже объяснял «роковую ошибку» политической близорукостью и безумной любовью» [8, 386]; Пустырев «сжег рукопись, искренне считая, что роман был ошибкой» [8, 387], и это оказалось роковым заблуждением. Заглавная лексема ошибка – одна из смысловых доминант текста.

Исчезнувший роман Пустырева также связан с заглавием повести. Вероятно, его смелость заключалась в том, что автор указал в тексте на ошибки эпохи, заявил о необходимости признать ошибки и начать исправлять их. Поиск рукописи – коллективное дело, временно связывающее поколения и помогающее забыть разлад между ними. В конце повествования о желании присоединиться к поиску рукописи заявляют шестиклассники, осознавшие применимость к личности Пустырева нарицательного имени *Дон Кихот*, которым «называют честных, благородных, добрых, но неудачливых людей» [8, 393].

Номинация «потерянный роман» становится функциональной заменой отсутствующего названия. Более того, именем романа можно признать имя его автора ввиду общности их судеб. Произведение воплощает все те положительные качества, которые были в Пустыреве.

Как показал приведенный анализ, образ потерянной рукописи активно участвует в смыслообразовании повести «Работа над ошибками», актуализирует ее сюжетно-мотивную структуру, объединяет персонажные линии произведения. Таким образом, он является ономастической доминантой и «ключом» к идейному содержанию текста.

Подводя итоги исследования, отметим, что понятия «модель ономастического творчества», «ономастическая доминанта» представляют научную ценность для литературной ономастики, но возможность их включения в ее терминосистему требует дальнейшего обсуждения. Небезынтересно, как, например, соотносятся «модель ономастического творчества» и «ономастическая модель идиостиля» [10, 141]? Каков описательный, объяснительный и предсказательный потенциал подобных моделей?

1. Большакова А.Ю. *Феноменология литературного письма: о прозе Юрия Полякова*. М., 2005.
2. *Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С.А. Кузнецов*. СПб., 2000.
3. Бугакова Н.Б., Скуридина С.А. Модель ономастического творчества в индивидуально-авторской картине мира // *Вестник Вологодского государственного университета. Серия: исторические и филологические науки*. 2023. № 1(28). С. 92–97.
4. Бугакова Н.Б. Модель ономастического творчества в индивидуально-авторской картине мира А. Платонова: дисс. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 2023.
5. Выготский Л.С. *Психология искусства. Анализ эстетической реакции*. М., 2018.
6. Ковалев Г.Ф. Аспекты изучения имен собственных в художественных произведениях // Ковалев Г.Ф. *Избранное. Литературная ономастика*. Воронеж, 2014. С. 3–27.
7. Матвеев Е.М. Антропонимы в русской торжественной оде XVIII века // *Антропонимы в русской словесной культуре XVIII века / под ред. П.Е. Бухаркина, С.С. Волкова и Е.М. Матвеева*. СПб., 2023. С. 103–160.
8. Поляков Ю.М. *Работа над ошибками* // Поляков Ю.М. *Собр. соч.: в 12 т.* М., 2018. Т. 1.
9. Пузанов К.А., Шубина Д.О. Риски и потенциал городских пустот // *Городские исследования и практики*. 2023. Т. 8. № 2. С. 69–79.
10. Селеменова О.А., Бородин Н.А. *Мифологические имена в поэзии И.А. Бунина: монография*. Елец, 2022.
11. Скуридина С.А. *Ономастический код художественных текстов Ф.М. Достоевского: дисс. ... д. филол. наук*. Воронеж, 2020.