

добре узгоджується з українською ментальністю.

Гра антропонімною множиною – одноною стала чи не найвагомішим мовним засобом, що розгортається протягом поеми “Фото у далекий вирій”. Спочатку з’являється роздільна множинність, виражена одноною: “Тут що не двір, то квітне по **Наталці**” [9, с. 198]. Потім узагальнена множина: “**Наталки** шепотіли до **Катрусь**: / - Він, може, має в городі котрусь?” [9, с. 198]. Далі – узагальнена одна, з підкресленою інверсією антропоніма: “А може справді **Катря** угадала/ і вже якась його залободала” [9, с. 199], хоч то шепотіли **Наталки**, а не **Катрусі**. А в фіналі одна, індивідуальність – конкретна людина з її конкретним життям: “**Ярину** вб’ють, **Наталка** вийде заміж, / **Катруся** десь в Ельзасі пропаде” [9, с. 201]. Цей периферійний антропонімічний фон стає супроводом і поетичним підтвердженням центральної думки: “І хто ми є? Усі усі мільйони. / А хтось комусь однісінккий-один” [9, с. 202]. Є.С.Отін відзначив у реальній антропонімії “типізує значення форми множини антропоніма” [14, с. 242]. У поетичних текстах Ліни Костенко це значення, як бачимо, реалізується у численних варіаціях, утворюючи фактично цілу групу різнних значень.

Говорючи про антропонімічну партію “Неповторності”, не можна оминати вірша “По-Лицю-Дош” [9, с. 176], який увесь побудований на особовому імені, винесеному в заголовок: “Великий воїн знищених племен./

В Америці, в минулому столітті, / мав найдивніше із усіх імен,/ він мав ім’я нечуване у світі: / **По-Лицю-Дош, По-Лицю-Дош, По-Лицю-Дош!**” Ця потроєна мелодія імені виринає у вірші тричі. І йдеться спочатку про саме ім’я, незвичне навіть за індіанськими онімічними нормами: “Не **Вовчий Плащ**, не **Бик** і не **Ведмідь**,/ не **Зуб Мустанга**, не **Перо Орлине**”. А далі – про винищення індіанців і тугу воїна, виражену – і водночас приховану – його іменем: “Та що ви? Ні. Сльоза?! Це вам здалося. / По-Лицю-Дош... По-Лицю-Дош... По-Лицю-Дош...” Цей поетичний шедевр є водночас і шедевром антропонімічної віртуозності Ліни Костенко.

### Джерела та література

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1973. – 2357 с.
2. Брюховецкий В.С. Ліна Костенко. Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1980. – 139с.
4. Грушевський М. Історія України-Руси. – К.: Наук. думка, 1991. – Т.1. – 648с.; 1992. – Т.2. – 633с.
5. Іванчук Р. Яничари. – Львів: Каменяр, 1992. – 188с.
6. Ільницький М. Неповторність – це доля: Ліна Костенко. Неповторність.- К., 1980. – Прапор. – 1981.– № 3. – С. 125–130.
7. Ковалевські Т. Ю., Семененко Л. А. Експресивно – стилістичний потенціал оказіональних плюративних форм онімів: На матеріалі поетичного мовлення // Вісник Одеського державного університету (філологія: мовознавство, літературознавство). – 1999. – № 4. – С.67 – 72.
8. Кожевникова Н.А. Заметки о собственных именах в прозе Андрея Белого// Ономастика и грамматика. – М.: Наука, 1981. – С.222–259.
9. Костенко Л. Неповторність. Вірші. Поеми. – К.: Молодь, 1980. – 22с.
10. Кошарська Г. Творчість Ліни Костенко з погляду поезики експресивності. – К.: КМ Academia, 1994. – 156 с.
11. Лазоришин И.И. Об исторической основе имени былинного героя Добрыни Никитича // Научный вестник Ужгородского университета. Серия филология. Ономастичні студії. – Ужгород, 1996. – Вип. 2.– С.26–28.
12. Майданов Г. “Откуда есть пошла Русская земля...” // Киевские новости. – 1998. – № 3, 6–10, 12–14.
13. Макарова С.Я. Значение и функции имени собственного, употребленного во множественном числе // Лексика и словообразование русского языка: Сб. науч. тр. – Рязань, 1982. – С.56–60.
14. Отин Е.С. Из этимологических исследований донской гидронимии: К вопросу о первичном звене в коррелятивной пере Битюг: Битюг // Отин Е.С. Избранные работы. – Донецк: Донеччина, 1997. – С. 237 – 250.
15. Полное собрание русских летописей. Лаврентьевская летопись и Суздальская летопись по Академическому списку. – М.: Изд-во восточной литературы, 1962. – Т.1. – 580 с.
16. Полюга Л.М. До питання про опрацювання української літературної ономастики // Ономастика і апелятиви: Зб. наук. пр. – Дніпропетровськ, 1998. – С. 42–47.
17. Попова І.С., Олійник Н.П. Про один аспект використання власних імен у художньому тексті // Питання сучасної ономастики. VII Всеукраїнська ономастична конференція. Статті та тези. – Дніпропетровськ, 1997. – С.157–158.
18. Суперанская А.В. Имя – через века и страны. – М.: Наука, 1990. – 200 с.
19. Удовиченко Г.М. Стилістично-естетичні особливості синтаксису: За текстом твору “Крізь роки і печалі” Л.Костенко // Проблеми граматики і лексикології української мови: Зб. наук. праць. – К.: Правда Ярослави́чів, 1998. – С.120–125.
20. Sensacyjny film o Papuszy “Historia cyganki” // Rrom p-o drom. – 1991. – № 5. – S.5.
21. Wojecki M. Lubuscy dziennikarze o Papuszy // Rrom p-o drom. – 1992. – № 6. – S.4.

У Хао

### ФУНКЦИИ ПЕЙЗАЖНЫХ ЗАРИСОВОК В РОМАНЕ ЛАО ШЭ «ВЕРЬЛЮД СЯНЦЫ»

Проблема пейзажей является одной из важнейших в кругу проблем поэтики художественных произведений. На важность изучения литературного пейзажа указывали многие исследователи, в частности, В.Ф.Саводник, который считал его отражением «чувства природы, т.е. весьма сложного психического комплекса, включающего, в числе прочих, особенности мирозерцания автора» [4, с.1]. Взаимозависи-

мость мирозерцания и изображения природы прослеживается как на уровне индивидуальной творческой личности, так и на уровне общественной мысли. В.Ф.Саводник отмечает: «...уже А.Гумбольдт предполагал, что чувство природы не есть нечто неизменное по своему составу и формам проявления, но что оно с течением времени переживает некоторую эволюцию, подчиняясь каким-то для нас еще мало ясным законам исторического развития» [4, с.3]. Существование такого подхода подчеркивает необходимость повышенного внимания к пейзажу при анализе литературного произведения.

Не станем отрицать, что пейзаж - лишь один из элементов художественной системы, но и по нему мы можем видеть весь колорит произведения: пейзаж указывает на место действия, сопровождает поступки персонажей, создает общее настроение картины, иллюстрирует идею произведения. «Обращение к пейзажу в художественных произведениях как к самостоятельной и важной проблеме позволяет более глубоко проникнуть в подтекст произведений. Это, в свою очередь, дает возможность более всестороннего и точного решения вопросов как теории, так и конкретной поэтики. Кроме того, анализ пейзажа в художественных произведениях позволяет проследить за отражением мировоззрения и мироощущения писателя в его произведениях не на уровне теоретических деклараций, а на уровне художественной практики, отражения бессознательного. Такой анализ обладает также концептуальной значимостью в ходе решения проблемы художественного метода того или иного писателя» [2, с.5]. Иными словами, понять, как построен и как «работает» пейзаж, значит выявить существенные особенности творческого подхода автора.

В нашей работе для анализа пейзажных описаний мы выбрали китайский реалистический роман Лао Шэ «Верблюд Сянцзы» и хотим проследить за теми дополнительными смысловыми нагрузками, которые скрываются за многочисленными пейзажными зарисовками выбранного романа. В данном случае мы проанализируем освещение, описания времен года, слуховые и обонятельные ощущения - это как раз такие немасштабные художественные детали, на которые часто читатели не обращают внимания.

Цель нашей работы - проанализировать пейзажные зарисовки в романе Лао Шэ с позиции значимости использования освещения, описаний времен года, слуховых и обонятельных ощущений. Задачи статьи: путем анализа пейзажных описаний пронаблюдать за внутренними движениями персонажей. Новизна работы заключается в рассмотрении пейзажных зарисовок как особого ментального пространства автора, позволяющего судить о его культурной принадлежности.

В пейзажных зарисовках освещение тесно связано с цветом. Под влиянием освещения изменяются краски, с появлением света цветовые оттенки становятся более яркими и блестящими, получают иное значение и художественный эффект. Хорошим примером служит описание «рассвета» в романе Лао Шэ «Верблюд Сянцзы». В данной зарисовке по мере восхода солнца - главного источника света - два раза меняется общий цветовой фон: серый на красный (до восхода солнца), и красный на блестящий (при восходе солнца). Вместе с изменением красок меняется и настроение картины - все энергичнее и полнее жизнь. Во втором изменении цветового фона мы наблюдаем следующие изменения красок под воздействием освещения: «пронизывает ярко-золотистый свет», «все цветовые оттенки блестяты», «все становится ясным», «золотистый луч льет по небу», «великолепная сверкающая паутина», «трава приобретает блестящий облик», «стволы старых сосен покрашены в золотисто-красный цвет», «сверкают золотом». С помощью этих описаний создается жизнерадостная, оптимистическая атмосфера, которая точно отражает душевное состояние героя.

Однако образ солнца и блестящие цвета от солнца в романе не всегда связаны с положительной характеристикой. Обратим внимание на один фрагмент описания грозы: «Только вышел (Сянцзы), сразу понял свою ошибку. Тот серый пыльный туман уже рассеялся. На улице не так душно, но солнце становится еще злее. Никто не смел бы поднять голову и посмотреть, где находится солнце. Только кажется, что кругом сверкает - в воздухе, на крышах, на стенах, на земле. Повсюду блестит, в блеске отражено что-то разгоряченное, красное. Сверху донизу небо и земля соединяются в одно огромное огненное зеркало, каждая вспышка похожа на фокусную точку и сейчас же зажжет все. При таком блеске любой цвет ослепителен, любой звук страшен, любой запах сливается с той вонью, которая поднимается с испаряющей ее земли. На улице уже никого нет, дороги как будто расширились, просторно и знойно, пугают каждого...» [3, с.162] В этом отрывке солнце теряет привычный жизнерождающий образ, причиняет вред, душит жизнь своей энергией и могуществом. Нужно сказать, что такое резкое изменение вполне объяснимо с точки зрения конфуцианства, главным принципом которого является поддержка золотой середины и соблюдение меры: вода необходима для жизни любого существа, но если воды слишком много, то жизнь тоже невозможна. Так же и солнце: без него темно, холодно, а когда оно слишком сильно, то и солнце может стать невыносимым, разрушительным. Исходя из этого, можно сделать вывод, что пейзаж вполне может отражать миропонимание писателя, его мировоззренческие, культурные корни.

Хотелось бы еще заметить, что в романе в целом отсутствуют однозначно положительные образы. Все персонажи в большей или меньшей степени имеют отрицательные стороны. Что касается пейзажных образов, то даже многие традиционно положительные образы получают совершенно нетрадиционную интерпретацию, приобретают отрицательные качества. Создается ощущение, что таким образом писатель пытается показать, что жизнь бедных трудящихся масс хрупка и ничем не защищена, для таких людей абсолютно все представляет опасность, и у них шанс выжить в таких условиях невелик. В дальнейшем исследовании мы еще не раз будем сталкиваться с этим вопросом.

Нужно сказать, что большая часть событий романа совершается именно ночью, соответственно, ночной пейзаж занимает весьма важное место среди пейзажных описаний. Образ ночи (в некоторых случаях и образ темноты) как противовес солнечному освещению широко используется в романе. По нашему мнению, темноту можно оценивать как нулевое освещение. Если под влиянием солнца все краски получают блеск, то в темноте, при нулевом освещении, все цветовые оттенки как бы исчезают, становятся невидимыми, неизвестными.

В начале романа, когда ночью Сянцзы сбежал от солдат и находился на пути возвращения в город, мы встречаем два ночных описания, где присутствует образ темноты:

1) «Он (Сянцзы) снял с себя военную форму: одним размахом оторвал петлицу; оторвал и единственную на этой форме пару медных пуговиц, бросил их в темноту, и они пропали без звука» [3, с.20].

2) «Кругом ничего не видно, как будто здесь ждет его (Сянцзы) вся темнота на этом свете, уходишь от

темноты, заходишь в ту же темноту, только сзади молчаливо следуют верблюды» [3, с.21].

Побег Сянцзы хотя оказался удачным (он даже сумел забрать с собой трех верблюдов), но у него появилось другое опасение: если местные возьмут его как дезертира, то это добром не закончится. Поэтому он хочет избавиться от опасных, подтверждающих солдатский статус предметов. Темнота символизирует те дни, когда он находился в армии и не понимал, за что забрали и его самого, и все, что у него было. Теперь он бросает пуговицы в темноту без всякой жалости: он хочет забыть эту историю, хочет снять с себя все, что связано с этими солдатами. Темнота символизирует также и отношение Сянцзы к своему будущему: он не видит ничего, не знает, что ждет в следующую минуту, это полная непредсказуемость.

Анализируя пейзажные описания, мы хотим обратить внимание еще на одну немаловажную художественную деталь – времена года. Хотя в романе нигде не указана конкретная дата (кроме даты дня рождения хозяйина Люсы – отца девушки Ху), но по развитию сюжета от начала, когда солдаты забрали Сянцзы, до конца, когда Сянцзы потерял все: потерял последнюю надежду на завтрашний день и был ни жив, ни мертв, лишь бы как-нибудь продлить свое существование, проходит не более двух лет. В это время мы больше наблюдаем весенний и зимний пейзаж, летним пейзажем можно считать лишь описание грозы, об осени сказано в трех фрагментах, но пейзажные описания практически отсутствуют, поэтому мы сосредоточились именно на весеннем и зимнем пейзажах.

Как мы уже говорили выше, в романе практически отсутствуют однозначно положительные образы. При анализе описаний весны мы опять обнаружили эту тенденцию. Смотрим следующий отрывок: «Девушка Ху смотрела на быстро начинающий таять лед во дворе и на то тряпье, которое еле прикрывало тела соседей, чувствовала сложный и немного теплый запах, слушала печальные вздохи стариков и плач малышей, ее сердце замерзло. Зимой люди прятались в комнатах, мусор замерзал во льду; теперь люди вышли, мусор оказался на виду, даже стены, построенные из разбитых кирпичей, начали осыпаться, точно готовились к разрушению, когда пойдет весенний дождь. По всему двору росли какие-то цветы, но цветы как будто и не цветы, а кошмарная беднота, все намного отвратительнее, чем было зимой. И только сейчас девушка Ху почувствовала, что она всегда будет жить в этой среде, придет время, когда ее сбережения закончатся, а Сянцзы всего-навсего рикша!» [3, с.149]

Девушка Ху поссорилась с отцом и вышла замуж за Сянцзы без согласия отца. Она сняла комнаты в одном дворе, где жили бедные люди, и планировала через какое-то время пойти мириться с отцом и вернуться в прежнюю жизнь. Но она никак не ожидала, что отец продаст свое дело и исчезнет без следа. Данный пейзаж как раз присутствует в тот момент, когда девушка Ху поняла, что ее план погиб окончательно и она никогда не вырвется из этой дыры.

Весна – пора обновления, все возрождается к новой жизни и всегда ассоциируется с чем-то хорошим, с наилучшими надеждами, ожиданиями. Но здесь весна выглядит совершенно по-другому. Плохо одетые, жалко вздыхающие соседи, грязный двор, осыпающиеся стены, даже цветы вызывают раздражение. Если зима все это еще как-то скрывала, то сейчас все видно, все выходит наружу. Но самое страшное, что пугает девушку Ху, это бедность, царящая во дворе. Одной только мысли, что в скором будущем она будет жить так же, как и ее соседи, достаточно для того, чтобы девушка Ху теплой весной почувствовала настоящий мороз в своем сердце.

На протяжении всего романа весна всегда связана с какими-то неприятностями. Весной началась война, весной хлеб дорожает, даже фонд благоденствия перестает давать кашу и деньги. Как пишет в романе Лао Шэ, «словно отдали бедных людей весеннему ветру и лучу солнца!» [3, с.149] Можно сказать, что весна и в анализируемом нами романе является порой «обновления», только она приносит не радость и не надежду, как это бывает обычно, а новые проблемы. Она «обновляет» только ту тяжелую, безвыходную ситуацию, которая всегда присутствует в жизни бедных людей независимо от времени года.

Нужно сказать, что из всех 4-х времен года самое большое внимание Лао Шэ уделяет зиме. Хотя зима приносит Сянцзы немало неприятностей (вспомним эпизоды, когда девушка Ху сообщила Сянцзы о том, что ждет от него ребенка, и когда Сянцзы женился на девушке Ху, все случилось зимой), однако в отличие от весны, зима иногда дает главному герою немного хоть и непродолжительных, но все же радостных моментов. Соответственно, сопутствующие пейзажи имеют совершенно иной характер. Покажем это на примере следующего отрывка: «Когда Сянцзы вышел из особняка Цао, было где-то около 11-и, это было как раз самым приятным временем в зимний день. Этот день был особо ясным, на голубом небе не было ни облака, солнечный луч пронизывал прозрачный воздух, давал людям немного приятной теплоты. Ку-даханье кур, лай собак и зазывание торгашей далеко слышались, через улицу можно было улавливать некоторые звонкие звуки, как крики журавлей» [3, с.203].

Незадолго до описываемого момента девушка Ху умерла при родах. Чтобы похоронить ее, Сянцзы продал рикшу, купленную на ее деньги. Сянцзы опять остался ни с чем. Он пошел к господину Цао, у которого он работал и которого он уважал. Господин Цао дал Сянцзы работу, даже согласился, чтобы девушка Фуцзы, с которой Сянцзы хотел начать новую жизнь, тоже жила в его доме. Такого удачного результата Сянцзы и предположить не мог, его жизнь снова приобрела смысл. Вокруг него все стало ясно и прозрачно, как и его душа в этот момент. Сянцзы скорее уже думает о том, как он будет трудиться у господина Цао, какая будет тяжелая работа, но ему все будет по плечу, ведь он взрослый, он сильный, ведь теперь за ним всегда будет девушка Фуцзы. Она будет его поддерживать. Рядом с ней Сянцзы никогда больше не будет одинок, она ведь такая нежная и понимает его с полуслова.

Интересно наблюдать за изменением эмоциональных окрасок пейзажа в зависимости от изменений настроения героя. Вспомним еще один знакомый нам зимний пейзаж, который присутствует во фрагменте, где Сянцзы неожиданно получил от девушки Ху известие о том, что она беременна. Сопоставив эти два пейзажа, можно заметить, что кроме зимнего времени года, в них практически нет ничего общего: ночь и день, темно и ясно, мрачно и прозрачно, мороз и приятная теплота, тишина и звонкие звуки... Контрастные характеристики соответствуют противоречивым чувствам героя в разных ситуациях. С помощью анализа пейзажных зарисовок мы можем проникнуть во внутренний мир персонажа, почувствовать какое-то его переживание.

При анализе мы также заметили, что пейзажная зарисовка Лао Шэ не бывает немой: она «звучит». Слуховые и обонятельные ощущения в пейзажах романа «Верблюд Сянцзы» фигурируют наряду со зри-

тельными. Разные ощущения объединяются в единое целое, делают пейзаж насыщенным, реальным.

Вернемся опять же к тому пейзажу, который дается в романе после того, как Сянцзы получил работу у господина Цао и пошел искать девушку Фуцзы. В данной зарисовке не только зрительно небо стало ясным, воздух стал прозрачным, но и звуки были хорошо слышны: «через улицу можно было улавливать некоторые звонкие звуки». По нашему мнению, это тоже косвенно говорит о том, что Сянцзы был счастлив и не был ничем взволнован. Он замечал даже такие обычные, незначительные звуки, как кудахтанье кур, лай собак, зазывание торгашей, и эти звуки показались ему близкими и радостными. Сочетание разных звуков – характерная особенность звукового фона в пейзажных описаниях анализируемого нами романа. Покажем еще один пример: «Ворота были забиты разными телегами и разными людьми, никто не смел спешить, но все хотели побыстрее пройти. Крик, ругань, шум кнутов и гудков, звон колокола, смех... Все звуки смешивались в одном гудении, а ворота, как усилитель, делали все громче и громче, как будто каждый человек шумел и гудел. Сянцзы своими большими шагами из стороны в сторону, руками раздвигая толпу, как большая, длинная, худая рыба, плывущая по волнам, вошел в город. Сразу увидел знакомые улицы, дороги так широки, так прямы, глаза Сянцзы блестели, как блестели крыши на восточной стороне. Он покачал головой» [3, с.32].

Сянцзы сбежал из армии, после долгого пути и болезни он наконец-то вернулся в свой любимый город. Город, который стал «его единственным другом». В этом городе ему все было знакомо и все, что там происходило, ему нравилось. Даже тот сумасшедший шум, который постоянно несся вокруг ворот, казался Сянцзы таким родным и близким, таким мелодичным и душевным. Есть одна китайская поговорка: «Как рыба попала в воду». И Лао Шэ справедливо сравнивает состояние Сянцзы в данной ситуации с рыбой, вернувшейся в родную стихию.

Интересно наблюдать в пейзажных описаниях тенденцию, когда шумный звуковой фон сопровождает бодрое настроение героя, а когда тихо, без звука, герой обычно находится в туманном, безвыходном положении. Во время побега Сянцзы из армии есть эпизод, когда он бросил оторванные от военной формы пуговицы в темноту, эти пуговицы «пропали без звука», и когда ночью Сянцзы шел по дороге, сзади него «молчаливо следовали верблюды». Беззвучие свидетельствует о напряженном состоянии героя и об абсолютной тишине вокруг него. Тишина, как и темнота, символизирует пустоту, куда исчезает все, и она страшна для Сянцзы потому, что в ней он не мог определить, куда же идти и что же его ждет.

А что касается обонятельных ощущений, то их употребление отличается от употребления зрительных и слуховых меньшим количеством и однотипностью. Почти все запахи, встречаемые в романе, связаны с довольно неприятными ощущениями. Однако, как и шум, неприятные запахи появляются лишь там, где настроение Сянцзы на подъеме. Когда он сбежал из армии и наконец вернулся в город, он не только «видел людскую суету, слышал пронзительный шум», но и «чужал дурной запах, даже хотел наклониться и поцеловать эту грязную, вонючую землю, любимую землю, растящую деньги землю!» Вот какое чувство Сянцзы испытывает к своему городу! Хоть грязный, хоть дурно пахнущий, хоть там ему тоже нелегко, но все равно он не может без него, потому что город дает ему все, и только там он мог бы существовать.

#### Выводы

1. Пейзажные описания в художественных произведениях указывают на место действия, сопровождают поступки персонажей, создают общее настроение картины, иллюстрируют идею произведения, часто отражают мировоззренческие и культурные корни писателя.

2. В анализируемом нами романе отсутствуют однозначно положительные образы: как все персонажи в большей или меньшей степени имеют отрицательные стороны, так и многие пейзажные образы, которые традиционно считаются положительными, приобретают негативные качества.

#### Источники и литература

1. Власенко Т.Л. Литература как форма авторского сознания. – М., 1995. – 274 с.
2. Иванова Н.П. Проблема поэтики пейзажа (На материале романа М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени»). – Симферополь, 1997. – 106с.
3. Лао Шэ. Верблюд Сянцзы. – Пекин, 2003. – 224 с.
4. Саводник В.Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. – М., 1911.
5. Человек и природа в художественной прозе: Межвуз. сб. науч. трудов. – Пермь, 1981. – 161с.