

Е.Н. Кузнецова, преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин
Тольяттинская академия управления, Тольятти (Россия)

Ключевые слова: художественный образ; ономапозитика; онтологичность слова; первообраз; библейский текст.

Аннотация: Статья посвящена исследованию формообразующего потенциала ономапозитики В.Г. Распутина. Художественный статус имен героев повести «Последний срок» рассматривается в свете фундаментальной проблемы онтологичности слова. На протяжении всего повествования имя героя указывает на замысел писателя о нем, на идеальный прообраз, осуществление которого является жизненным заданием человека. Проблема обретения имени является, на наш взгляд, центральной и в творчестве В.Г. Распутина, поскольку связана со многими основополагающими аспектами: экзистенциальными, культурными, национальными. А тема неразрывности связи категории имени с категорией образа в творчестве В.Г. Распутина составила ядро той проблематики, которая рассматривается в данной статье. Поскольку категория имени является эстетической, разработка этого вопроса потребовала обращения к русской философской ономапозитологии – к трудам А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского. Так, эти философы дали не только научное обоснование и диалектическую разработку символического строения слова, связанного с пересечением в нем различных сфер бытия, но и указали на то, что антиномичность между идеальным заданием имени и эмпирическим характером героя раскрывается как важнейший конструктивный фактор произведения. Рассмотрение поэтики имени с опорой на выводы философской ономапозитологии имеет большое значение в анализе художественного произведения. Это означает, что художественные образы произведения получают свое выражение прежде всего в отношениях прообраза и образа в структуре имени героя. Иначе говоря, имя представляет собой духовный архетип, организующий художественный образ и представляющий собой слово, в котором раскрывается энергия целого человечества, раскрывающаяся через личность и размыкающая рамки эмпирического мира.

Имя собственное давно притягивает к себе научную мысль философов, литературоведов и лингвистов. Это внимание обусловлено особым положением ономов, развивающихся не только по законам лингвистики. Еще в 1927 году А.Ф. Лосев в своей работе «Философия имени» дал научное обоснование и диалектическую разработку символического строения слова, связанного с пересечением в нем различных сфер бытия. «В слове и имени, – пишет А. Лосев, – встреча всех возможных и мыслимых пластов бытия; и еще не было дано достойного анализа имени, хотя уже во многом и установлены соответствующие методы и найдены некоторые формулировки» [1, с. 33].

К изучению собственных имен в произведениях различных писателей обращались такие исследователи, как В.Н. Михайлов, Ю.А. Карпенко, Г.Г. Ермилова, Т.А. Касаткина, Э.Б. Магазаник, С.И. Зинин, С.Е. Шаталов и др. Подлинное значение исследования этой стороны художественного образа стало раскрываться лишь в последние два десятилетия. Связано это, в свою очередь, с тем, что в 90-е годы прошлого века появилась возможность для углубленного изучения связей творчества писателя с христианской традицией, для рассмотрения образов произведения в библейском контексте.

Для данной работы направляющими векторами стали статьи С.В. Сызранова и А.А. Ильина. Опираясь на эти работы, мы определяем ономапозитику как фактор формирования художественных образов в произведении.

Несомненно, при таком подходе взгляд на имя, как на важнейший аспект поэтики, значительно углубляется. Вникая в процесс рождения художественных образов, мы понимаем, что имена героев произведения являются средоточием, ядром самих образов. «Художественные образы, – пишет П.А. Флоренский, – то тело, в которое облачается самое первое из проявлений незримой и неслышной, недоступной ни восприятию, ни по-

стижению в себе и для себя существующей духовной сущности – имя» [2, с. 17]. Имя героя раскрывает его сущность, оно есть «средоточие всяких физиологических, диалектических, онтологических сфер. Здесь сгущена и нагнетена квинтэссенция как человеческого разумного, так и всякого иного человеческого и нечеловеческого, разумного и неразумного бытия и жизни» [1, с. 33], то есть проявление духовной сущности человека. На протяжении всего повествования имя героя указывает на замысел писателя о нем, на идеальный прообраз, осуществление которого является жизненным заданием человека. Проблема обретения имени является, на наш взгляд, центральной и в творчестве В.Г. Распутина, поскольку связана со многими основополагающими аспектами: экзистенциальными, культурными, национальными.

Тема неразрывности связи категории имени с категорией образа в творчестве В.Г. Распутина составила ядро той проблематики, которая рассматривается в данной статье. Поскольку категория имени является эстетической, разработка этого вопроса потребовала обращения к русской философской ономапозитологии – к трудам А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского.

В работе «Философия имени» А.Ф. Лосевым обозначены основные слои художественной формы, где имя выступает завершающей фазой «предельной явленности»: «Имя есть осмысленно выраженная и символически ставшая определенным ликом энергия сущности» [1, с. 37]. Принимая диалектическую логику Лосева, то, что «имя – предел самовыявления вообще» [3, с. 847], можно говорить, что художественный образ с особой очевидностью проявляется на уровне ономапозитики. И ономапозитика Распутина, как будет представлено далее, являет это свойство в большой мере.

Однако здесь следует сказать и о первообразе, о той заданности именем, которая требует от художественного

образа своего воплощения. А.Ф. Лосев утверждает, что внутренняя структура личного имени воспроизводит отношения создаваемого образа и заданного прообраза. Иначе говоря, «заклучая в себе принцип целого, имя ориентирует рождающееся произведение относительно его первообраза» [1, с. 82].

Проследим далее, каким образом указанное свойство ономапоэтики реализуется в повести Распутина «Последний срок» (1970). Особенностью нашего подхода к пониманию художественного образа станет попытка проследить диалектику отношений образа и первообраза, реализуемую в структуре имени и формирующую, в свою очередь, смысловое поле произведения.

Обратимся к художественным образам этой повести. Один из них – сын старухи Анны – носит имя Илья. В этом имени отражается ряд сюжетных коллизий библейского повествования о пророке Илии, столь любимом на Руси. Этимологически означает оно «крепость Господня», т. е. непоколебимость, опора, защита. В деревне, где родился, Илья, его звали Ильей-коротким. В этом проявляется интересная деталь: звали «коротким» не на контрасте с «длинным» (длинного Ильи в деревне не было), а по сути натуры человека. Илья не сумел преодолеть влияния этого дополнения к имени, он так и остался «коротким», «мелким»: «...брал за себя бабу нормальную, по росту, а пожил, она раздалась в полтора Ильи и от этого осмелела – даже по деревне доходили слухи, что Илья терпит от нее немало» [4, с. 16]. Не сумев построить семейной жизни, он не стал ни для кого ни «крепостью», ни «опорой», «он не походил ни на городского, ни на деревенского, ни на чужого, ни на себя» [4, с. 40]. Неосуществление того посыла, который задан именем, является отражением ущербности духовной сущности художественного образа. Действительно, Илья, не находя своего места в жизни, будто прячется ото всех, «...будто её Илью, как малую рыбешку, заглотила рыбина побольше да поросторопней, и теперь они живут в одном теле. Позови его, и он, может статься, сразу не откликнется, будет вертеть головой: его зовут или не его, и кто зовет, откуда?» [4, с. 40]. Илья «не откликается» на имя, то есть произошла его социальная атрофия, оно перестало быть связано с внутренней сущностью человека. Вслед за именем Илья теряет и свою внешность: «Рядом с голой головой его лицо казалось неправдошным, нарисованным...» [4, с. 39]. На русских иконах пророк Илия часто представлен в точности таким, каким описан в Библии: отшельник в подбитом овчиной плаще, «весь в волосах и кожаным поясом подпоясан по чреслам своим» [5, с. 394]. Как будто в противовес этому на протяжении всей повести Распутин несколько раз обращает внимание на лысую голову Ильи, которая так поражает старуху Анну. «Тело и лицо человека – не физический факт, но зеркало всего бытия, – пишет А.Ф. Лосев, – откровение и выражение всех тайн, которые только возможны. Так преобразуется физическая энергема в человеческом слове» [3, с. 748]. Первообраз «крепости Господней» в образе Ильи остался по существу невыразимым. Тем не менее, эта невыраженность имеет художественное и выразительное значение. Это отображено прежде всего в антиномических отношениях прообраза и образа в структуре имени героя, которые влияют на художественный образ в целом.

Еще один образ в повести Распутина – дочь старухи Анны – Варвара. Также как и мать, она деревенская. Но есть в этом образе что-то претенциозное и даже пародийное. Рожала она, как и мать, много, но дети ее не радовали: «она мучилась и скандалила с ними, пока они росли, мучится и скандалит сейчас, когда выросли» [4, с. 16]. У нее не получилось пройти по стопам Анны, она как бы «запараллелена» с ней. Варвара бы и рада поплакать и погоревать над матерью, да искренне не получается, поскольку в ее образе много искусственного, «положенного в этих случаях», что делает ее неестественной: «Варвара открыла ворота, никого не увидела во дворе и сразу, как включила себя, заголосила: – Матушка ты моя-а-а!» [4, с. 13]. «Варвара поднялась и отошла плакать к столу – где удобнее» [4, с. 13]. Ей не дано духовного чутья, чтобы оплакать мать по смерти, старуха Анна учит ее этому, когда приходит в себя, но дочь, обманув доверие и просьбу матери оплакать ее после смерти, уезжает.

П. Флоренский, оставивший нам заметки об именах, высказал интересную мысль об этом имени: «Житие Варвары-Мученицы, необыкновенное, яркое и поэтическое, доводит эти свойства свои до последнего предела, после которого весьма недалек уже и срыв. Еще чуть-чуть, и сказание из яркого делается цветистым, из прекрасного – поэтическим... из тонкого – притязательным» [2, с. 88]. Действительно, пафосное варварино «матушка наша» нивелируется ее мелочным напоминанием об обещанном ей платье рядом с умирающей «матушкой»: «Варвара все-таки не забыла, вслух сказала Люсе: – А платье-то? – Что? – Платье, которое ты здесь шила. Ты говорила, что отдашь. Люся достала из сумки уже уложенное платье, брезгливо кинула его Варваре в руки» [4, с. 185]. В поведении Варвары обнаруживается и некая пародийность на образ дочери, сильно убивающейся по матери: «Нинкин рев заглушил плач Варвары, и Варваре пришлось умолкнуть» [4, с. 13]. А причитания легко заменяются решением об отъезде, мотивацией которого становится «компанейность» и «веселость», то есть показано отсутствие личностного начала: «В самый последний момент Варвара вдруг заявила: – Я, однако, тоже поеду. Раз все, то и я. Вместе-то веселей» [4, с. 185]. Хотя, если всмотреться глубже, то окажется, что Варвару гонит страх перед видом усопшего, страх перед смертью.

«Варвары идут по пути Варвары, но, не достигая ее ответственной и потому рискованной высоты, легко искажают в себе этот образ... ею нельзя быть лишь приблизительно», – писал П. Флоренский [2, с. 88]. Именно это и произошло с героиней повести, она лишь внешне, «по-бытовому» схожа с матерью. Внутренне она не достигает тех духовных высот, которые достигает ее мать Анна. Контраст между образом и первообразом в образе Варвары заметен также и на уровне редукции духовной семантики имени. Имя Варвара начинает идти от «варвар», т. е. примитивный, не имеющий духовного опыта. В образе Варвары, действительно, прослеживается культурная и духовная деградация. Она не понимает своего предназначения в жизни, поэтому один ее сын сидит в тюрьме, поэтому «радости в своих ребятах Варвара видела мало», поэтому она «уже сама походила на старуху» [4, с. 16], поэтому-то и не достанется Варваре и единственного счастья – спокойной

старости: «нет, не достанется, нечего и думать» [4, с. 41]. Таким образом, очевидно противоречие между прообразом и образом в структуре имени героя, которое влияет на художественный образ в целом.

Еще одно имя, через которое раскрывается замысел писателя, – Люся. Это имя принадлежит другой дочери старухи Анны. Она не имеет в повести своего полного имени – Людмила. «Людмила», этимологически прозрачное имя, означает «людям милая» или «милость к людям». Однако образ этой дочери, на наш взгляд, страшен. Недаром старуха Анна боится ее: «она только взглянула и сразу отвела глаза, а потом посматривала на нее осторожно, украдкой, как бы подглядывая» [4, с. 42]. Милости от Люси тоже ждать не приходится: «При Люсе старуха старалась удерживать себя, чтобы не сказать и не сделать лишнее, что может рассердить дочь» [4, с. 42]. П. Флоренский пишет об имени «Людмила»: «Это честная натура, преувеличенная в своей честности, подчеркнутая в ней, грубая в честности. И внутренне, и внешне честная, «такая честная, такая правдивая, что всякому дам в морду, в честности и правдивости не спущу ни миллиметра» [2, с. 92]. Люся «твердая и гордая, мало кому спустит, только твердости и гордости дома у нее хватало на троих» [4, с. 139].

Здесь хочется вспомнить Г. Бялого, который, говоря о чеховской поэтике, заметил, что кризис часто представляет собой не экстраординарное событие, не нарушение «нормального» течения жизни, а постоянно присутствующий жизненный фактор: «ненормальной оказывается сама норма жизненных отношений» [6, с. 21]. Действительно, «нормальное» поведение Люси может не осознаваться окружающими как ненормальность, она может быть интересной и успешной личностью в глазах многих людей. Внимательное проникновение в имя, а соответственно, и в образ, кому оно принадлежит, позволяет уяснить себе ту первоначальную основу, которая отобразилась в данном образе. В связи с этим напрашивается вопрос, почему же в произведении не дается полная форма имени этого художественного образа. Почему она не развивается, как бы усыхает. Наверное, потому, что этого требует авторский замысел об этом художественном образе. Люся – «малюсенькая», «не повзрослевшая» взрослая: у нее нет детей, ничего не говорится о ее муже, ее переживания имеют внешнюю направленность (отсутствие черного платья), даже внешне она как будто замерла – не по возрасту моложава («У Люси даже с ночи лицо было гладкое, без морщин и опухлости» [4, с. 61]). Особенно ярко ее «незрелость» проявляется в эпизоде прогулки за рыжиками, когда вдруг просыпается в ней какая-то родовая, общинная память, так разительно подчеркивающая ее теперешнее узкое, секуляризованное сознание, в котором нет места ни созерцанию, ни чуду. Это пробуждение в себе памяти Люся погасила: она оказалась к нему не готова (ведь она «Люся» – «малюсенькая»): «Она уже жалела, что не осталась дома» [4, с. 92]. Не готова Люся и к вопросам, затрагивающим область моральных чувств и представлений о нравственности, о своем месте не только на бытовом уровне, но и в бытийном плане. Имя завершает собой процесс формообразования, являясь выражением первообраза формы. Поэтому-то Распутин и не дает этому образу полного имени, а вместе с его усеченной формой лишает имя

своей этимологически очевидной интерпретации, через что и художественный образ произведения предстает перед нами в ином свете.

Имя вещи «есть красноречивое раскрытие тайны о ней» [2, с. 33]. А если читателю не представлен художественный образ, а обозначен только его именной инвариант, можно ли что-то сказать о самом образе?

С. В. Сызранов в своей работе по ономапоэтике в этой связи отмечает, что «энергия первообраза созидает образ на основе определенного именного инварианта или, можно еще сказать, на основе определенного мифического имени» [7, с. 410]. Это утверждение находит свое подтверждение в образе Танчоры, третьей дочери старухи Анны. Этимологически «Татьяна» означает «устроительница», «госпожа». Действительно, обращаясь к воспоминаниям Анны, мы видим, что Танчора ведет себя сообразно своему имени, она и «устроительница», и «госпожа»: «Редкая полянка у молодых обходилась без Танчоры; если она задерживалась дома, девки уж бежали за ней (...) без нее на полянках было невесело, грубо» [4, с. 140].

А потом все исчезает вместе с ее отъездом и не остается от нее ничего, кроме «Танчоры», детского, домашнего имени. Вместе с несостоявшимся именем «Татьяна» исчезает и само лицо этого образа – старуха Анна не видела взрослого лица дочери. «Танчора» так и не становится «Татьяной». Слова, которые должны были быть произнесены, не состоялись – Танчора не «устроила» правильный уход матери из жизни. Хотя именно Татьяна была той «госпожой», от которой зависело все внутреннее успокоение старухи Анны: «– Когда с ей че доспелось, мне ить и на том свете смерти не будет» [4, с. 147], – говорит она. Можно сказать, что измененная форма имени трансформировала и сам образ, которому вследствие этого оказалось недоступно духовное взросление. Как видим, здесь этимология также устанавливает противоречивые отношения между создаваемым образом и прообразом, заданным именем. И, как следствие этого, происходящий внутренний разлад между этими двумя планами становится источником трагического конфликта повести.

Павел Флоренский писал, что «произведение написано бывает ради какого-то слова и образа, в которых надо видеть зародыш самого произведения» [8, с. 175]. В этом свете, пожалуй, одним из ключевых и вместе с тем неоднозначным художественным образом в повести является Михаил.

Михаил – самый младший сын в семье Анны. Интересно, что на протяжении повести его зовут именно полным именем – «Михаил», что значит «Подобный Богу». Флоренский, говоря об этом имени, отмечает: «По своей природе, имя Михаил – противоположность земной косности, с ее и враждебным, и благодетельным торможением порывов и устремлений» [2, с. 96]. Действительно, Михаил – это «живой». Его все время мучит тяжесть какого-то неисполненного долга: «Сколько веревок нас держит и на работе, и дома, что не охнуть, столько ты должен был сделать и не сделал, все должен, должен, должен, и чем дальше, тем больше должен – пропади оно пропадом» [4, с. 74]. Это единственный из детей старухи Анны, кто видит ненормальность течения жизни, некую пустоту, причиной которой стала потеря народной соборности, духовных ориентиров:

«А все-таки тогда как-то интереснее было. (...) Я говорю, что дружно жили, все вместе переносили – и плохое, и хорошее» [4, с. 75]. Эта пустота лишила душу облегчения, утешения, ободрения, а главное, радости от чувства жизни: «А все-таки тогда как-то интересней было. Взять те же баржи. Любил я эту погрузку, и даже не из-за денег (...), а из-за самой работы. (...) Вроде как чувствовали работу, считали ее за живую, а не так, лишь бы день оттрубить» [4, с. 76]. Вот тут-то и происходит подмена истинной радости опьянением: «Раньше что было первым делом? Хлеб, вода, соль. А теперь сюда же еще и она, холера добавилась. – Михаил кивнул на бутылку. – Жизнь теперь другая, все посчитай, переменялось, а они, эти изменения, у человека добавки потребовали» [4, с. 74]. Михаил это осознает, он ближе всех оказался к миропониманию своей матери Анны, поэтому он оказался единственным из детей, кто смог взять на себя ответственность и смелость «отпустить» Анну, дать ей умереть. При этом ему нелегко далась ложь перед умирающей матерью: «Ничего, мать, – после долгого молчания сказал он и вздохнул. – Ничего. Переживем. (...) Ты не сердись на меня. Я, конечно, дурак. Ой, какой я дурак, – простонал он и поднялся» [4, с. 186]. Михаил, без преувеличения, переживает духовный кризис, но именно в такие моменты скрытые силы и склонности человека «развиваются, развертываются, осуществляют себя, достигают своего максимального напряжения и проявления, своей высоты и полноты и тем самым обнаруживают свою настоящую природу» [9, с. 333]. Конечно, это была ложь во имя спасения: «Лучше бы она сейчас померла. А вот вы уедете, она маленько еще побудет и все равно отмажется. Если она (Татьяна) и сегодня еще не придет, мать с ума сойдет» [4, с. 79].

Надо заметить, что спасение – в религиозном мировоззрении – это предельно желательное состояние человека. Оно характеризуется избавлением от зла – как физического – страдания, так и морального – греха. Нам представляется, что Михаил избавил мать от страдания физического, поняв ее чувство необходимости в смерти, ее желания прихода смерти. Именно потому, что отношения прообраза и образа в структуре имени «Михаил» не являются антиномичными, Михаил смог «обнаружить свою настоящую природу»: при всей своей социальной непривлекательности, он выполняет то предназначение, которое задано его именем изначально. Благодаря этому финал повести не является безнадежным: «есть боль к смерти, а есть – к исцелению», – пишет В. Курбатов [10, с. 8].

С мотивом «избавления», «спасения» связан еще один образ, который, казалось бы, относится ко второму плану повествования – соседка Мирониха. Валентин Распутин не просто так даровал соседке старухи Анны это имя. Этимологически имя «Мирон» восходит к «миро» – «масло». Встречи старухи Анны с Миронихой всегда были не просто желанными, но и духовно необходимыми: «Вытирая слезы, старуха подумала, что, может быть, оттого она и не умерла ночью, что не простилась с Миронихой, (...) что не было у нее того, что есть теперь, – чувства полной, ясной и светлой законченности и убранныости этой давней и верной дружбы» [4, с. 176]. Мир в Православной церкви готовится из чистого елея, которое представляет со-

бой не просто масло, а «средство для утешения, успокоения» [11, с. 127]. «Это мне сам Бог дал тебя, Мирониха. Он, он. Как бы я без тебя жила?» [4, с. 117]. Действительно, в этих встречах с Миронихой Анна находила успокоение. Признание старухи Анны в своем грехе-стыде (дойку колхозной, но не чужой ей коровы увидела ее дочь), ее муки совести выглядят как исповедование перед Миронихой: «И такой стыд меня взял, такой стыд взял – руки опускаются. (...) Стыд, его не отмоешь. Я отродясь не воровала, а тут хуже воровства вышло» [4, с. 117]. А словами Миронихи: «Без стыда, старуны, рожу не износишь» [4, с. 118], – как будто дается старухе прощение, отпускается ей этот грех. Именно это имя – Мирониха – сформировало образ, который был призван (как и Михаил) «отпустить» старуху Анну, дать ей возможность в реалиях безбожного времени уйти по-христиански, исповедавшись в грехах.

И наконец, имя главной героини повести – Анна. «В Анне главное – это ее подсознательная почва, лежащая чаще всего не на скале, а на таких подпочвенных слоях, которыми носительница этого имени уходит в недра бытия. И недра эти, по высшему заданию имени, суть недра благодати, как гласит и этимологическое значение имени», – пишет П. Флоренский. [2, с. 66]. Это имя послужило тому, что для умирающей старухи Анны огромную роль играет не ее сознательное «Я», которое не имеет для нее большого значения, а мифическое, глубинное подсознание, когда жизнь, бытие воспринимается как дар, как откровение. Анна воспринимает и жизнь, и смерть как благодать, как радость, которая приходит каждая в свой черед. «Она не старуха – нет, она еще в девках, и все вокруг нее молодо, ярко, красиво. (...) И до того хорошо, счастливо ей жить в эту минуту на свете, смотреть своими глазами на его красоту, находиться среди бурного и радостного, согласного со всем действия вечной жизни, что у нее кружится голова и сладко, взволнованно ноет в груди» [4, с. 165]. Почему именно это воспоминание становится таким важным для Анны? Казалось бы, ничего особенного не происходит – обычный летний деревенский день. Но в этом воспоминании главное, конечно, – ощущение жизни как чуда, чувство своей причастности огромному, вечному миру, своей таинственной неслучайности в нем, переживание всем существом полноты бытия. Это отражение той благодати, которая есть в Анне.

Более того, поскольку «Анна», как было упомянуто выше, означает «Благодать Божья», мы видим, что ее дети, чем дальше от нее, тем более оторваны от благодатного осознания жизни, которое есть в их матери. Они лишены уже самого главного – мудрого, правильного отношения к смерти. Смерть выводится ими за пределы жизни: «Опять ты, мама, о том же. Мы тебе о жизни, ты нам о смерти. Не умрешь ты и не говори, пожалуйста, об этом», – говорит Люся [4, с. 185]. Отрицание смерти означает нравственную и духовную ущербность художественного образа. Чем дальше дети отстают от матери Анны, тем более они находятся на уровне или обиденного сознания (как Варвара с ее страхом смерти), или позитивистского научного сознания (как Люся с ее отрицанием смерти), утратив навыки духовной рефлексии. А поскольку имя является, как писал Лосев, «целью произведения, его маяком, его направляющим принципом, его критерием и его мас-

штабом» [1, с. 79], имя «Анна», несомненно, помогает раскрыть замысел художника.

Обобщая вышеизложенный опыт обращения к ономапоэтике как к фактору формирования художественного образа, можно сформулировать некоторые предварительные выводы: рассмотрение поэтики имени и образа героев Распутина с опорой на выводы философской ономапологии имеет большое значение в анализе художественного произведения. Это означает, что художественные образы произведения Распутина получают свое выражение прежде всего в отношениях прообраза и образа в структуре имени героя. Иначе говоря, имя представляет собой духовный архетип, который организует художественный образ, представляет собой слово как «сгусток бытия» [12, с. 281], в котором раскрывается энергия целого человечества, раскрывающаяся через личность и размыкающая рамки эмпирического мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
2. Флоренский П.А. Имена // Имя – судьба : книга для родителей и крестных / сост. А.А. Бобров. М.: Современный писатель, 1993. 99 с.
3. Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, 1993. 985 с.
4. Распутин В.Г. Прощание с Матерой. М.: Эксмо, 2011. 638 с.
5. Библия. Ветхий завет. 4-я книга Царств. Гл. 1:8. М.: Синод. изд., 1992. 979 с.
6. Бялый Г.А. Чехов и русский реализм. Л., 1981. 400 с.
7. Сызранов С.В. Ономапоэтика и закономерности формообразования произведений Ф. М. Достоевского // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 407–412.
8. Флоренский П.А. Иконостас. СПб.: Общество памяти игумении Таисии, 2006. 175 с.
9. Ильин И.А. Кризис безбожия // Собрание сочинений : в 10 т. Т. 1. М.: Русская Книга, 1993. 400 с.
10. Курбатов В.Я. Прощание для встречи // Распутин В.Г. Прощание с Матерой. М.: Эксмо, 2011. 637 с.
11. Современный словарь иностранных слов / под ред. Е.А. Гришина. М.: Русский язык, 1992. 740 с.
12. Флоренский П.А. Сочинения : в 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. 447 с.

ONOMAPOETICS IMPACT ON THE CREATION OF ARTISTIC IMAGES IN V.G. RASPUTIN'S WORK «FINAL DATES»

© 2014

E.N. Kuznetsova, teacher of the Humanitarian studies department
Togliatti Academy of Management, Togliatti (Russia)

Keywords: artistic form; onomapoetics; word ontology; prime-image; biblical text.

Annotation: The article researches the form-producing potential of onomapoetics in Rasputin's «Final dates». The artistic status of the characters' names is regarded in the scope of fundamental issue of ontological meaning of the word. Through the entire narration the character's name specifies the author's message, the ideal prototype the implication of which is a vital task of the man. In the author's opinion the issue of a name acquisition is the main topic in Rasputin's works because it relates to many basic aspects: existential, cultural, and national. And the subject of continuity between the name category and the image category in the works by Rasputin makes the core of the subject matter researched in the article. As the name category seems to be aesthetic, the study of this issue has required the research of the Russian philosophical onomatology and to Losev's and Florensky's aesthetic theory. Thus, these philosophers not only scientifically grounded and dialectically developed the symbolic structure of the word containing intersection of various areas of objective reality, but they also revealed the antinomy between the ideal nomination and empiric nature of the character which is specified as the most important constructive factor of the literary work. Analysis of the proper name poetics based on the findings of philosophical onomatology has essential importance in analysis of the literary work. That means that the artistic images of the text are expressed through relations between a prototype and the image in the name structure of the character. In other words, the name is viewed as a spiritual archetype that organizes the artistic image and represents a word which exposes the energy of the entire humankind revealing through a person and expanding the frames of empirical world.