

УДК 811.161.1'373.2:821.161.1-21Гремина

ОНОМАПОЭТИЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ В НОСТАЛЬГИЧЕСКИХ ДРАМАХ  
ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНЫ ГРЕМИНОЙканд. филол. наук, доц. И.М. ПЕТРАЧКОВА  
(Гомельский государственный медицинский университет)

Статья посвящена исследованию имен собственных в контексте таких драматургических произведений Е. Греминой, как «Глаза дня», «Сахалинская жена», «За зеркалом», «Дело корнета О-ва». Новизна работы состоит в том, что ранее ономастикон русской драматургии второй половины XX века, в том числе, и пьес Е. Греминой не изучался, а между тем он занимает особое место и играет важную роль как в осмыслении теоретических основ литературной ономастики, так и их дальнейшем развитии. В работе перечисляются традиционные и новаторские ономапоэтические универсалии современной драматургии на примере творчества Е. Греминой. Материалы статьи могут использоваться в учебных и просветительских целях в высших и средних учебных заведениях – в преподавании университетских курсов лексикологии, лингвистического анализа художественного текста, современной русской литературы, а также спецкурсов и спецсеминаров по вопросам ономастики. Результаты исследования будут интересны широкому кругу преподавателей и учителей русской словесности, внедряющих в учебный процесс современные достижения филологических наук.

**Ключевые слова:** ономапоэтическое пространство, оним, драма, пьеса, поэтоним, интерпретация, вариант, полионимия.

**Введение.** Актуальность настоящего исследования обусловлена отсутствием научных изысканий, рассматривающих как язык произведений театрального искусства конца XX века в целом, так и его ономастикон. Отдельные классы имен, совокупность поэтонимов художественного текста (далее – ХТ), а также основные закономерности при выборе проприальных единиц, функционирующих в произведениях современной русской драматургии, в том числе и творчестве Е. Греминой, по-прежнему остаются лакуной, которая требует своего детального и глубокого изучения. Поэтонимы в ностальгических драмах писателя содержат богатую историко-культурологическую, лингвистическую и литературоведческую информацию. Изучением имен собственных (ИС) в ХТ занимались и занимаются такие белорусские ученые, как П.В. Стецко, В.А. Ивашко, П.П. Шуба, Н.В. Бирило, В.П. Лемтюгова, А.Ф. Рогалев, И.Э. Ратникова, А.М. Мезенко, Е.Ю. Муратова, В.В. Шур, О.А. Лещинская, А.А. Станкевич, Т.П. Слесарева, О.В. Шевернинова, А.Н. Дервяго и др. Данная статья затрагивает новый материал в освоении литературной ономастики – своеобразии ономастикона современной русской драмы, выбор которого обусловлен определенным творческим методом, избранным художником слова. Исследование ИС в текстовом корпусе пьес достаточно актуально и в связи с бурным развитием ономастических исследований в мире, а также в силу появления принципиально новых теоретических постулатов, связанных со становлением литературной ономастики в наши дни и переходом ее на следующий этап эволюции – поэтонимологии, которая, по мнению профессора В.М. Калинин, является непосредственной преемницей ономапоэтики [см. подробнее: 1].

Достаточно необычная и сложная структура произведений Е. Греминой требует уточнения и специфики в выборе проприальных средств, которые бы органично вплетались в поэтику её драматургии и отражали стилистику того художественного метода, в контексте которого автор в конце XX века воплощал современную инновацию русского театра. *Объектом исследования* данной статьи стали такие пьесы, созданные драматургом Е. Греминой, как «Глаза дня», «Сахалинская жена», «За зеркалом», «Дело корнета О-ва». *Предметом* изучения в работе является ономапоэтическое пространство (поэтонимосфера), включающее в себя все ИС: *заголовки, антропоэтонимы и «фондовые» номинации*, функционирующие в вышеназванных произведениях. *Цель работы* – определение специфики поэтонимосферы текстов Е. Греминой и установление *ономапоэтических универсалий*<sup>1</sup> в рамках созданного автором художественного метода ностальгической драмы. Данная цель требует решения следующих задач: 1) систематизация и классификация всех ИС, включенных в ХТ пьес, с точки зрения парадигматического, структурно-семантического, лингвокультурологического, этимологического, прагматического подходов; 2) выявление всевозможных прагматических смыслов ИС в поэтонимосфере ностальгических драм Е. Греминой; 3) установление классических и новаторских приемов создания, использования ИС в текстовом корпусе произведений драматургии «новой волны».

**Основная часть.** В конце второй половины XX в., как и вся современная литература, драматургия находится в творческом поиске, демонстрируя новые грани поэтики, свидетельствующие о смене эстетической парадигмы. В этот период отчетливо наблюдается развитие двух направлений в становлении современного русского театра. Это постмодернистское течение, которое проявило себя только в конце 1980-х гг., поскольку театр как общественный феномен, постоянно находился под зорким наблюдением цензуры. С возникновением русского театра абсурда связаны постмодернистские драмы О. Богаева, Д. Липскерова, В. Ерофеева, В. Славкина и пр.

<sup>1</sup> Подольская, Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. – М.: Наука, 1978. – С. 100.

С другой стороны, на рубеже веков в становлении отечественной драматургии обозначилось и противоположное течение. В пьесах М. Угарова, Е. Греминой преобладают патетически ностальгические настроения по историческому прошлому. Это связано с тем, что в конце XX в. в литературе вновь возникла потребность следовать русской классической традиции. Тем не менее, несмотря на сходство с традиционными театральными произведениями, возникает все же новая, авангардная драма 90-х годов. Она одновременно как сохраняет жанровый канон, так и нарушает его, отказываясь от сюжетных схем. Художественная структура пьес отличается органическим сочетанием реального и вымышленного. Специфика данного направления нашла свое отражение в созданном автором ономапоэтическом пространстве вышеперечисленных ностальгических драм. Изучение поэтонимосферы пьес Е. Греминой требует использования целого ряда *методов исследования*. Материалы статьи отражают результаты применения *системного подхода* к классификации ИС драматургического текста, раскрывают *де-скриптивный, когнитивный, экстралингвистический, этимологический, лингвокультурологический, парадигматический, прагматический аспекты их анализа, а также метод количественных подсчетов*.

Драматург при выборе ИС для номинации героев, воссоздания исторического контекста в своем творчестве сочетает классические приемы, а также находится под воздействием модернистских тенденций активно развивающегося в этот период театра абсурда. Однако основным ориентиром в авторских предпочтениях поэтонимов у художника слова остается *прагматическая направленность* их использования в самом широком понимании смысла этой дефиниции. Так, исследователь А.Н. Деревяго в семантике ИС помимо денотативного и сигнификативного компонентов выделяет также и третий – *прагматический*, состоящий из бесконечного числа субъективных ассоциаций, возникающих на основе объективной информации о денотате [2, с. 45]. В художественном тексте существуют поэтонимы «легкие» и «трудные» для восприятия: в одних ИС почти все лежит на поверхностном уровне, другие для понимания требуют интеллектуальных усилий или специального анализа. В связи с этим, по нашему мнению, *прагматическим потенциалом* в узком смысле обладает каждый настоящий поэтоним, поскольку он предстает как совокупность выбранных писателем определенных жизненных мотиваций, облеченных в форму языка и «пропущенных» сквозь призму авторского сознания, которое через ХТ взаимодействует с сознанием и личностью читателя. В итоге ИС обретает смысл через механизм «раскодирования» его читателем и у каждого может возникать свое восприятие онима (информационное, эмоционально-экспрессивное, индифферентное и под.). *Прагматический потенциал* ИС, на наш взгляд, в широком смысле, связан не только со множеством возникающих ассоциаций о денотатах-носителях ИС, но и с ценностью, полезностью (их смысла, количества, структуры, стилистической маркированности и прочих показателей) использования данных языковых единиц при создании писателем ХТ драмы с точки зрения достижения своих цели, реализации авторской концепции. Этот аспект непосредственно связан с практическим использованием информации, содержащейся в ИС, с соответствием её основной целевой функции работы поэтонимосферы как единой системы в пьесах мастера слова. Проанализировав все ИС, действующие в ономапоэтических полях изученных пьес, определим ряд общих закономерностей в создании и употреблении поэтонимов драматургом Е. Греминой с учетом их прагматики.

*Во-первых, выбор* писателем *заголовков* для номинации пьес отличается своей *традиционностью по форме и трактовке*. Заглавия в основном отражают идейно-тематическое содержание драм. Название пьесы – это главное ИС любого произведения, это его «интрига» и «оригинальность». Оно притягивает внимание как режиссёра, так и публики, читателя/зрителя. Заглавие обладает глубоким подтекстом. Оно не просто раскрывает смысл произведения, но и выполняет проспективную функцию, формирует читательскую догадку относительно темы и/или идеи ХТ. Именно в 1990-е гг. Е. Гремина активно обращается к классике, создает современные версии хорошо знакомых сюжетов или исторических событий. В пьесах «*За зеркалом*», «*Глаза дня*», «*Сахалинская жена*» воссоздается ретроспективный дискурс, где автор обращается к реальным событиям прошлого, на основе которых строит свои тексты. История художником слова разрабатывается в жанре ностальгической драмы, соединяющей в себе черты документальной и психологической пьес. Кроме того, драматург активно обращается к классике, создает современные версии известных сюжетов. Возникают ремейки или пьесы, написанные «вокруг» знакомых произведений. К таковым следует отнести «*Дело корнета О-ва*», которое в сюжетном отношении как раз и представляет собой творчески домысленный ремейк любовной повести-детektива И. Бунина «*Дело корнета Елагина*». По форме, т.е. в плане грамматического оформления, заглавия традиционно представляют собой либо словосочетания типа «*Сахалинская жена*», «*Глаза дня*», «*Дело корнета О-ва*», либо отдельные словоформы «*За зеркалом*». Так, у читателя/зрителя сразу же при знакомстве с названием пьесы «*Сахалинская жена*» формируется догадка относительно темы пьесы: судьбе замужней женщины, которая живет на острове Сахалине. После прочтения же драмы заголовок приобретает более широкий идеологический подтекст, связанный с непростой исторической судьбой данного острова и его обитателей, которые положили на плаху свои жизни для освоения и преобразования территории Сахалина. Заголовок «*Глаза дня*» формирует читательскую догадку относительно идейно-тематического плана пьесы. В художественном контексте (ХК) автор многократно устами главной героини интерпретирует название: «*ГЕРТРУДА (низким, волнующим голосом). Мое имя Мата Хари. По-малайски это означает «глаза дня», иначе солнце. Солнце, которое всходит и заходит и будет и впредь восходить, и заходить...*» [3 с. 337]. С одной стороны, заголовок есть ни что иное как раскрытие этимологии имени героини *Маты Хари*, выявление ее жизненной позиции, воззрений, чувств и эмоций: «*ГЕРТРУДА (медленно танцует). <...> Ты спрашиваешь, как я стала Матой Хари. Мата Хари по-малайски – “глаза дня”,*

*солнце. Каждый вечер Солнце умирает, чтобы утром родиться заново. Солнце никого не любит, ни о ком не жалеет»* [3, с. 335]. С другой стороны, для многих имя *Маты Хари* все же четко ассоциируется, прежде всего, с образом самой «знаменитой шпионки в мире» [3, с. 325], которая добывала определенную информацию и, возможно, даже была двойным агентом. Разведывательная деятельность как раз предполагает способность все видеть, замечать, за всем следить, наблюдать, т.е. название драмы вполне может являться своеобразной интерпретацией агентурной работы *Маты Хари*, у которой всюду есть «глаза», чтобы шпионить за окружающими, отражая тем самым тему произведения. Она, словно *Солнце*, которое все видит, все освещает, делает скрытое, тайное, явным, и от которого ничто не укроется, не останется незамеченным. Заголовок «*За зеркалом*» указывает на место, где разворачивается действие (это «особенное помещение, отделенное от Её (императрицы – И.П.) парадной спальни экраном в виде зеркала» [3, с. 217], в котором находились фавориты Екатерины II), и имеет несколько символическое значение – обратной, никому не известной, стороны частной жизни государыни. Е. Гремина в самом начале стремится пояснить избранный идеоним, всячески подчеркивая его предпочтение в ремарках пьесы: «... Годы шли, могущество Её (Екатерины II – И.П.) все возрастало, желания становились все необузданней: последних лет фавориты уже не смели без Её повеленья покидать дворец... <...> По Её желанию зеркало в любую минуту могло быть поднято наверх...» [3, с. 217]. Само действие происходит в «зеркальной зале», освещенной «множеством свечей в канделябрах» [3, с. 217], где согласно ХК драмы постоянно пребывает один из фаворитов Ее Величества, вначале поручик, а потом, по мере развертывания сюжета, и генерал Александр Дмитриевич Ланской, сменивший прежних многочисленных любимцев Екатерины. Таким образом, заголовок драмы интригующе побуждает читателя / зрителя заглянуть «за зеркало» и увидеть ту неизвестную неприглядную сторону жизни императрицы, о которой ранее никто не писал в учебниках по истории, и о которой говорить было не принято. Одна из драм Е. Греминой имеет постмодернистский ремейковый заголовок, дает отчетливое представление о теме. Название «*Дело корнета О-ва*» созвучно с заглавием любовного детектива И. Бунина «*Дело корнета Елагина*» [4]. Современный русский драматург довольно свободно обходится с бунинским текстом повести «*Дело корнета Елагина*». Заимствуя у классика сюжетную ситуацию (расследование убийства провинциальной актрисы ее любовником, гусарским корнетом, при попытке двойного самоубийства), Е. Гремина, как, впрочем, и в других ХТ, домысливает ее и идет дальше. Главным обвиняемым выступает в драме не несчастный убийца-корнет, а «представитель закона» – придуманный автором пристав следственных дел Каstellли, который, как выясняется, был мужем актрисы и стал главной причиной ее самоубийства.

Другой классической чертой номинации (2), заимствованной у таких русских писателей, как А. Чехов, А. Пушкин, Ф. Достоевский и др., является использование приема зашифровывания имен: *Александр О-в, актриса Анна В-ская, Михил Ч-в* («Дело корнета О-ва»), *литератор Ч.* («Сахалинская жена»). Как и для антропонимов, Е. Гремина прибегает в драме «Дело корнета О-ва» к приему завуалирования «фоновых» ИС: *топонима (узный город С), эргонима (С-ий гусарский полк)*, благодаря которым создается иллюзия типичности и достоверности происходящих в пьесе событий, а также одновременно их таинственности и загадочности.

В-третьих, метод количественных подсчетов достаточно ярко демонстрирует еще одну специфическую особенность поэтоносферы драматургических творений Е. Греминой – преобладание «фоновых» ИС над антропонимами (будь то индивидуально-авторские или прецедентные номинации). В четырех пьесах путем сплошной выборки нами выявлено 205 ИС, причем 88 языковых единиц – это антропонимы, большая же часть номинаций в текстовом корпусе драм (117 проприальных единиц) принадлежит «фоновым» ИС (*топонимы, эргонимы, идеонимы, хронимы* и пр.). В общем процентном отношении это выражается как 43% к 57%. Более того в отдельных пьесах количество «фоновых» имен может доходить до 70% («Сахалинская жена») [5], 63% («Дело корнета О-ва»). Безусловно, такое соотношение отличает творчество Е. Греминой от драматургии 1960 – 80-х годов (В. Розова, А. Гельмана, А. Вампилова, А. Арбузова и др.), где создание коллективных, массовых сцен требует употребления большого количества антропонимов, взятых, как правило, из реального именослова. Основное предназначение «фоновых» номинаций – выступать средством создания исторического хронотопа произведений, который одномоментно подчеркивает замкнутость и в то же время безграничность мира драматургических героев. Иногда «фоновые» номинации выдвигаются у Е. Греминой на первый план, занимая значимое концептуальное положение в онамапоэтическом пространстве ХТ. Так, в драме «Сахалинская жена» таковыми являются *хоронимы*<sup>2</sup> *Сахалин* и *Россия*. *Сахалин* – это тот суровый фон, на котором разворачиваются происходящие в драме события. Ему противопоставляется другой *хороним* – *Россия*. Названные ИС многократно употребляются автором, задают драме преобладающее настроение грусти, тоски, отражают главную тему, основной идейный и ностальгический эмоциональный тон литературно-художественного произведения. *Хоронимы Россия* и *Сахалин* активно сопоставляются в ХТ, противостоят друг другу, словно рай и ад. *Сахалин* в драме выступает в роли мистического дна *России*, ее ада, предела. Ассоциации с адом усиливаются подбором героев (все заключенные здесь убийцы), акцентированием определенной философии: «*Без греха нельзя. Потому как Сахалин*» [3, с. 290]. То, что жизнь на *Сахалине* другая, постоянно подчеркивает драматург в репликах своих героев: «*ИВАН. Здесь почва вся просоленная! Туман ползет!*»; «*ИВАН (отплевываясь). Тьфу? Сахалин. Вода и та сахалинская.* <...> *Нет, отчего, ты скажи – красноватая она?»* [3, с. 291]; «*ИВАН.... Здесь же пустыня! Сахалин, одно*

<sup>2</sup> Подольская, Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. – М.: Наука, 1978. – С. 160.

слово!» [3, с. 296]; «СТЕПАН. Кругом море, а посередине горе. Это про что говорится, про остров наш, про **Сахалин**» [3, с. 310] и др. Но все же у всех героев драмы есть заветная мечта когда-нибудь вернуться в **Россию**. Обитатели острова постоянно ностальгируют по жизни в **России**. В ХТ повторяются фразы с этим топонимом: «МАРИНА. А у вас в **России** нынче траву косят. Высокая трава» [3, с. 286], «ИВАН. В **России** вода голубая. Светлая. Серебряная вода в **России**. Из самого последнего болота – серебряная!» [3, с. 292]; «СТЕПАН. ... Ольха в **России** тоже растет» [3, с. 287] и прочие реплики героев. Так, конкретные хоронимы **Сахалин** и **Россия**, будучи ключевыми словами в произведении, служат единой цели – раскрытию писательского замысла [см. подробнее об этом: 5, с. 194–196].

Данные наблюдения над ономапоэтическим материалом выявляют четвертую закономерность (4) прагматики поэтономосферы драматурга ностальгических пьес. Это построение хронотопа, отражающего место действия или изображающего локальную реальность, по принципу выбора онимов, противоположных друг другу по семантической ауре. Отчетливо с помощью «фоновых» топоэтонимов создаются бинарные оппозиции «свой – чужой», «новый – старый», «ад – рай», «добро – зло», «прекрасное – безобразное», «старое – новое», «восток – запад», «русское – иностранное» и под. Например, **Сахалин – Россия** («Сахалинская жена»), **Россия – Париж, Новгородская улица** («Дело корнета О-ва») – **Староградская** (бунинский текст «Дело корнета Елагина»), **Суматра, Сингапур – Париж, Франция** («Глаза дня»), сочетание русского и немецкого именованных слов («За зеркалом») и пр. Так, бинарная оппозиция «свой – чужой» служит замыслу драматурга, передает ностальгическое настроение русских эмигрантов, находящихся во **Франции**, вдали от **России** при переосмыслении ими пережитых некогда на родине событий («Дело корнета О-ва»). Пристав Кастелли, проживая в **Париже**, открыто демонстрирует свое пренебрежение ко всему французскому: «... Что за город! Верно говорят: плохо здесь человеку. Темный, грязный, низменный город. <...> Обожаю здесь бросать бумажки. Пачкать этот проклятый город. Нет уж верно говорят: гадже **Парижа** – только **Рим**» [3, с. 189 – 190]. И вместе с тем ностальгирует по реалиям **Отечества / России**: «... А ведь учил когда-то французский, <...> все это было, было, в **Петергофе** при **Александре Николаевиче** светлой памяти» [3, с. 190]. «... <...> это же наш, наш **Константинополь!** Наш исконный город. Наши князья еще в десятом веке... «Твой щит на вратах **Царьграда**» ... Знаешь, о чем это? **Царьгород!** Понимаешь, наш **Царьгород!** Все профукали, а тебе и невдомек!» [3, с. 199]. В драме «Глаза дня» противопоставляются **восток**, который ассоциируется со всем диким, непонятным, тяжелым, отрицательным, и **запад**, с его свободными современными нравами, перспективами, возможностями красивой, легкой, беззаботной жизнью. Главная героиня Мата Хари чувствует себя во **Франции** новым человеком, который лишен страданий, эмоций, глубоких чувств и переживаний. Гертруда в **Париже** – знаменитая танцовщица. Здесь она живет в роскошном уютном гостиничном номере, у Маты Хари есть слава и деньги. Героиня, будучи куртизанкой, сравнивает себя с Солнцем, которое «никого не любит, ни о ком не жалеет» [3, с. 335], сама жизнь для нее – это «узор на крыле бабочки без смысла и цели...» [3, с. 337]. И напротив, на востоке, находясь в **Суматре, в Сингапуре**, Гертруда пережила «ужасную участь молодой жены» [3, с. 326] со множеством страданий и лишений: терзалась от обид и одиночества, терпела пьянство, оскорбления, издевательства и измены мужа, капитана Маклеода, «ужасный климат» [3, с. 328], «в **Сингапуре** она похоронила своего маленького сына» [3, с. 331]. Вот как сама героиня вспоминает прошлое: «Мы жили в **Суматре, в Сингапуре**. Там был тяжелый климат. У мужа начались неприятности с подчиненными, с туземцами... <...> Наш маленький сын умер. Муж стал пить. Он часто бил меня...» [3, с. 334].

В-пятых, при выборе антропоэтонимов для называния сюжетных персонажей (как правило, они появляются на сцене в ходе развития действия драмы) художник слова использует так называемые прецедентные имена (ПИ). Таких ИС в произведениях драматурга большинство (57 проприальных единиц) – 65% от общего количества антропоэтонимов. ПИ и словоупотребления с ними, на наш взгляд, подразделяются на две группы по критерию денотации / коннотации, дифференциация которых, к тому же, обусловлена раскрытием социально-исторического или же филологического контекстов. К денотативным ПИ относятся онимы, несущие в себе определенный культурный код и создающие образность произведения, но не участвующие при этом в создании метафорических смыслов, принципиальной выразительности, экспрессивности или образности, фигуральности. В основном это узуальные ИС ученых, писателей, философов, исторических деятелей, литературных героев и т.д. Однако, профессор В.М. Калинин замечает: «Хотя следует признать, что собственное имя исторического лица имеет в сознании читателя прямую референцию с конкретной личностью, восприятие персонажа – исторической личности (и его имени) – в художественном произведении осложнено и изменено преобразующим воздействием творящего сознания <...> всякое собственное имя в литературно-художественном произведении есть знак «фиктивного» (в смысле: сотворенного воображением писателя) существования» [1, с. 10]. Это значит, что с одной стороны, ИС обладает определенной энциклопедической информацией, но, с другой стороны, в ХТ автор также добавляет определенный смысл этой номинации, присоединяет определенное содержание к ПИ. Среди ПИ в текстах Е. Греминой большинство приходится на долю узуальных реалионимов<sup>3</sup>, т.к. в драмах чаще раскрывается исторический дискурс, где писатель обращается к подлинным событиям, на основе которых создает свое произведение. Так, например, образы **Екатерины II** и ее придворного окружения («За зеркалом»), «самой знаменитой шпионки в мире» [3, с. 325] **Маты Хари**, «фильмовой дивы немого кино» [3, с. 315] **Клод Франс** («Глаза

<sup>3</sup> Подольская, Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. – М.: Наука, 1978. – С. 118.

дня») или литератора **А.П. Чехова** («Сахалинская жена») – это в предельной степени творения Е. Греминой, концепции Е. Греминой, но живут эти образы непрерывным соизмерением с настоящими историческими персонами императрицей **Екатериной II**, знаменитой танцовщицей **Гертрудой Целле (Матой Хари)**, актрисой **Клод Франс (Ханной Виттиг)**, писателем **А.П. Чеховым**. Для драматурга обращение к имени исторического лица – это акт творения новой истории. Структура образов заведомо двойная, основанная на том, что у читателя, возможно, есть уже определенное сложившееся представление о **Екатерине II, Мате Хари, Клод Франс, А. Чехове** и на том, что писатель пытается передать свое индивидуально-авторском видение, при создании образов известных исторических личностей. Это связано с тем, что всё же единственным способом проникновения в смысловую сферу поэтонима является фактор ХТ, поскольку Е. Гремина, моделирует виртуальную (вымышленную) реальность, и здесь уже очевидны принципиальные отличия семантики онима художественного произведения от семантики ИС в языке. Обязательное включение в ХТ реалионимов используется для воссоздания «правды жизни», отнесенности действия пьес к определенному историческому периоду. Так, *узальный* антропоним хорошо всем известного писателя **Антон Павлович Чехова** («Сахалинская жена») – та имплицитная номинация, которая обладает широким реминисцентным фоном. Сама пьеса написана по мотивам жизни и творчества **А. Чехова**, поэтому одна из ведущих ролей в поэтонимосфере принадлежит имени классика. Драматург Е. Гремина подчеркивает это уже в посвящении пьесы: «*столетию выхода в свет книги А.П. Чехова «Остров Сахалин»* [3, с. 31]. Прибегая к ремейку биографии **А. Чехова**, автор делает драму реалистичной, соответствующей исторической действительности. Литератор, действительно, в свое время посетил остров Сахалин. Е. Гремина использует сочетание документальных фактов и художественного вымысла. И в этой связи ирреальные события кажутся реальными, правдивыми. Собственно *узальные* ИС применяются с целью отразить историко-культурный фон, хронотоп, например, и в произведении «Дело корнета О-ва» (*реалионимы Колчак, Румянцев-Задунайский, Александр Николаевич (царь), граф Толстой, Ренуар с Деги, Бодяяр, Мамонт Дальский, Плевако, Шиллер, Диоген*), а также дать характеристику персонажу. Так, сам **Корнет**, говоря о себе и оправдываясь перед Лукерьей, замечает, что он «рукоприкладством» не занимается: «*Я, Лукерья, графу Толстому в Ясную Поляну писал... <...> ... я толстовец в душе*» [3, с. 191].

Кроме того, к прецедентным ИС следует отнести широко известные номинации, которые используются в ХТ не только для обозначения конкретного человека (города, населенного пункта, предприятия, организации и т.д.), но и в качестве своеобразного культурного знака, символа определенных черт, свойств. Это *ономастические метафоры, сравнения, метонимии*, т.е. *коннотативные* реминисцентные номинации. Напротив, их можно описать как особо *метафоричные*, несущие в себе смыслопорождающую функцию, обладающие определенной семантической аурой и эксплицирующие идиоматически или фразеологически устоявшиеся лингвокультурологические значения. Чтобы раскрыть образную, иносказательную, фигуральную сущность ИС потребуются исследование так называемого *филологического контекста* антропонима. Это отсылка носителя языка (читателя/зрителя) к различным ХТ, в том числе и на основе *метафоризации* соответствующих собственным узальным реминисценций, ИС ученых, писателей, философов, исторических деятелей, литературных героев и т.д. В исследуемых нами пьесах к ним относятся такие имена, как **Шопенгауэр, Лессинг, Пирогов** («Сахалинская жена»), **Амур, царь Эпирский/Пирр, Гельвеций** («За зеркалом»), **Спенсер, Ницше, Плевако** («Дело корнета О-ва») и пр. Так, сожалея о своем пребывании на Сахалине, Доктор отмечает: «...*Из меня мог получиться великий врач, философ, Шопенгауэр или Пирогов*» [3, с. 312]. Перед нами явные *ономастические сравнения* (такой философ, как всем известный **Артур Шопенгауэр** или же такой врач, как знаменитый **Николай Иванович Пирогов**). Любуясь внешней красотой нового фаворита Екатерины II Александра Дмитриевича Ланского, Графиня Брюс («За зеркалом») сравнивает его с **Амуром**: «*БРЮС (льстиво). Он походит на фальконетовского Амура* (эталон красоты – И.П.). **МАТУШКА. Нет, нет. Уж был – царь Эпирский. Пирр, царь Эпирский, совершенство красоты**» [3, с. 222]. ПИ могут выступать и как экспликатеры идиоматических смыслов в форме *ономастических метафор* («Дело корнета О-ва»): «*КАСТЕЛЛИ. Пьяница-гусар в припадке животной ревности <...> Вот голые факты, и ни один Плевако!*» [3, с. 196] – в значении «хороший адвокат». Ономастическое сравнение **царь Эпирский** в текстовом корпусе плавно переходит в разряд *ономастических метафор*: «*МАТУШКА. ...Говорил ли что Светлейший князь? Про тебя, меня и царя Эпирского – что говорил?*» [3, с. 222], или строки из письма императрицы после смерти Ланского: «*Я уже не скучаю по прекрасному Пирру, царю Эпирскому, известному Вам генералу*» [3, с. 223]. Корнет из пьесы «Дело корнета О-ва»: «*Я читал. Спенсера и Ницше собирался читать...*» [3, с. 209], т.е. имеются в виду труды вышеупомянутых философов. Аналогичное использование ПИ в драме «За зеркалом»: «*МАТУШКА. Быть суеверным – это смешно в наш век <...> И Гельвеция ты не дочитал. Не открывал даже – я знаю это – Гельвеция!*» [3, с. 233]. *Коннотативные* ПИ обладают значительным эстетическим, эмоционально-художественным и культурно-историческим потенциалом.

Исходя из двух вышеназванных ономастических закономерностей в выборе онимов вытекает *шестая универсалия – взаимообусловленность «фоновых» номинаций и антропонимов*. Те и другие в ХТ должны соответствовать и не противоречить друг другу. В ностальгических драмах ИС, являясь ключевыми элементами исторических событий, кодирующими информацию в силу своей хронотопичности, позволяют соотносить время и место произошедшего, особенно если таковым является известное историческое лицо. Введение в текст реальных географических названий и других «фоновых» онимов уже обусловлено избранными антропонимами исторических персон и используется писателем для отражения топографической достоверности. В арсенале ономастических приемов

Е. Греминой – использование по-разному переосмысленных, преобразованных ИС «персонажей-симулякров», которые сохраняют в себе «копию» оригинала. Это явление *интертекстуальности*, ИС – «копия копии», ярко обнаруживающая черты известного персонажа классического ХТ или исторического лица (*корнет Александр О-в* / бунинский *Александр Михайлович Елагин*, *актриса Анна В-ская* и *Мария Иосифовна Сосновская* из «Дела корнета Елагина», *генерал-анишеф Кручина-Орлов* «Дело корнета О-ва» и *Григорий Орлов*). Данная *седьмая тенденция* (7) явно *постмодернистская*, которая характерна для произведений театра абсурда. Но чаще Е.А. Гремина оставляет без изменения ИС исторических героев (*генерал Александр Дмитриевич Ланской*, *Светлейший князь / Потёмкин*, *Гельвеций*, *Дидерот*, *Вольтер*, *ученый Гримм*, *императрица Елизавета*, *Екатерина Вторая*, *Петр Третий*, *Федор Орлов*, *генерал Салтыков*, *доктор Роджерсон*, *Графиня Брюс* и др. – «За зеркалом»), *писатель Антон Павлович Чехов* – «Сахалинская жена»; известная танцовщица, «самая знаменитая шпиконка в мире» *Мата Хари* / *Гертруда Целле* / *Госпожа Маклеод*, а также ее современники, среди которых звезда немого кино *Клод Франс* / *Ханна Виттиг*, *капитан Ричард Маклеод*, *Чарли Чаплин*, *Жан Ренуар*, *Рене Клер*, *Грета Гарбо*, *Марлен Дитрих* – «Глаза дня»). При этом выбор реальных антропонимов и «фоновых» ИС *взаимобусловлен*, т.к. Е. Гремина стремится к тому, чтобы с достоверной точностью воссоздать время и пространство определенной исторической эпохи, где персонаж был бы узнаваем читателем по известной фамилии, но, жил своей жизнью, придуманной для него автором. Особенно показательны в этом плане такие «фоновые» поэтонимы, как *эргонимы*<sup>4</sup>: *Астрономическое общество*, *ресторан «Масленица русса»*, *отряд «Синяя блуза»*, *Японская кампания*, *Николаевское училище*, *Ижевский пединститут* – «Дело корнета О-ва», *фильмовая студия «Гомон»*, *музей Гиме*, *госпиталь Сен-Роше* – «Глаза дня», *Дугинская кандалная тюрьма*, *Сахалинская колония* – «Сахалинская жена», *Остзейская депутация* – «За зеркалом», *идеонимы*<sup>5</sup>: названия песен того периода *«Летавиши по воле орел молодой...»*, *«Хуторок»*, *«Окрасился ветер багрянцем...»*, *«Ванька-Ключник»*; произведение А.П. Чехова *«Остров Сахалин»* – «Сахалинская жена»; *«Философическая повесть»* (Вольтер), *«Дух законов»* (Монтескье), указ *«О вольности дворянства»* – «За зеркалом»; *хрононимы*<sup>6</sup>: *Первая мировая война* – «Дело корнета О-ва», *Век Науки*, *Век Философии*, *Век Свободы* – «За зеркалом» и пр.

В-восьмых, в проприальном поле ХТ ностальгических драм присутствуют персонажи, которых автор нарекает с помощью *апеллятива*, давая *обобщенную* характеристику (*возраст*, *статус*, *образ*, *профессиональную принадлежность*, *род занятия* и пр.): *Тапер*, *Капитан*, *Слуза*, *Женищина* – «Глаза Дня», *Доктор*, *Унтер* – «Сахалинская жена», *Матушка/Зоренька*, *Граф*, *Светлейший князь* – «За зеркалом», *Корнет* – «Дело корнета О-ва». Так, субъект-обладатель контекстуального антропонима *Тапёр*, который внезапно появляется на пороге гостиничного номера у забытой всеми актрисы немого кино Клод Франс, предлагает ей сняться в новом фильме о Мате Хари, чем, безусловно, интригует героиню. Оним прямо указывает на род профессиональной деятельности персонажа пьесы «Глаза дня» (ср. одно из значений лексемы *тапёр* – «пианист, сопровождавший игрой на пианино демонстрацию немого кинофильма»<sup>7</sup>). Тюремного врача в «Сахалинской жене» никто иначе и не называет, кроме как *Доктор* (ср. *доктор* – «то же, что врач»<sup>8</sup>, «специалист с высшим медицинским образованием»<sup>9</sup>, а полицейского надзирателя именуют *Унтер* (от унтер – разг. от унтер-офицер – «в царской и некоторых других армиях: звание младшего командного состава, а также лицо, имеющее это звание»<sup>10</sup>), что, исходя из ХК, позволяет отнестись имени этого типа к прямоговорящим. Придворные Екатерины Второй трепетно называют ее деминутивом *Матушка* (этот эпитет выражает почтительное ласковое народно-поэтическое обращение, образованное от апеллятива *матушка (мать)* в значении «женщина по отношению к своим детям»<sup>11</sup>, т.к. для них государыня и есть мать-покровительница. Фавориты обращаются к Екатерине тоже народно-поэтической ласкательной формой *Зоренька* (ср. *заря* – «яркое освещение горизонта перед восходом и после захода солнца»<sup>12</sup>, например, *ясная зоренька*, *румяная заря*, т.е. красивый свет, освещение, который, безусловно, вызывает восторг у человека), подчеркивая одновременно свое обожание и восхищение этой женщиной, красоту и желанность императрицы. Исследователь И.Б. Воронова о таких номинациях пишет следующее: «Если в изобразительных целях писатель использует для обозначения героев апеллятивные единицы, они неизбежно онимизируются и тем самым становятся контекстуальными антропонимами»<sup>13</sup>. Использование такой неаппеллятивной лексики – *традиционное* явление, присущее произведениям драматургии для называния персонажей без имени. Принадлежность подобных

<sup>4</sup> Подольская, Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. – М. : Наука, 1978. – С. 166.

<sup>5</sup> Там же. – С. 161.

<sup>6</sup> Там же. – С. 162.

<sup>7</sup> Словарь русского языка : в 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой ; АН СССР, Ин-т рус. яз. – 3-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 1988. – Т. 4. (С–Я). – С. 339.

<sup>8</sup> Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеол. выражений. – 4-е изд., доп. – М., 1998. – С. 172.

<sup>9</sup> Там же. – С. 102.

<sup>10</sup> Там же. – С. 834.

<sup>11</sup> Словарь русского языка : в 4 т. / По ред. А.П. Евгеньевой ; АН СССР, Ин-т рус. яз. – 3-е изд. стереотип. – М.: Русский язык, 1986. – Т. 2. (К–О). – С. 238.

<sup>12</sup> Словарь русского языка : в 4 т. / По ред. А.П. Евгеньевой ; АН СССР, Ин-т рус. яз. – 3-е изд. стереотип. – М.: Русский язык, 1985. – Т. 1. (А–Й). – С. 568, 621.

<sup>13</sup> Воронова, И.Б. Текстоборазующая функция литературных имен собственных (на материале эпических произведений XIX–XX вв.) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. – Волгоград, 2000. – С. 20.

номинаций к ономастической лексике определяется контекстуально. Граница между онимами и апеллятивами в данных случаях фактически отсутствует. Наблюдается так называемая *онимизация* апеллятива, или же в данном случае *антропонимизация апеллятивов*, т.е. использование *деапеллятивов*<sup>14</sup>. Во всех пьесах Е. Греминой есть такие ИС, для которых характерна сигнификативность: они имеют предметное значение, но в то же время являются обозначением персонажа. Причем, иногда героям, наряду с деапеллятивами, присваиваются и личные имена (это уже иное явление, называемое *полионимией*<sup>15</sup>).

Отметим, что *девятая универсалия* поэтонимосферы пьес Е. Греминой в большей степени – порождение театра абсурда нежели классической традиции драматургии, поскольку у действующего лица появляется другое имя или несколько имен, как правило, в ирреальных ситуациях (сценах перевоплощения, возникновения иллюзорных галлюцинаций, воспоминаний и под.), либо же при общении с людьми, находящимися в разных социальных статусах. В.М. Калинин замечает: «Разные способы именованья одного и того же референта могут отражать как различное представление об имени, о роли его формы для именуемого объекта, так и эволюцию отношения к самому именуемому объекту» [1, с. 10]. Антропоэтонимам ностальгических драм присуще такое явление, как *полионимия (многоименность)*: агент германской разведки под шрифтом «АШ-21» / *Женищина / Глаза Дня / Мата Хари / Гертруда Целле / Госпожа Маклеод; Клод Франс / Ханна Виттиг; Капитан / капитан Ричард Маклеод / капитан Леду; граф Рауль де Шайни / Слуга, Тапер / Вадим* – «Глаза дня», *Екатерина Вторая / Матушка / Зоренька / Ваше Величество / Великая княгиня; Петр III / Великий князь; графиня Брюс / Прасковья* – «За зеркалом»; *Александр О-в / Корнет; Лукерья / Луиза Кастелли* (кухарка) – «Дело корнета О-ва» и под. Герои драм предстают в разных ипостасях: перевоплощение персонажей на сцене или же смена социального статуса приводит к *полионимии*, последовательной смене имени. Так, *Слуга* из пьесы «Мата Хари» «*до-стает откуда-то из глубины шкафа щегольской фрак, облачается в него*» [3, с. 332] и прямо на сцене перевоплощается в *графа Рауля де Шайни*, мужа актрисы немого кино Клод Франс: «*КЛОД (кисло). Разве я не познакомила вас? Разрешите представить – граф Рауль де Шайни. Мой муж <...> ТАПЕР (поражен). Но ведь граф Рауль умер десять лет тому назад, сразу после своей женитьбы!*» [3, с. 332]. *Капитан Ричард Маклеод* перевоплощается в драме в *капитана Леду*. Гертруда, встретившись с *капитаном Леду* в Париже восклицает: «*Зачем ты вновь тревожишь меня? Ты мучил меня в той жизни. Но теперь я свободна, я свободна! КАПИТАН (удивленно). Ты, никак, больна? <...> Я – капитан Леду, милочка ... <...> ГЕРТРУДА. Вы ... похожи на моего мужа...*» [3, с. 339]. И когда капитан произносит знакомую фразу, Гертруда вновь вскрикивает: «*Ричард?! Ты не умер, Ричард? О да... Смерти не существует! Две жизни, три жизни ... <...> Простите, капитан Леду*» [3, с. 339–340] и подобные сцены. *Полионимия* текста в целом является многофункциональным средством языка художественной литературы, которое осуществляет огромную работу по созданию и раскрытию характеров персонажей, передаче авторского замысла, а также формированию художественно-образной модели произведения. Автор иногда демонстративно подчеркивает использование той либо иной номинации в ХК. Например, в пьесе «За зеркалом» встречаем множественность имен при обращении к Великой императрице *Екатерине II*. Придворные по-своему ласково называют её *Матушкой*: «*БРЮС. В Матушке все необыкновенно. Матушка в пять утра встает. У Матушки два уха – левое и правое – по отдельности слышат, от того Матушка никакой музыки не любит и не понимает, отчего другие увлекаются. Матушка сама себе опу привила*» [3, с. 219] и др. Причем самой императрице нравится, чтобы фавориты звали её *Зоренькой*: «*БРЮС (холодно, деловито). Матушку называть – Зоренька. САШЕНЬКА (шепчет). Зоренька. (С ужасом) Как это? БРЮС. Зоренька. Она так любит. Её все так называли. Так надо*» [3, с. 219]. Иностранцы посылы, дипломаты обращаются к Екатерине достаточно почтительно и официально: «*Ваше Величество*» [3, с. 235]. Использование многоименности, возможно, обусловлено ещё и тем, что в отличие от прозы в произведениях драматургии художественные средства для характеристики персонажей, передачи авторской концепции и отношения к действующим лицам значительно ограничены. Благодаря такой специфической особенности использования ИС, как многоименности, драматург акцентирует внимание на антропоэтониме, раскрытию его прагматического потенциала, выделяя имя из остальных элементов поэтонимосферы, стремясь с помощью полионимии осуществить перевоплощения на сцене персонажей драм, создать мир ирреальной действительности, охарактеризовать лицо и выразить свою индивидуально-авторскую концепцию.

*Десятой ономапоэтической закономерностью*, выступает *апеллятивно-онимное взаимодействие*. Е. Гремина новаторски использует лаконичное употребление адеквативов, искусственно созданных двойных фамилий, приложений рядом с именами-реалионимами известных персон (например, *горбатая принцесса Курляндская, рябая Лизка Воронцова, поручик Ланской / генерал Ланской* – «За зеркалом», *генерал-анишеф Кручина-Орлов* – «Дело корнета О-ва»), что свидетельствует о скрупулезной работе драматурга с историческими документами. Историзм – это воспроизведение в ХТ подлинных исторических событий, реальных фактов биографии известных людей, деятелей определенной эпохи. Факт биографии, даже незначительный, но отмеченный в сознании автора, является ономастическим импульсом при создании ХТ. ИС запускает механизмы разных видов памяти и способствует вербализации воспоминаний в тексте, расширяя границы человеческой памяти, позволяет развернуть пространство ХТ до безграничности. Полученная информация аккумулируется в предпочтенных автором адеквативах и апеллятивах. Так, ИС предопределяет использование других текстовых единиц с определенной семантикой.

<sup>14</sup> Подольская, Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. – М.: Наука, 1978. – С. 53.

<sup>15</sup> Там же. – С. 112.

В результате подобного *апеллятивно-онимного взаимодействия* в концентрированном виде дается исчерпывающе значимая для автора информация о сюжетном или, чаще всего, внесюжетном (упоминаемом) персонаже драмы, который является известным историческим лицом. К примеру, в ХК называются не столь известные читателю/зрителю исторические лица: «*МАТУШКА. Муж готов любить всякую женщину, кроме тебя. Будь то горбатая принцесса Курляндская, будь то рябая Лизка Воронцова. Муж назло будет совершать неверности*» [3, с. 237]. *Елизавета Романовна Воронцова*, действительно, была фрейлиной при императорском дворе. Графиня, по описаниям современников, отличалась очень некрасивой внешностью. Лицо её после перенесённой оспы всё было покрыто рубцами. Однако *Воронцовой* увлекся сам великий князь Петр III и сделал *Елизавету* своей фавориткой и камер-фрейлиной при дворце. Именно этого не может простить графине законная жена Петра III, императрица Екатерина II, когда пренебрежительно называет её в ХК «*рябой Лизкой Воронцовой*» [3, с. 237]. *Принцесса Гедвига Елизавета Курляндская*, по словам современников, была некрасива, дурно сложена и горбата. Её отец Бирон был сделан в свое время герцогом Курляндским; следствием этого для Гедвиги Елизаветы был титул «*принцессы*». При дворе государыни она вела себя необыкновенно скромно и умела угодить всем, за что Гедвигу назначили на специально придуманную для неё же должность – второй надзирательницы над фрейлинами. Немецкое происхождение *принцессы Курляндской*, а также умение терпеливо выслушивать все проекты Великого князя завоевало девушке симпатии и благосклонность Петра III. Именно поэтому Екатерина также невзлюбила фрейлину, что нашло отражение в адъективе «*горбатая принцесса Курляндская*» [3, с. 237]. Выбор ёмкой в семантико-стилистическом отношении фамилии предка, а именно прадеда корнета О-ва, *генерала-аншефа Кручины-Орлова* ассоциируется с именем фаворита Екатерины II, графом *Григорием Орловым*, который в конце жизни из-за страданий, связанных со смертью своей любимой молодой жены Екатерины Зиновьевой, помешался рассудком и вскоре умер. Используя двойной антропоним, одна из частей которого отчетливо соотносится с апеллятивом *кручина* – «народно-поэт. грусть, печаль, тоска»<sup>16</sup>, драматург, скорее всего, имеет в виду вышеназванный автобиографический факт из жизни реального исторического лица генерала *Григория Орлова*. К тому же именно *Григорий Орлов* был произведён императрицей в *генерал-аншефы*, т.е. получил высший генеральский чин, который существовал в Российском государстве XVIII в. Ненавзчивое привлечение в ХК документальных фактов – та особенность автора, которая уже в начале XXI века приведет Е. Гремину к созданию нового художественного направления в современной драматургии «Театра.doc». Следовательно, *апеллятивно-онимные комбинации* в лаконичной форме исчерпывающе раскрывают взаимоотношения между героями, создают эмоциональный фон, характеризуют персонаж, указывают на его социальный статус, вскрывают определенный культурно-исторический контекст, воссоздают хронотоп художественного текста драм.

**Заключение.** Таким образом, в переходный период становления русской драматургии Е. Гремина обращается к использованию как *традиционных*, так и *новаторских* приемов создания и использования ономапоэтических средств, позволяющих четко соотнести основных героев драмы с известным классическим сюжетом или произошедшим историческим фактом. Эти ономапоэтические универсалии гармонично переплетаются между собой.

Так, к *классическим* методам подбора и создания проприальных единиц, как нам представляется, можно отнести следующие: *применение традиционных по форме и трактовке заголовков*, отражающих идейно-тематическое содержание пьес («*За зеркалом*», «*Сахалинская жена*», «*Глаза дня*»), воссоздающих, как правило, внутреннее (метафорическое) содержание или же уточняющие авторскую оценку (идею); *прием зашифровывания имен* (*Александр О-в*, *актриса Анна В-ская*, *Михил Ч-в*, *уездный город С*), демонстрирующий следование чеховской традиции при номинации персонажей, *применение узуальных ИС* для воссоздания историко-культурного фона, фактов биографии, а также коннотативных ПИ для исчерпывающей обрисовки героев драмы (*Колчак*, *Александр Николаевич*, *граф Толстой*, *Плевако*, *Шиллер*, *Диоген*, *Пирогов*, *Спенсер*, *Ницше*, *Вольтер*, *Гримм*, *Амур* и пр.), *взаимообусловленность «фоновых» номинаций и антропонимов*, *антропонимизация апеллятивов* (*Тапер*, *Капитан*, *Слуга*, *Доктор*, *Унтер*, *Матушка*, *Зоренька*, *Корнет*).

К *новаторским* (постмодернистским), заимствованным из театра абсурда, на наш взгляд, принадлежат такие закономерности: *использование интригующих ремейковых заглавий* («*Дело корнета О-ва*»), заинтересовывающих читателя/зрителя и вызывающих спектр ассоциаций; *употребление по-разному переосмысленных, преобразованных интертекстуальных ИС «персонажей-симулякров»* (*Александр О-в* / буинский *Александр Михайлович Елагин* и под.), которые сохраняют в себе «копию» оригинала, *преобладание «фоновых» ИС* (57%) над *антропонимами* (43%), а также *доминирование прецедентных имен* (65%) над индивидуально-авторскими (45%), что подтверждает стремление Е. Греминой эмоционально воздействовать на свою аудиторию, создавать определенные ассоциативные ряды, отражать ретроспективное пространство и время изображаемых событий. Важная особенность в выборе ИС связана с построением хронотопа в художественном тексте, основанном на *принципе употребления бинарно оппозиционных ИС* (*Сахалин – Россия*, *Париж – Суматра*, *Сингапур – Франция* и т.д.). В своем творчестве драматург также прибегает к широким возможностям *полионимии* (*АШ-21* / *Женищина* / *Глаза Дня* / *Мата Хари* / *Гертруда Целле* / *Госпожа Маклеод*; *граф Рауль де Шайни* / *Слуга*, *Екатерина Вторая* / *Матушка* / *Зоренька* / *Ваше Величество* и др.) и *апеллятивно-онимного взаимодействия*

<sup>16</sup> Словарь русского языка : в 4 т. / По ред. А.П. Евгеньевой ; АН СССР, Ин-т рус. яз. – 3-е изд. стереотип. – М.: Русский язык, 1986. – Т. 2. (К–О). – С. 140.

(*горбатая принцесса Курляндская, генерал-аншеф Кручина-Орлов*) в художественном тексте. Выявление ономапоэтических универсалий в творчестве Е. Греминой позволяет говорить об особом ономапоэтическом коде, с помощью которого может быть представлена драматургом и выявлена читателем знаковая для художественного текста комбинация смыслов, переданная через систему авторских имен собственных.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Калинин, В.М. Знакомьтесь: поэтонимология / В.М. Калинин // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер. Филол. науки и культурология. – 2017. – Т. 3. – Вып. 1(9). – С. 10–17.
2. Деревяго, А.Н. Имя собственное в художественном тексте / А.Н. Деревяго. – Витебск : Изд-во Витеб. гос. ун-та им. П.М. Машерова, 2008. – 239 с.
3. Гремина, Е.А. Пьесы и тексты. В 2 т. / Е.А. Гремина, М.Ю. Угаров. – М. : ООО «Новое литературное обозрение», 2019. – Т. I. – 438 с.
4. Бунин, И.А. Дело корнета Елагина. [Электронный ресурс] / И.А. Бунин. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/>. – Дата доступа: 20.01.2022.
5. Петрачкова, И.М. «Фоновые» поэтонимы в драме Елены Греминой «Сахалинская жена»: парадигматический, полевый и прагматический аспекты / И.М. Петрачкова // Мова і культура. – 2021. – Вип. 23. – Т. I (203). – С. 192–199.

Поступила 13.02.2022

ONOMAPOETIC UNIVERSALITIES IN THE NOSTALGIC DRAMA  
BY HELENA ANATOLYEVNA GREMINA

I. PETRACHKOVA

*The article is devoted to the study of proper names in the context of such dramatic works by H. Gremina, as "Eyes of the Day", "Sakhalin Wife", "Behind the Mirror", "The Case of Cornet O-va". The novelty of the work lies in the fact that earlier the onomasticon of Russian drama in the second half of the XX century, including the plays by H. Gremina has not been studied, but meanwhile it occupies a special place and plays an important role both in understanding the theoretical foundations of literary onomastics and in their further development. The paper enumerates the traditional and innovative onomapoetic universals of modern drama on the example by H. Gremina. The materials of the article can be used for educational and educational purposes in higher and secondary educational institutions – in teaching university courses in lexicology, linguistic analysis of a literary text, modern Russian literature, as well as special courses and special seminars on onomastics. The results of the study will be of interest to a wide range of teachers and teachers of Russian literature, introducing modern achievements in the philological sciences into the educational process.*

**Keywords:** *onomapoetic space, onym, drama, play, poetonym, interpretation, variant, polyonymy.*