

УДК 81'42:821.161.1

Сивова Татьяна Викторовна

*кандидат филологических наук, доцент
кафедра журналистики
Гродненский государственный университет
им. Я. Купалы
г. Гродно, Беларусь
sitavi@tut.by*

Sivova Tatsiana

*Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor
Department of Journalism
Yanka Kupala State University of Grodno
Grodno, Belarus*

**ИТАЛЬЯНСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОД
В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА К. Г. ПАУСТОВСКОГО**

В статье на основе лексической сочетаемости имен, имеющих итальянскую национально-культурную коннотацию и составляющих итальянский ономастикон произведений К. Г. Паустовского, выявлена специфика перцепции культурного пространства Италии в языковой картине мира писателя, обусловленная как его глубоким знанием богатой итальянской культуры и литературы, так и фактом личного пребывания в стране.

Ключевые слова: Италия, культурный код, картина мира, идиостиль, К. Г. Паустовский.

**ITALIAN CULTURAL CODE
IN THE K. PAUSTOVSKY'S LANGUAGE PICTURE OF THE WORLD**

In the paper on the lexical compatibility of names that have Italian national-cultural connotation the specific of Italy cultural space perception in the K. Paustovsky's linguistic picture of the world is revealed. It is due both to his deep knowledge of Italian culture and literature and to the fact of his personal stay in the country.

Keywords: Italy, cultural code, picture of the world, idiostyle, K. Paustovsky.

Вопросы языковой картины мира и языковой личности, являющиеся важнейшими в современной, носящей антропоцентрический характер лингвистике актуализируют задачу реконструкции индивидуально-авторской языковой картины мира писателей, чьи произведения являются образцом

литературно-художественного творчества (И. А. Бродского (И. Ю. Самойлова), Ф. М. Достоевского (Н. А. Азаренко), В. В. Набокова (А. Ф. Гершанова), А. С. Пушкина (Л. М. Салимова), Л. Н. Толстого (О. В. Ланская; И. В. Санаева), И. С. Тургенева (Д. М. Алиомарова; С. Б. Аюпова), М. И. Цветаевой (Г. П. Корчевская; О. А. Фещенко), А. П. Чехова (М. С. Виноградова; Е. С. Игумнова), И. С. Шмельёва (Н. Б. Подвигина) и других.

Вклад К. Г. Паустовского в мировую литературу не единожды был отмечен номинацией на Нобелевскую премию в области литературы (1965, 1967, 1968), а также признанием как в СССР, так и в зарубежных странах, благодаря чему писатель имел возможность много путешествовать «я много ездил по Западу – был в Польше, Чехословакии, Болгарии, Турции, Италии, – жил на острове Капри, в Турине, Риме», – запечатлевая в произведениях как личные впечатления о стране, так и культурно-исторический национальный фон, что стало возможным благодаря его глубоким познаниям в области мировой культуры и искусства. Италия, центр культуры Возрождения, закономерно нашла отражение в произведениях К. Г. Паустовского.

Итальянский культурный ономастикон исследуемых произведений¹ включает преимущественно несущие аксиологическую нагрузку топонимы и антропонимы, формирующие, помимо географического пространства произведений, пространство культурное. Состав топонимов представлен а) названиями государств (*Ватикан, Италия*): *Потрясение, пережитое в залах Ватикана, не прошло бесследно. Снова с прежним волнением Кипренский начал работать над портретом князя Голицына – одним из самых поэтических полотен русской живописи* [1, т. 3, с. 520]; б) городов (*Венеция, Милан, Неаполь, Помпеи, Рим, Турин, Флоренция*): *В Милане Кипренский целые дни проводил около «Тайной вечери» Леонардо да Винчи* [1, т. 3, с. 513]. Ономастическое культурное пространство формируется также в) названиями памятников архитектуры: *Кипренский долго всматривался, пытаясь различить величественные руины, и внезапно вздрогнул, – в темноте высился огромный тяжёлый купол собора, более чёрный, чем ночь. Это был храм святого Петра* [1, т. 3, с. 514]; *тут же увидите стариннейшую землю совсем рядом, хотя бы на мощной арене Колизея* [1, т. 5, с. 148]; г) художественных галерей: *Галерея Уффици во Флоренции заказала ему [Кипренскому] его собственный портрет* [1, т. 3, с. 515]. Функционирование данных онимов специфично установлением пространственных параллелей: *Великий Рим среди болот и северных лесов!* – сказал Кукольник, думая о Петербурге. – *Великий Рим в снегах и мраке ночи. Судьба его будет прекрасна* [1, т. 3, с. 499].

¹ Материалом для исследования послужило собрание сочинений К. Г. Паустовского в 9 томах, а именно тома 1–5 [1].

Итальянский культурный антропонимикон включает имена деятелей культуры, многие из которых – яркий пример «универсального человека», человека эпохи Возрождения:

а) живописцев (*Фра Беато Анджелико* (1400–1455), *Сандро Боттичелли* (1445–1510), *Леонардо ди сер Пьеро да Винчи* (1452–1519), *Рафаэль Санти* (1483–1520), *Антонио да Корреджо* (1489–1534), *Джованни Антонио Каналь* (1697–1768), *Франческо Ладзаро Гварди* (1712–1793), *Винченцо Камуччини* (1771–1844)), а также названия их произведений («*Весна*» Сандро Боттичелли, «*Джоконда*», «*Тайная вечеря*» Леонардо да Винчи, «*Сикстинская Мадонна*» Рафаэля). В контекстах: *Заметьте себе, что после Гварди и Каналетто в Италии больше не было настоящих художников* [1, т. 2, с. 346]; *Созерцание «Тайной вечери» внушило Кипренскому новую веру в свои силы* [1, т. 3, с. 513]; *Чаще всего он [Алексей] пишет обширные фельетоны о вещах злободневных – краже Джоконды, полётах Блерио и постройке Амурской дороги* [1, т. 1, с. 56];

б) писателей и драматургов (*Франческо Петрарка* (1304–1374), *Джованни Боккаччо* (1313–1375), *Лудовико Ариосто* (1474–1533), *Карло Гольдони* (1707–1793), графа *Карло Гоцци* (1720–1806), *Джакомо Леонарди* (1798–1837)), а также имена персонажей их произведений (*Мирандолина*, героиня комедии Карло Гольдони «*Хозяйка гостиницы*»). В контекстах: *Счастье – категория вечная. Петрарка не был бы счастливее оттого, что услышал голос Лауры записанным на плёнку* [1, т. 5, с. 520]; *Мирандолину в этом спектакле играла Татьяна Андреевна* [1, т. 2, с. 309];

в) композиторов, исполнителей и мастеров струнных инструментов: *Антонио Страдивари* (1644–1737), *Доменико Чимароза* (1749–1801), *Никколо Паганини* (1782–1840), *Джузеппе Фортунино Франческо Верди* (1813–1901)); названия их произведений («*Травиата*», опера Джузеппе Верди). В контекстах: *Тесные венецианские часовни, запах каналов, напевы Чимарозо и чугунные фонари над стёртыми порогами – это век свечей* [1, т. 1, с. 78]; *На каменных оградах были наклеены афиши, – один из московских театров ставил на кораблях «Травиату»* [1, т. 2, с. 36]; а также названия театров: *Трудно сказать, сколько я совершил прогулок по Риму и Ватикану, сколько поездок по старинным городам Франции, сколько видел спектаклей в театре «Ла Скала» и сколько выслушал бесед с умнейшими людьми XIX века вместе с этим неуклюжим человеком* [1, т. 4, с. 639];

г) скульпторов (*Микеланджело Буонарроти* (1475–1564), *Антонио Канова* (1757–1822)). Например: *Я преклоняюсь перед благородным резцом Кановы* [1, т. 3, с. 518];

д) архитекторов (*Джованни Баттиста Пиранези* (1720–1778)). Например: *всю жизнь он мечтал быть художником-архитектором, подобно Пиранези, чтобы работать в той же манере и довести её до совершенства* [1, т. 5, с. 330];

е) актеров (Элеонора Дузе (1858–1924)) и названия фильмов. Например: *Понимаете, – говорил капитан, – было такое чувство, будто в преисподнюю спустилась Элеонора Дузе (он её видел однажды в Одессе)* [1, т. 1, с. 129]; *Почти всё передовое итальянское кино в лучших своих образцах – таких, как «Рим в одиннадцать часов», «Похитители велосипедов», «Машинист», «Полицейские и воры», «Мечты на дорогах», – вышло из чеховского гуманизма* [1, т. 3, с. 314].

Итальянское культурное пространство неотделимо от пространства итальянского языка: *остерия* (итал. *oste* – гость) ‘трактир’, ‘тип ресторана обычно в итальянском стиле’; *кантилена* (итал. *cantilena* – пение, песня) ‘плавная, певучая мелодия’, *баркарола* (итал. *barca* – лодка) ‘песня венецианских гондольеров’. Например: *Он [Кипренский] мечтал о том, как всюду – в остериях и дворцах, в Ватикане и академиях, среди прелестных римлянок и завистливых художников – громкая слава летит за ним, кружит головы, даёт богатство, беспечность, любовь, преклонение* [1, т. 3, с. 515]; *Мы, замерев, слушали, как свободно лились итальянские кантилены, как отрывисто гремели песни басков, как ликовала вся в звоне труб и пороховом дыму «Марсельеза»* [1, т. 3, с. 306]. И от других пространственных плоскостей произведений (пространства истории, науки), которые формируются именами путешественников (*Марко Поло*), политических деятелей (*Джузеппе Гарибальди*), ученых (*Галилео Галилей, Джованни Вирджинио Скиапарелли*).

Реконструируя итальянское культурное пространство, К. Г. Паустовский 1) исследует мотивы творчества (*Должно быть, эта красота материнства пленила великих художников Возрождения – Рафаэля, Леонардо и Боттичелли, – когда они писали своих мадонн* [1, т. 4, с. 398]); 2) дает характеристику произведениям (*Мелодии Верди, щемящие, как женский плач о неразделённой любви, звучали в торжественном, величавом безмолвии военного корабля* [1, т. 2, с. 37]; *Картины Рафаэля были выписаны тонко и гладко* [1, т. 3, с. 515]); 3) фиксирует их катарсический эффект (*Помимо «Сикстинской мадонны» Рафаэля, там есть много картин старых мастеров, перед которыми просто опасно останавливаться. Они не отпускают от себя. На них можно смотреть часами, может быть, сутками, и чем дольше смотришь, тем шире нарастает непонятное душевное волнение. Оно доходит до той черты, когда человек уже с трудом удерживает слёзы* [1, т. 3, с. 371]; *Тогда произошло величайшее чудо, какое может сотворить только высокое искусство, только живопись, равная по силе творениям лучших мастеров человечества, таких, как Боттичелли, Рафаэль или Вермеер Дельфтский: Яни взглянул на портрет и зарыдал* [1, т. 5, с. 282]); 4) расценивает как вершину профессиональной деятельности («*Не исчерпал ли я себя петербургским неистовством? – подумал Кипренский, отходя от окна. – Хватит ли сил продолжать начатое столь же успешно? Достигну*

ли я **вершин Рафаэля**? А достигнуть надобно» [1, т. 3, с. 514]; О Брюллове создавались легенды. Его ставили **в один ряд с Микеланджело и Рафаэлем**. Его великолепная мастерская приводила в трепет измотанных нуждой художников и нищих учеников Академии [1, т. 3, с. 561]).

Функциональная нагрузка номинаций проявляется в создании а) внешней характеристики персонажей (*Старый адмирал, **похожий**, как говорили, на Джузеппе Верди, понял, что дело пока что проиграно* [1, т. 5, с. 40]; *Отсвет огня играл на смуглом средневековом лице Багрицкого. В то время он был ещё худ и напоминал **юношу с потемневшей итальянской фрески*** [1, т. 5, с. 452]); б) оценки профессионального мастерства (*он [Блок] слился для многих из нас с необыкновенными людьми, **с поэтами Возрождения**, с героями общечеловеческих легенд. В частности, для меня Блок стоит в ряду любимейших полупризрачных, а то и вовсе призрачных людей, таких, как Орланд, Петрарка, Абельяр, Тристан, **Леонарди**, Шелли* [1, т. 3, с. 314]); в) пространственной координаты (*Во время пауз я оглядывался, – казалось, **Виолетта пела на родине Верди*** [1, т. 2, с. 38]); г) времени и пространства (хронотопа) произведений (*Потом он играл старинные галантные мелодии, которые напевала **Венеция времён Карло Гольдони и Гоцци*** [1, т. 1, с. 85]).

Реконструкция итальянского культурного пространства специфична 1) системой параллелей (*Панов был необыкновенный скрипач, «**крепостной Паганини**»* [1, т. 3, с. 591]; *Ветер с гор дул ей в глаза, колыхал платье. У неё не было на руках младенца. Она была ещё непорочна. И эта прелесть непорочности делала **итальянскую мадонну** подругой крестьянской девушки Луши из села Екимовка Рязанской области* [1, т. 5, с. 411]), характеризующейся широким темпоральным и пространственным диапазоном (*В этой прозе звучал голос человека, пропылённого в походах Конной армии и вместе с тем владевшего всеми богатствами прошлой культуры – **от Боккаччо до Леконта де Лиля и от Вермеера Дельфтского до Александра Блока*** [1, т. 5, с. 117]); 2) пересечением пространств (например, природы и творчества) (*Но когда прорывалось солнце, то из-под плесени на стенах проступал розовый мрамор и город появлялся за окном, **как картина**, написанная старым венецианским мастером **Каналетто*** [1, т. 3, с. 295]); 3) ассоциативной обусловленностью (***Верди**. Венеция. Старинный рояль и вино. Песенки студентов, седые актёры и молодая женщина с красной камелией, приколотой к корсажу* [1, т. 2, с. 38]); 4) романтическим мироощущением писателя (*Мы легче **понимаем прошлое** под открытым небом, чем в залах с блестящими паркетными. Я испытал это чувство **в Помпее, Херсонесе, Таврическом, в руинах Никополиса в Болгарии и в Сан-Реми в Провансе, где лягушки скачут из-под ног в бездонные римские цистерны с чёрной водой*** [1, т. 5, с. 536]).

На основании изложенного заключаем, что реконструкция культурного пространства Италии представляет несомненный лингвистический интерес в свете антропоцентричности современного языкознания, значимости национального пространства в языковой картине мира К. Г. Паустовского и послужит воссозданию итальянского хронотопа произведений писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Паустовский, К. Г.* Собрание сочинений : в 9 т. / К. Г. Паустовский. – М. : Худож. лит., 1981–1986. – Т. 1–5.