

## О «НАШЕЙ МАРКЕ» И НЕ ТОЛЬКО: СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРАГМОНИМА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

К л ю ч е в ы е с л о в а: русская литературная ономастика, имя собственное в художественном тексте, прагмопозтоним.

В статье анализируется прагмопозтоним «Наша марка», использованный в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита». На основе выявления референциальной отнесенности собственного имени в тексте, рассмотрения его хронологической значимости и внутренней формы исследуется смыслообразующий потенциал прагмопозтонима и функции ономастической номинации в произведении.

Всплеск интереса со стороны ономастологов к тому разряду собственных имен, которые принято называть прагмонимами, или прагматонимами, или словесными товарными знаками<sup>1</sup>, наблюдавшийся в ономастике последние три десятилетия, кажется, совершенно не затронул литературную ономастику. Исследователи собственных имен, функционирующих в художественном тексте (литературных онимов, или поэтонимов), в лучшем случае упоминают имена данного разряда лишь кратко в своих работах, чаще же просто

---

<sup>1</sup> Прочная традиция использования этих терминов еще не сложилась: ряд исследователей употребляет их как синонимы, без особых различий, другие настаивают на их разграничении. Из последних работ на эту тему см. [Пукиш]. Мы не касаемся данного вопроса, поскольку для нашего исследования, входящего в сферу компетенции литературной ономастики, он не носит принципиального характера.

игнорируют их существование. Между тем постулат о наличии у литературных онимов способности «говорить», т. е. передавать разнообразную информацию о номинируемом объекте и влиять на построение образного и концептуального плана текста, когда-то выдвинутый Ю. Н. Тыняновым, конечно же, в полной мере относится и к литературным прагмонимам. Действительно, если писатель прибегает к знакам индивидуализирующей номинации в отношении тех или иных объектов художественного мира, в том числе и изображаемых в произведении товаров, это подразумевает определенную, обусловленную в художественном отношении необходимость такой индивидуализации и закономерно требует ответа на вопрос, в чем состоит ее смысл. Это, в свою очередь, предполагает обращение исследователя к смыслообразующему потенциалу прагмопозтонима и к формируемой им в тексте смысловой структуре. Иными словами, исследователь по литературной ономастике должен ответить на вопросы о том, какие именно смыслы и при помощи каких лингвистических механизмов порождаются данным прагмопозтонимом в данном контексте, а также о том, как формируемые поэтонимом смыслы соотносятся с образным строем и концептуальным планом текста. В сущности, исследование прагмонима в художественном тексте с общеметодологических позиций литературной ономастики, на наш взгляд, принципиально не отличается от исследования онимов других разрядов, ибо имеет одну и ту же цель — выявление смыслового потенциала поэтонима и текстовых механизмов, задействованных в смыслообразовании. В данной статье мы осуществим попытку такого исследования, избрав в качестве его объекта прагмопозтоним «Наша марка», употребленный М. А. Булгаковым в романе «Мастер и Маргарита». Напомним эпизод, в рамках которого указанный прагмоним вводится в текст: в ходе разговора Берлиоза, Ивана Бездомного и неизвестного (Воленда) на Патриарших прудах последний, вдруг прервав беседу, обращается к Ивану:

- Вы хотите курить, как я вижу? — неожиданно обратился к Бездомному неизвестный. — Вы какие предпочитаете?
  - А у вас разные, что ли, есть? — мрачно спросил поэт, у которого папиросы кончились.
  - Какие предпочитаете? — повторил неизвестный.
  - Ну, «Нашу марку», — злобно ответил Бездомный.
- Незнакомец немедленно вытащил из кармана портсигар и предложил его Бездомному: — «Наша марка».

Начать следует с установления референции онима. Поскольку любой литературный оним относится к арсеналу номинативных средств художественного текста, называющих реалии художественного мира произведения, необходимо указать номинируемый прагмопозтонимом объект. В рассматриваемом случае ближайший контекст употребления собственного имени позволяет однозначно заключить, что речь идет о марке папирос. Данный референт, как это и должно

быть у поэтонимов, имеет виртуальный характер, существуя лишь в художественном мире произведения. Впрочем, необходимо учесть, что писатель вводит в текст реально существовавший в момент написания романа прагмоним, а значит, данная референтная связь для читателя не остается единственной. Поэтоним не только называет объект художественного мира, но и напоминает читателю о наличии в реальной действительности марки папирос под тем же названием, что, естественно, не может не влиять на формирование у читателя ментального образа номинируемого художественного объекта. Проще говоря, читатель воображает себе объект художественной действительности таким, каким он знает или представляет себе объект реальной действительности, как бы подставляя один на место другого. Прагмопоэтоним оказывается в результате, если можно так выразиться, двуреферентным, соотносясь с двумя объектами разных миров — художественного и реального. Двуреферентность его, однако, мнимая, так как на самом деле речь идет о закономерном соотношении в сознании писателя и читателя двух различных собственных имен. Первым из них является поэтоним, называющий объект художественного мира, а вторым — прагмоним, номинирующий объект реального мира. Иллюзия слияния двух онимов с их разными референтными связями в один двуреферентный возникает вследствие полного совпадения экспонентов двух собственных имен, что используется писателем в качестве художественного приема. Этого, конечно, не произошло бы в случае существенного различия экспонентов поэтонима и прагмонима. В случае же их незначительного различия в тексте могла возникнуть аллюзия, т. е. намек на название реально существующего предмета, маркирующий неявное соотношение ментальных отражений объектов художественного мира и реальной действительности. Разумеется, применяемый прием срабатывает лишь при наличии у читателя определенных фоновых знаний о номинируемой реальности. Думается, что в данном случае для потенциального реципиента текста наличие таких знаний в момент написания романа вряд ли может быть подвергнуто сомнению, поскольку речь идет об одной из весьма популярных в тридцатые годы марок табачной продукции, с которой даже некурящий человек того времени сталкивался чуть ли не на каждом шагу. У современного читателя наличие фонового знания об упомянутой в романе марке папирос не столь очевидно, поэтому приведем некоторые сведения, могущие оказаться полезными в нашем дальнейшем исследовании.

Известно, что папиросы «Наша марка» были разработаны и поступили в производство в 1925 г. на Донской государственной табачной фабрике (бывшей табачной фабрике В. Асмолова, одной из старейших в России, переименованной после ее национализации в 1920 г.) [Донской табак]. Данная фабрика являлась в середине 20-х гг. прошлого века одной из крупнейших по объему предлагаемой продукции в СССР, выпуская в 1925 г. до 6,5 миллионов папирос в сутки (а в следующем году объем выпуска увеличился более чем в три раза и достиг

уже 22,5 млн папирос в сутки). Поставки фабричной продукции (в том числе и папирос «Наша марка») осуществлялись во многие города Советского Союза, принося ощутимый доход производителю. Для большей эффективности торговой деятельности в ряде городов были открыты торговые представительства фабрики, организовывавшие поставки табачных изделий широкого ассортимента. Имелось подобное представительство, кстати, и в Москве, где происходит действие большинства глав романа «Мастер и Маргарита». Неудивительно, что папиросы «Наша марка», которые выпускались четырех видов и считались фирменной продукцией ДГТФ, быстро завоевали популярность у курильщиков, став в 30-е годы одной из самых известных в стране марок папирос. В зависимости от состава табаков, формата и особенностей внешнего оформления все папиросы, производимые в СССР, делились на 8 производственных сортов: высший № 1, высший № 2, высший № 3, первый А, первый Б, второй А, второй Б и третий. По данной классификации папиросы «Наша марка» относились к высшему сорту № 3. Они «имели приятный аромат и повышенную по сравнению с другими высшими сортами крепость» [Музей торговли]. Паковались эти папиросы в картонные коробки или бумажные пачки по 10 или 25 штук. Впрочем, многие курильщики, дабы уберечь папиросы от влаги и механических повреждений, а также для удобства ношения и из эстетических соображений перекладывали папиросы в специальные металлические портсигары, откуда затем извлекали их для курения. Воланд угощает Бездомного папиросами именно из портсигара, который своим величием поражает воображение как Ивана, так и Берлиоза. Одновременно с «Нашей маркой» ДГТФ выпускала и другие папиросы, нередко ориентированные на пользователя определенного социального слоя: к примеру, дешевые папиросы для рабочих «Шуры-муры», «Ой-ой», «Резвушка», «Браво», «Гривенники» или более дорогие папиросы для интеллигенции «Шедевр», «Триумф», «Ориент» [Донской табак].

Интересно, что впоследствии прагматичным «Наша марка» был перенесен с папирос на сигареты, которые под данным названием продолжают выпускаться до сих пор, причем не только ОАО «Донской табак» (как в 1992 г. стала называться Донская государственная табачная фабрика), но и некоторыми другими табачными предприятиями нашей страны (к примеру, петербургской фабрикой «Нево табак» или екатеринбургской «Альвис»). Следует добавить, что в настоящее время, насколько нам известно, производство папирос под этой маркой больше не ведется. Нельзя не признать, что общий ассортимент продаваемых табачных изделий по сравнению с тридцатыми годами сейчас сильно изменился: доля папирос среди них заметно снизилась, а сигарет с фильтром выросла (хотя любители именно папирос до сих пор встречаются среди курильщиков); появились новые марки, часто разработанные за рубежом или совместно с зарубежными производителями; за счет этого увеличилось общее количество продаваемых марок, и заметно усилилась конкуренция между ними; поменя-

лись вкусы курильщиков и конъюнктура рынка табачной продукции. Действие всех вышеперечисленных факторов приводит к тому, что современному читателю романа Булгакова порой трудно осуществить адекватную референцию прагмопозтонима и правильно интерпретировать его смысловую структуру, отделив позднейшие смысловые напластования от смыслов, формируемых текстом в эпоху его создания. Современный читатель рискует спроецировать свои фоновые знания о сегодняшних табачных изделиях указанной марки на содержание литературного онима и сформировать образ, далекий от того, какой предполагался писателем. Следствием такого восприятия может стать игнорирование или искажение определенных важных для концептуальной сферы романа смыслов. В этом плане интересна дискуссия, разгоревшаяся на одном из интернет-сайтов и посвященная экранизации булгаковского романа, предпринятой известным режиссером В. Бортко. Обсуждая просчеты съемочной группы, одни участники дискуссии отмечали в сцене разговора литераторов с Воландом на Патриарших прудах допущенную авторами экранизации досадную ошибку: по их словам, Воланд предлагал Ивану портсигар отнюдь не с папиросами, а с сигаретами, хотя в последующих кадрах Бездомный курил уже папиросу. Другие участники дискуссии категорически отрицали наличие в фильме этого «ляпа». На тот же самый просчет, кстати, указывает статья в «Википедии», посвященная фильму «Мастер и Маргарита». Кто ошибся в данном случае: постановщики фильма или телезрители, увидевшие в кадре сигареты вместо папирос, — для нас не столь важно, но сам факт отнесения названия «Наша марка» к сигаретам, безусловно, является искажением булгаковского текста и объясняется действием указанных выше факторов. Хотя первые советские сигареты стали выпускаться в 1926 г. на Ленинградской третьей табачной фабрике им. Троцкого (позже — им. Клары Цеткин), большого распространения в Советском Союзе в 20-е и 30-е гг. они не получили. По-настоящему сигареты, трофейные или поступившие от союзников, вошли в употребление у советских курильщиков лишь в годы Великой Отечественной войны [Дело — табак!]. То, что в тексте романа под названием «Наша марка» подразумеваются именно папиросы, доказывается замечанием, что у Бездомного «папиросы кончились» (а значит, он курил именно папиросы), а также самой формулировкой вопроса Воланда («Вы какие предпочитаете?»). Эллипсис существительного *папиросы*, свободно допускаемый как в вопросе Воланда, так и во встречном вопросе его собеседника («А у вас разные, что ли, есть?») свидетельствует о необязательности данного слова для понимания смысла фразы и легкости его восстановления. Если бы сигареты в то время, когда имел место упомянутый эпизод, были бы достаточно распространены среди курильщиков, вопрос Воланда, очевидно, мог бы звучать иначе: вы *что* (т. е. папиросы или сигареты) предпочитаете?

Свойство двуреферентности, как мы условно обозначили способность прагмопозтонима отсылать одновременно к объектам художественного и реального

миров, соотнося их между собой, разумеется, является семиотически и эстетически значимым. Имя собственное в этом плане входит в обширный арсенал номинативных средств текста, предназначенных для осуществления проекции изображаемой действительности на реальный мир, вписывая в него события романа. Естественно, в этой своей функции оно в тексте не уникально: такой проекции способствует большое количество узуальных собственных имен других разрядов, таких как урбанонимы (*Патриаршьи пруды, Малая Бронная улица, Садовое кольцо* и др.), астионимы (*Москва, Кисловодск, Ялта* и др.), антропонимы (*Иван, Николаевич, Михаил, Александрович, Аннушка, Бескудников* и т. п.), гемеронимы («*Литературная газета*»), мифонимы (*Озирис, Фаммуз, Мардук* и др.) и ряд прочих. Художественный мир изображаемой в романе Москвы сознательно строится автором как мир, изоморфный реальной действительности, т. е. включающий те же объекты и отношения между ними, какие характерны для реального мира, и, следовательно, создающий иллюзию полной достоверности художественного пространства. На изоморфность миров и указывают узуальные собственные имена данного текста. Это необходимо, в частности, для того, чтобы оттенить фантастичность некоторых событий, вписываемых в достоверно реалистический контекст. Подобный прием, нужно сказать, нередко встречается в фантастических произведениях. Сошлемся хотя бы на новеллу А. Грина «Фанданго», где фантастические события, связанные с появлением в зимнем Петрограде 1921 г. «кубинской» делегации Бам-Грана, прибывающей на самом деле из Зурбагана, обрамляются реалистически приземленным описанием трудной жизни этого города и людей, его населяющих<sup>2</sup>.

С самого начала образ художественного мира, возникающий у читателя, строится на столкновении обыденного, привычного, заурядного и странного: с одной стороны, достаточно точно указывается место и время действия, прямо соотносимые с реальным миром (май, Москва, Патриаршьи пруды, аллея, параллельная Малой Бронной улице, будочка с надписью «Пиво и воды», скамейка, где сидят литераторы, причем сказано даже, что они уселись «лицом к пруду и спиной к аллее»), а с другой — вполне обыденному антуражу противоречат странные события, которые начинаются тотчас же после представления героев читателю. Несомненно, что, если бы пространство действия декорировалось автором как нарочито условное, фантастическое, нереальное, как и изображаемые в нем герои, не возник бы эстетический эффект контраста, необходимый в данном случае писателю, и соответственно не было бы художественной потребности в совпадении экспонентов ряда поэтонимов и реалионимов. Прагмопоэтоним вносит свой скромный вклад в реализацию этой художественной задачи: Бездомный курит привычную для читателя того времени марку папирос, как

<sup>2</sup> В связи с этим см. анализ хронотопической структуры данной новеллы и роли ономастических знаков в ее означивании [Фомин, 2000].

уже было сказано выше, достаточно популярную и среди москвичей, и среди жителей других российских городов.

Для того чтобы выполнить функцию ориентации художественного пространства относительно реального мира, прагмопозитив обязательно должен быть вписан в определенный пространственно-временной континуум и, следовательно, должен быть использован в качестве хронотопического знака. Это и понятно: сближение художественного мира произведения и реальной действительности в «московских» главах романа осуществляется прежде всего схожестью их хронотопов и соответственно подразумевает включение в текст онимов, имеющих хронотопическую значимость<sup>3</sup>. Прагмопозитив в этом плане сигнализирует о разворачивании действия в рамках одного из хронотопов романа, хронотопа, который по главному ониму, маркирующему этот хронотоп, может быть назван московским. Чтобы проследить работу рассматриваемого собственного имени в означивании указанного хронотопа, обратимся к анализу общей хронотопической структуры романа.

Вообще говоря, хронотопическая структура данного произведения достаточно сложна; она образуется взаимодействием, по крайней мере, пяти более или менее развернутых хронотопических зон. К уже упомянутому *м о с к о в с к о м у* следует добавить *е р ш а л а и м с к и й* хронотоп (действие происходит в Ершалаиме в 1 в. н. э.), а также *к в а з и р е а л ь н ы й* хронотоп, свойственный повествованию о сновидении Никанора Ивановича Босого и представляющий по принципу своего построения своеобразное искаженное отражение московского хронотопа (однако время и пространство этого хронотопа, в отличие от московского, нереально; события в рамках данного хронотопа, как известно, происходят в некоем театре, где собраны незаконные обладатели валюты, подлежащей конфискации, так что читатель в рамках этого хронотопа наблюдает буквальную реализацию концептуальной метафоры «жизнь — театр»). Далее следует упомянуть хронотоп, который можно было бы назвать *и р р е а л ь н ы м*, формирующийся в сценах бала, устроенного Воландом в жилище покойного Берлиоза. Действие здесь развивается в ирреальном пространстве-времени, в которое по воле Воланда трансформируется физически достоверное пространство «нехорошей» квартиры. Пространственно-временные параметры этого хронотопа достаточно неопределенны, чем он заметно отличается от четко маркированных московского и ершалаимского хронотопов. Наконец, завершает перечень так называемый *к о с м и ч е с к и й* хронотоп, в пространственном отношении представленный в виде каменистой пустынной местности, куда прибывают герои после своего последнего полета. Масштаб и темп времени здесь совершенно иной, чем на Земле, и потому привычные для человека единицы измерения

<sup>3</sup> О хронотопической значимости собственных имен в романе см.: [Багирова].

пространства и времени в данной хронотопической зоне теряют свою актуальность.

Каждой из перечисленных хронотопических зон присущи свой набор ономастических знаков и своя ономастическая стратегия маркирования пространства-времени. К примеру, отчетливо выражено противопоставление исходного московского хронотопа и финального для центральных героев романа космического хронотопа. Если первый насыщен ономастическими знаками разных типов, то второй практически их лишен и демонстрирует отказ от индивидуализирующей ономастической номинации. Действительно, уже в самом начале романа в текст вводится не только топоним, маркирующий место действия, но и урбаноним, конкретизирующий его («на Патриарших прудах»), имена героев в максимально полной структурной модели, а также эргоним (МАССОЛИТ), который вносит свой вклад в формирование московского хронотопа, и, наконец, еще два урбанонима (Малая Бронная улица и Садовое кольцо), сигнифицирующих художественное пространство и ориентирующих читателя. Часто второстепенные, эпизодические, всего один раз появляющиеся на страницах романа персонажи (например, члены МАССОЛИТА, собравшиеся в «Доме Грибоедова» на вечернее заседание, или посетители ресторана, танцующие под «знаменитый грибоедовский джаз») тем не менее получают индивидуализирующие их имена; места, где разворачиваются события, тщательно называются, даже если этого не требуется в связи с сюжетной прагматикой (так, по упоминаемым в тексте названиям московских внутригородских объектов легко проследить маршрут, которым двигался Бездомный, преследуя коварного консультанта). Нет ничего удивительного поэтому в наличии немало количества работ, посвященных выяснению тех или иных деталей топографии Москвы в романе: булгаковский текст как бы провоцирует на это тщательной и подробной привязкой действия к московским реалиям. Наоборот, в метафизической реальности космического хронотопа не только не появляется ни одного нового имени, но, как правило, даже то, что обладало именем, его теряет. Лишается имени Коровьев<sup>4</sup>, становится безымянным Бегемот, в метафизической реальности не упоминается имя Пилата, хотя сам он появляется перед глазами героев. Воланд, говоря Мастеру о Пилате, несущем свою кару, неизменно избегает этого собственного имени, используя для номинации персонажа лишь местоимения и аппеллятивные перифразы. Не называется по имени также Банга, пес прокуратора. В данной хронотопической зоне идентифицируют героев не собственные имена, а преимущественно аппеллятивы и дейктические знаки с анафорической функцией.

С этой точки зрения главные герои, именами которых назван роман, явно контрастируют с другими обладателями собственных имен, принадлежащими

<sup>4</sup> Подробно об этой фамилии, ее происхождении и художественных функциях см.: [Фомин, 2001, 330–342].



московскому хронотопу: отказывается от своей фамилии Мастер, и она остается неизвестной читателю вместе с его именем и отчеством («У меня нет больше фамилии...»), — говорит он, демонстративно обозначая себя онимизированным апеллятивом); точно так же отсутствует фамилия у Маргариты, да и личное имя не столько индивидуализирует героиню («Сто двадцать одну Маргариту обнаружили мы в Москве...»), — замечает Коровьев), сколько сближает ее с некоторыми предшественницами, носившими это имя, и тем самым вводит в сонм особ королевской крови («Да и потом вы сами королевской крови», — тут же сообщает ей Коровьев, добавляя, что «вопросы крови — самые сложные вопросы в мире»). В этом плане закономерна трансформация, происходящая с личным именем *Маргарита* в пределах ирреального хронотопа, когда оно, офранцузиваясь и меняя свои хронотопические свойства, превращается в номинативную единицу *королева Марго* с очевидной функцией интертекстуальной переклички.

За этим противопоставлением ономастических стратегий означивания хронотопов в романе явно просвечивает своеобразная булгаковская философия собственного имени, находящая свое отражение в столкновении хронотопов: индивидуализирующий знак является в московском мире условным, а потому обманчивым, вводящим в заблуждение знаком, создающим очередную иллюзию, а не отражающим истинную сущность предмета. Так как собственное имя принадлежит лишь создаваемой им маске, оно, естественно, отбрасывается там, где все маски срываются и предметы предстают в своем настоящем обличье.

Прагмопозтоним «Наша марка» входит в ряд многочисленных онимов, сигнализирующих о развертывании московского хронотопа. Его хронотопическая роль как раз и состоит в указании на пространство-время одного из хронотопов романа, противопоставленного другим и максимально приближенного к хронотопу внешней реальности. Впрочем, прагмонимы не относятся к числу прямых хронотопических знаков, предназначенных для маркирования пространственных и временных реалий, как, скажем, все разряды топонимов или хрононимов. Прагмоним, являясь косвенным хронотопическим знаком, не указывает непосредственно ни на пространственную локализацию действия, ни на его темпоральную привязку, маркируя пространство и время весьма и весьма приблизительно. Это означает, что для осуществления такого маркирования в тексте должны быть созданы некоторые дополнительные условия, позволяющие прагмониму реализовать свой слабый хронотопический потенциал. Во-первых, прагмопозтоним характеризует художественные пространство и время через соотношение с реальным прагмонимом, как это было показано выше. Дело в том, что любой товарный знак, являясь обозначением какого-либо товара, в реальной действительности функционирует как знак, привязанный к определенному пространству и времени, в рамках которых существует номинируемый им товар. Границы этого пространства и времени указываются прагмонимом. Так, если основываться только на хронотопическом потенциале прагмопозтонима и не принимать

во внимание никакие другие хронотопические знаки, можно заключить, что события на Патриарших прудах происходят в промежутке от 1925 г. (время появления папирос «Наша марка») до 1940 г. (год окончания работы над романом в связи со смертью писателя) в Советском Союзе (поскольку папиросы под этим названием выпускались только здесь и не экспортировались в другие страны). Во-вторых, по причине слабости и «смазанности» своего хронотопического сигнала прагмопозтоним нуждается в помощи других знаков, более точно маркирующих хронотоп. К прямым хронотопическим знакам текста, как уже было сказано, относятся топонимы и хрононимы, непосредственно структурирующие пространство и время художественного мира. Действительно, в текст (и это было показано выше), вводится ряд топонимов, указывающих читателю место действия, с которыми прагмоним должен быть соотнесен. Что касается художественного времени, оно в романе маркируется апеллятивными единицами, без использования хрононимов («Однажды весною, в час небывало жаркого заката...»; «...этого страшного майского вечера...»; «...на Патриарших вечерах» и т. п.) как темпоральной лексики, так и другими текстовыми средствами (изображение некоторых бытовых реалий первой половины 30-х гг. прошлого века). В-третьих, помогают проявить хронотопический потенциал прагмопозтонима поэтонимы иных разрядов, также относимые обычно к косвенным хронотопическим знакам, которые вступают с ним во взаимодействие и поддерживают его расплывчатый сигнал. Так, к примеру, уточняет темпоральную привязку действия литературный эргоним МАССОЛИТ (Московская ассоциация литераторов), который за счет переосмысления внутренней формы онима (*массовая литература, литература масс*) выявляет аллюзию на организации пролетарских писателей ВАПП и РАПП, чьим идеологическим лозунгом было вовлечение широких народных масс в литературу. Известно, что данные объединения были распущены в 1932 г., а в 1934 г. был создан Союз писателей СССР, заменивший собой разрозненные и противоборствующие писательские группировки. Это также помогает несколько уточнить темпоральную привязку действия и отнести его к рубежу 20–30-х гг. XX в. Таким образом, хотя хронотопическая значимость прагмопозтонима не столь существенна, как у ряда других собственных имен романа, наличие такой значимости вряд ли стоит подвергать сомнению.

Впрочем, не только референция и хронотопическая значимость прагмопозтонима определяют его смысловую структуру. В художественном тексте оним выполняет и определенную характеризующую функцию. Выступая в качестве знака в коммуникации «персонаж — персонаж», собственное имя способно информировать читателя как о свойствах обозначаемого объекта, так и об участниках и условиях коммуникации. Далее мы рассмотрим группу характеризующих смыслов, задаваемую употреблением собственного имени в рамках данного эпизода.

Читатель, знакомый с номинируемой маркой папирос, на основе своих знаний создает художественный образ упоминаемой реалии, точнее как бы закреп-

ляет уже имеющийся у него в сознании образ за функционирующим в тексте названием. Вместе с тем он начинает ассоциировать с онимом известные ему свойства товара (например, внешний вид, вкус, стоимость) и его оценку. В данном случае речь идет о весьма распространенном, массовом товаре, который является довольно качественным для того времени и потому достаточно престижным (папиросы высшего сорта) и одновременно не принадлежит в рамках этого сорта к наиболее «элитным» (папиросы самого низкого, третьего класса в пределах высшего сорта). Соответственно, и цена этой марки занимает промежуточное положение между изысканными дорогими папиросами для состоятельных ценителей хороших табаков и дешевыми папиросами для широких народных масс. Все эти сведения важны, однако, не сами по себе, но в первую очередь для характеристики того лица, которое регулярно употребляет данный сорт папирос. В романе таким лицом является Иван Бездомный, получающий дополнительную характеристику через предпочитаемую им марку табачных изделий. Хорошо известно, что очень многие вещи, используемые человеком для удовлетворения своих нужд, одновременно свидетельствуют о положении данного человека в социуме, выступая в качестве показателей его социального статуса. Названия соответствующих товаров (одежды, продуктов, автомобилей и т. д.) в связи с этим приобретают семиотическую значимость и становятся характеризующими знаками, которые посредством рекламы активно используются производителями товаров для популяризации своей продукции. Из окружающей нас действительности такое использование наименования товара закономерно переходит в литературные произведения, где прагмопозтонимы сохраняют ту же способность характеризовать потребителя, но, естественно, эта характеристика относится уже к виртуальному потребителю (персонажу), и, становясь частью творимого художественного мира, она обретает статус авторского приема. Нельзя забывать лишь о том, что характеризация в таком случае не носит исчерпывающего, непреложного и однозначного характера, соотносясь со всем массивом информации о персонаже, поступающей из текста, и оставаясь на уровне потенции до того момента, пока сознание читателя ее не осуществит. Иначе говоря, это не явным образом эксплицированная в тексте операция по переносу характеристик номинируемого прагмопозтонимом объекта на персонаж, а возможная для улавливания читательским сознанием ассоциативная связь, верифицируемая всем нашим знанием о герое.

Нельзя не заметить, что папиросы «Наша марка» вполне соответствуют представлению о персонаже, которое складывается на основе как получаемых, так и выводимых читателем сведений о нем. С одной стороны, Иван — представитель той самой народной массы, которую ставили своей задачей привлечь в литературу рапповцы. Об этом, в частности, свидетельствует и его имя, ставшее почти нарицательным при обозначении типичного русского, и его псевдоним, возникший под влиянием реально существовавших фамилий и псевдонимов ряда поэтов

и писателей того времени (*Безыменский, Бедный, Голодный, Неверов* и т. п.), претендовавших на «народность» своего творчества и заявлявших своим псевдонимом о принадлежности к обездоленным революционным низам. Пейоративность, свойственная подобным онима́м, после Октябрьской революции вследствие коренного изменения господствующей идеологической парадигмы превращается в знак принадлежности к победившему классу и оценивается в рамках победившей идеологии положительно. О причастности к народным низам говорит и недостаточный уровень образования и эрудиции, свойственный персонажу: он, к примеру, не только незнаком с трудами Канта, но даже ничего не знает о нем самом, предлагая отправить давно умершего великого философа на Соловки, чем изрядно конфузит более образованного Берлиоза и потешает Воланда. Если Берлиоз «был человеком начитанным» и обнаруживал «солидную эрудицию», то для Бездомного «все, сообщаемое редактором, являлось новостью», и он «узнавал все больше и больше интересного и полезного» от своего собеседника. На эту принадлежность широкой народной массе и на сохраняемую связь персонажа с ней ненавязчиво указывает предпочитаемый им сорт папирос, достаточно распространенный в то время. Для выражения этого смысла вряд ли подошел бы прагмоним, называющий редкую, изысканную марку табачных изделий, который свидетельствовал бы об отрыве персонажа от породившей его среды, ее привычек и ее вкусов (или даже о противопоставлении героя этой массе), т. е. о состоявшемся переходе героя из «низов» в «верхи». С другой стороны, Иван добился определенных литературных успехов, снискал желаемую популярность и выдвинулся в литературных кругах на довольно заметное место: его печатает «Литературная газета», ему заказывает антирелигиозную поэму толстый художественный журнал. Его материальное положение, безусловно, улучшилось (такой вывод можно сделать, зная, что литературе тогдашние власти придавали несравнимо большее, чем сегодня, значение, и литературные работники, выполняющие идеологический заказ правящей партии, могли рассчитывать не только на неплохую оплату своего труда, но и на ряд других привилегий — некоторые из них упоминаются в романе). Поэтому персонаж может позволить себе курить не самую дешевую, «фирменную» для ДГТФ марку папирос высшего сорта. Возможно, предпочтение, оказываемое им новой, недавно разработанной продукции говорит также о молодости героя (в романе он при первом появлении назван молодым человеком), поскольку у него не успела сформироваться устойчивая привычка к дешевым сортам, с которых он, не исключено, начинал курение еще до своих литературных успехов. Если говорить коротко, прагмопозтоним характеризует промежуточный социальный статус героя: он занимает привилегированное положение по отношению к народным низам и скромное положение относительно литературных верхов, что достаточно точно соответствует тому объему информации, которым мы располагаем об Иване Бездомном. Несомненно, характеристика его образа посредством прагмапоз-

тонима касается и идеологических установок персонажа, но об этом речь пойдет чуть ниже.

Однако прагмопозтоним употреблен в речи не только Бездомного, но и в речи Воладда, который, предлагая поэту портсигар с папиросами, повторяет вслед за ним название «Наша марка». В чем же смысл повторной ономастической номинации только что номинированной марки папирос? С точки зрения сюжетной прагматики она явно избыточна, ведь после слов Ивана незнакомец вполне мог бы ограничиться кратким «Пожалуйста» или «Прошу вас». Повторное употребление онима, во-первых, акцентирует внимание читателя на идентификации предмета, указывая на то, что в портсигаре находятся те самые папиросы, название которых перед этим прозвучало. Во-вторых, оно эксплицирует связь прагмопозтонима с фигурой Воладда. Обратим внимание на то, что и первое появление прагмопозтонима, связанное с дискурсом Бездомного, инициировано вопросом «иностранца», без которого оно не могло бы состояться. Все это заставляет соотнести прагмопозтоним не только с образом поэта, но и с образом угощающего его странного незнакомца. Идентификация предлагаемой им марки папирос с той, которая была названа, сразу ставит перед Бездомным и Берлиозом ряд вопросов, на которые невозможно дать ответ, оставаясь в рамках рационального материалистического мировоззрения, приверженцами которого они себя объявляют. Объяснить наличие у иностранца именно того сорта советских папирос, к которому привык Иван, крайне затруднительно. Даже если предположить, что прибывший в Советский Союз «иностранец профессор» решил попробовать неизвестные ему доселе советские папиросы, все равно необъяснимым остается совпадение выбранной им марки с той, которую выбирает его собеседник. А ведь вопрос, заданный им Ивану, предполагает вполне определенный ответ и соответственно наличие у того, кто угощает, папирос той самой, единственной марки, которую называет поэт. «Консультант» спрашивает так, как если бы он заранее знал ответ на задаваемый вопрос и был готов к нему. Это можно было бы объяснить, пожалуй, лишь тем, что «профессор», хотя ни разу до этого не встречался с Бездомным лично, основательно его изучил, выяснив все его привычки, что для обычного человека возможно только при условии привлечения к этому делу большой и разветвленной сети агентов. Поэтому мысль о том, что с литераторами беседует «шпион», «русский эмигрант, перебравшийся к нам», почти одновременно приходит в голову и Бездомному, и Берлиозу. Однако и это «объяснение» ничего не объясняет, так как непонятно, с какой целью была организована слежка за Бездомным и тщательный сбор сведений о нем и, самое главное, зачем «шпиону» нарочито демонстрировать результаты этой весьма нелегкой работы, ставя тем самым под удар и себя, и свою агентуру. Кроме того, документы, предъявляемые «профессором», после того как у героев возникли подозрения относительно него, опрокидывают и это предположение. Аналогичным образом консультант демонстрирует совершенно невероятную

осведомленность о жизни и намерениях Берлиоза (к примеру, знает о планах редактора поехать на отдых в Кисловодск или о существовании его киевского дяди). Таким образом, материалистическое мировоззрение персонажей оказывается полностью беспомощным в объяснении самых простых фактов, с которыми они сталкиваются. В этом плане данный эпизод включается в общий ряд странных, невозможных с точки зрения рациональной логики событий, которые происходят с героями майским вечером на Патриарших прудах. Фантастическое властно вторгается в, казалось бы, обычную и упорядоченную жизнь людей, обеспечивающих идеологический фундамент победившего строя, и мгновенно обнаруживает хрупкую иллюзорность провозглашаемой ими идеологии. Носителем же фантастического начала, его демиургом в романе является Воланд.

Отсюда закономерно возникает вопрос о личности странного незнакомца, вопрос, который мучит персонажей на протяжении всего разговора с ним. Отметим, что текст содержит своеобразные замаскированные подсказки, позволяющие внимательному читателю, понять, кто беседует с литераторами на Патриарших прудах. Слово *черт* неоднократно встречается в тексте первой главы; его произносят и Берлиоз, и Бездомный, причем появляется оно каждый раз после таких событий, которые герои воспринимают как странные, непонятные. «Пожалуй, пора бросить все к *черту* и в Кисловодск...», — думает Берлиоз, испытывавший странное ощущение внезапного и немотивированного для героя чувства страха, когда «сердце его стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем». Через несколько минут в речи Воланда название этого города прозвучит эхом мыслей персонажа. Буквально тут же, после того как ему привиделся «прозрачный гражданин престранного вида» (Коровьев), Берлиоз снова произносит: «Фу ты, *черт!*». «А какого *черта* ему надо?» — думает Бездомный, когда незнакомец вмешивается в разговор литераторов. После угощения Ивана папиросами (т. е. сразу же после появления в тексте прагмопозитива «Наша марка»), поэт мысленно восклицает: «Вот *черт* его возьми!». «*Черт*, слышал все...», — думает Берлиоз, когда, опровергая возникшую у Бездомного версию о прибывшем из-за границы шпионе, незнакомец предъявляет свои документы. Пять раз на протяжении десятка страниц употребленное слово, причем в речи отвергающих существование и бога, и дьявола материалистов, да еще и сопряженное со странными, необъяснимыми с материалистической точки зрения событиями, не может не привлечь внимание читателя. Кроме того, текст первой главы насыщен фонетическими комплексами *-чер-/-черт-*, которые образуют своеобразные цепочки в отдельных ее фрагментах<sup>5</sup>. Вот, например, такая цепочка, фиксируемая на ограниченном фрагменте текста от начала

<sup>5</sup> Эта особенность булгаковского текста уже отмечалась исследователями, см.: [Никольский, 29–44].

романа до момента появления Воланда: *черной — черных — вечера — к вечеру — очередной — очертил — черными — подчеркнуть — чертами*, — где последние пять лексем употребляются в составе пяти смежных предложений. Там, где образуются смысловые сгущения этих комплексов, фонетический повтор наряду с лексическим фиксирует на себе читательский взгляд, акцентируя смысловую доминанту данного фрагмента, и тем самым подсказывает читателю разгадку загадочной фигуры консультанта<sup>6</sup>.

В качестве одной из таких подсказок, по нашему мнению, может быть воспринято употребление прагмопозтонима, называющего марку табачной продукции. В самом деле, связь *табака* и *черта* давно и прочно укоренилась в православном сознании и опирается на историю табакокурения в России. Первые достоверные сведения о распространении табака в русских землях относятся к середине XVII в., когда его стали привозить из европейских стран для продажи. В допетровскую эпоху суровому наказанию подвергались как распространители, так и потребители табака, которым часто вырывали ноздри или губы. Петр Великий, который сам был заядлым курильщиком, легализовал табак, видя в курении атрибут европейской цивилизации. Яростным противником курения на протяжении долгого времени являлась православная церковь, видевшая в нем поругание религиозных святынь и дьявольский соблазн. Курение порицали многие видные иерархи православия. Так, святой Никодим Святогорец (1749–1809) утверждал: «При службах Божиих воскуривают же ладаном, как и рабам греха не изобрести своего рода курения? Первое приятно Богу, а второе должно быть приятно врагу Божию — дьяволу» [NOSMOKING.RU — НЕ КУРИМ!]. А также: «Наверное, можно сказать, что курение — некий антипод молитвы. Молитва называется у святых отцов дыханием души. Сосредоточивая ум человека в себе и в Боге, она доставляет ему истинное успокоение, очищение ума и сердца, ощущение духовной силы и бодрости. Курение, связанное с дыханием тела, вызывает суррогаты этих чувств. И сам символ молитвы — курение благовонного фиума — весьма наглядно выражает противоположность благоухания ладана — употреблению зловонного дьявольского зелья» [Дворник'ъ]. Иоанн Кронштадский<sup>7</sup> (1829–1908) писал: «Вместо благоухания кадила в храмах мир изобрел свое благоухание табачное и усердно окуривает себя им с жадностью, почти ест и глотает его, и коптит им свои внутренности и жилища свои, производит отвращение к благоуханию кадила, отчего многие даже в храм боятся приходить» [Дворник'ъ]. Нужно сказать, что отрицательное отношение к табакокурению со стороны многих деятелей православной церкви сохранялось на протяжении

<sup>6</sup> См. несколько работ, в которых подобный прием исследуется на другом материале: [Пузырев, 1984; 1987; 1991].

<sup>7</sup> С этим протонимом, кстати, явно соотносится поэтоним Иоганн из Кронштадта, употребляемый в главе «Было дело в Грибоедове».

всего двадцатого века. В Высоцком благовестнике № 7 за 2008 г., изданном по благословию настоятеля Высоцкого монастыря игумена Кирилла и озаглавленном «О вреде табакокурения» [Дело — табак!], приводятся слова видного философа и богослова П. Флоренского: «Табак — чертов ладан, по определению народному: “при чертовом-то ладане Бога-то разве вспомнишь”, — слышал я от одного крестьянина, который сам, кстати сказать, курил». Чуть далее автор замечает: «Можно было бы много говорить о действии табачного дурмана, отрезывающего от реальности, как бы отжигającego корни бытия и замыкающего в чистую субъективность: недаром «Критика чистого разума» написана, как известно, на сигарах. Табак повреждает и как бы отжигает невидимое его сокровенности в нашем духе, но важнейшее — мистическую связь бытия...». Интересна здесь ссылка на Канта, о котором (опять же по инициативе Волаанда) заходит речь между героями, обсуждающими доказательства бытия Бога. Указывает П. Флоренский и на то, что «новейшие воззрения на табак, на его полную несовместимость со святыней, на его бесопривлекающую способность, в силу утери связи с реальностью и, следовательно, вследствие духовного одиночества, подтверждают древние о нем суждения». В итоге автором делается вывод: «Но когда православные христиане наполняют дом свой табачным зловонием и окружают себя удушливой дымной пеленой, они не только лишаются благодатного покрова, но и вместе с ядовитым дымом вводят под покров свой лютейшего демона». Отметим, что связь *табака* и *дьявола* наглядно отразилась и в русской фразеологии, где табак перифрастически именуется *чертовым* или *дьявольским зельем*, а также *чертовым ладаном* [Фразеология], как это имеет место в приведенном выше отрывке из рассуждений П. Флоренского.

Получается, что, предлагая Бездомному папиросы, Волаанд как бы намекает на свою сущность, но намек этот не может быть услышан и понят атеистически настроенными персонажами, как и символический смысл самого акта курения, заключающийся в окончательном отказе от Бога и в подпадении под власть дьявола. Характерно, что данный эпизод следует непосредственно после отрицания существования Бога и признания в своем атеизме, которое от лица обоих литераторов высказывает Берлиоз. Показательно также, что сцена с курением папирос «Наша марка» происходит именно на *Патриарших* прудах; урбаноним с прозрачной внутренней формой своевременно напоминает внимательному читателю о православной церкви с ее категорическим осуждением «дьявольского зелья». Сам факт принятия табака из рук Сатаны и курения «чертова ладана» переводит героя с позиции пассивного согласия с формулируемой позицией Берлиоза на позицию активного деятеля, совершающего предосудительный с точки зрения православной веры поступок, пусть и не осознаваемый им самим в качестве греха. А подталкивает его к этому поступку, «соблазняет» на греховное действие, как и положено по канонам христианской религии, дьявол. Таким образом, прагмопозитивизм за счет своей очевид-



ной референциальной отнесенности, получает возможность квалифицировать безобидную ситуацию угощения папиросами как ситуацию соблазнения дьяволом своей жертвы, многократно отраженную в произведениях художественной и религиозной литературы.

Существует еще один фактор, имеющий немаловажное значение для формирования смысловой структуры прагмопозтонима. Это его внутренняя форма, под которой мы понимаем осознаваемую читателем связь онима с апеллятивами, положенными в основу наименования. Как нам кажется, она играет немаловажную роль в реализации смыслообразующего потенциала позтонима. Структурно прагмопозтоним представляет собой словосочетание атрибутивно-го типа, состоящее из существительного и согласованного с ним притяжательного местоимения. Каждый из компонентов данного словосочетания, используемого для ономастической номинации, обладает в русском языке своим лексическим значением, которое для носителей языка совершенно очевидно. На основе этого значения и возникает ряд смыслов, формирующих общую смысловую структуру прагмопозтонима. Таким образом, внутренняя форма становится в художественном тексте эффективным смыслообразующим приемом наряду с прочими факторами использования собственного имени.

Слово *марка* среди прочих имеет то значение, которое использовано при номинации папирос в романе: 'товарный знак, клеймо на изделии, товаре с обозначением города, предприятия, где производится изделие, его качества и т. п.' [БАС, 9, 533–535]. В русский язык данное слово было заимствовано из немецкого [СИС, 294], где имело аналогичное значение (в связи с этим интересно отметить, кстати, что папиросы «Наша марка» предлагает Ивану именно «немец»). Будучи употреблено для ономастической номинации, оно в составе номинативной единицы сохраняет свое обычное терминологическое значение и указывает, что номинация осуществляется относительно изображаемого в произведении товара (сорта папирос). Поскольку присвоение товару специальной торговой марки имеет смысл только в том случае, если он отличается надлежащим качеством и может с положительной стороны характеризовать производителя, слово *марка* метонимически развивает также переносные значения 'сорт, тип или качество изделия, товара и т. п.' и далее 'репутация, престиж', которые также принимают участие в формировании смысловой структуры прагмонима и характеризуют упоминаемые папиросы как изделие, достойное маркирования, т. е. такое, за качество которого производитель берет на себя всю полноту ответственности. Поэтому понятно присутствие на папиросных пачках рядом с названием «Наша марка» эргонима — обязательной аббревиатуры ДГТФ, называющей производителя товара и поддерживающей престиж его продукции.

Еще более важной для смыслообразования онима представляется роль входящего в него притяжательного местоимения *наша*. Местоимения, в том числе и притяжательные, как известно, относятся к дейктическим знакам, получающим

полноценное значение только в конкретной ситуации коммуникативного акта и указывающим на различные компоненты этой ситуации. Они не называют прямо предметы или признаки, но отсылают к их именованию в рамках определенного контекста. Вне такого контекста их значение оказывается достаточно широким и неопределенным, хотя и не исчезает полностью. Так, местоимению *наши*, согласно словарю, присущи следующие значения: ‘принадлежащий нам’, ‘свойственный, присущий нам’, ‘осуществляемый, совершаемый нами’, ‘относящийся к нам, связанный с нами’, ‘относящийся к нам как к членам какого-либо коллектива, общества’, ‘близкий нам по убеждениям, взглядам и т. п., объединенный с нами общими условиями, положением’, ‘связанный с местом, временем, в котором мы живем’ и ряд других [БАС, 11, 485–487]. В любом случае притяжательное местоимение отсылает к личному *мы*, которое и нуждается в интерпретации (кто может пониматься под этим *мы*?). А оно, в свою очередь, зависит от того, кто и в какой ситуации употребляет данный дейктический элемент. Объяснение мотивировки названия, в которое входит притяжательное местоимение, должно учитывать, следовательно, личность номинатора или коммуниканта, его установки при номинации объекта, и, наоборот, сам дейктический элемент способен определенным образом характеризовать номинатора и коммуниканта. Для того чтобы объяснить смыслы, формируемые названием, необходимо различать позиции лиц, создающих или употребляющих собственное имя, потому что дейксис, осуществляемый ими при помощи местоимения, может быть неодинаковым, отсылая к различным элементам ситуации.

Первичным по отношению к прагмопозитиву является прагмоним «Наша марка», связанный с прагмопозитивом тождеством экспонента. Конкретный номинатор, ставший его автором, нам неизвестен; именование, присваиваемое новой, специально разработанной марке папирос, осуществляется от лица организации, которая создала новый сорт табачных изделий. Слово *наша* в составе онима реализует в данном случае значение ‘созданная нами’, ‘производимая нами’ и поэтому ‘принадлежащая нам’. Аббревиатурный эргоним ДГТФ, как уже было сказано, помещаемый на лицевой стороне пачки или коробки вместе с названием папирос, образует необходимый минимальный контекст для понимания прагмонима и помогает местоимению осуществить дейксис. Мотивировка названия в этом случае может быть достаточно прозрачной: предлагаемый товар, с одной стороны, отграничивается от товаров, производимых другими табачными фабриками («не наши» папиросы), а с другой — бросает вызов дореволюционным табачным маркам, производимым на той же фабрике В. Асмолова. Вместе с тем название новой марки не только противопоставляет ее этим изделиям, но и сохраняет известную преемственность по отношению к ним. Акцентирование этой преемственности важно, так как показывает потребителю, что Донская фабрика развивает традиции, заложенные в прошлом и обеспечившие высокую популярность выпускаемой табачной продукции среди самых

разных слоев населения (включая самые привилегированные: известно, например, что фабрика В. Асмолова поставляла папиросы для императорского двора и «асмоловские» папиросы курил сам император Николай II). Присваиваемое название должно подчеркнуть сохраняющийся престиж продукции данного предприятия в послереволюционной России. Мысль, к которой подталкивает потенциального покупателя того времени прагмоним, примерно такова: «Мы, работники Донской государственной табачной фабрики, перешедшей теперь в собственность государства, предлагаем новый, созданный нами вид папирос, которые не уступают завоевавшему популярность табачным изделиям фабрики Асмолова, папиросы, которые достойны стать нашей фирменной продукцией и за качество которых мы ручаемся»<sup>8</sup>. Данное название, номинируя реалию нового, послереволюционного мира, выступает в качестве бренда, побуждающего сравнить новое со старым и сделать выбор в пользу нового.

Думается, эти смыслы легко могли быть уловлены персонажем, выбирающим для курения новую, «советскую» марку папирос. Пафос переустройства старого мира, построения новой жизни и отказа от старого быта не может не быть близок поэту, стремящемуся своим творчеством разрушить идеологические догмы дореволюционной действительности. Однако понимание Иваном слова *наша* в составе прагмопонима, на наш взгляд, не ограничивается этим. *Мы* для него — это строители новой жизни, чью деятельность он видит вокруг себя и чьи идеалы он разделяет. *Наша* для него — значит советская, свидетельствующая о том, что строй, которому он служит, достигает успехов в своей деятельности по переустройству человека и мира. В результате прагмопоним приобретает для персонажа символическое звучание, выступая в качестве символа нового, справедливого и прогрессивного общества.

Обратим внимание также, что поэтоним вводится в текст непосредственно после того, как Иван отвечает на вопрос Воланда, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле». Как известно, Бездомный, которому вопрос показался не совсем ясным, уверенно, и даже «сердито», отвечает: «Сам человек и управляет». Единственное число, употребленное Иваном, не должно вводить в заблуждение: он использует слово *человек* в собирательном значении, подразумевая *люди* и имея в виду людей послереволюционной России. Таким образом, притяжательное местоимение формирует еще один важный идеологический смысл, характеризующий взгляды героя. *Мы* для него в духе советской идеологии того времени противопоставлено *я*, а *коллектив*, *масса*

<sup>8</sup> Интересно, что после краха социалистической идеологии в России и перехода нашей страны к рыночной экономике на ОАО «Донской табак» была разработана и выпущена в производство новая марка сигарет «Asmoloff», название которой за счет обращения к фамилии известного табачного промышленника точно так же указывает на преемственность и дореволюционные традиции ростовской фабрики, но уже выдвигая лозунг преуспевающей инициативной личности.

противопоставлены *личности, индивидуальности*. «Наша марка» понимается им как созданная коллективом и предназначенная для широких масс, частицей которых он себя ощущает. Будучи правоверным носителем этой идеологии, он наверняка согласился бы со словами В. Маяковского из поэмы «Владимир Ильич Ленин», вышедшей первым изданием в 1925 г. (обратим внимание на совпадение с годом создания «Нашей марки»):

Единица — вздор,  
единица — ноль,  
один —  
даже если  
очень важный —  
не подымет  
простое  
пятивершковое бревно,  
тем более  
дом пятиэтажный.

Можно сказать, что папиросы данной марки предопределяют выбор Ивана не только своим качеством или ценой, но и своим названием, созвучным его мировоззрению. Певец нового строя и беспощадный критик старых догм выбирает для курения такую марку, которая в своем названии содержит лозунг торжествующей социалистической идеологии. Этот смысл станет еще более очевидным, если мы попытаемся заменить название «Наша марка» каким-нибудь другим, более легкомысленным, из тех, которые упоминались выше, например «Шуры-муры», «Резвушка» или «Ой-ой». В результате такой замены характеристика идеологических воззрений героя будет изъята из произведения, а ее место займет неясный намек на амурные похождения персонажа, что не может не вступить в противоречие с информацией о поэте, которой мы располагаем. Действительно, характеристика сластолюбца намного более соответствовала бы Степе Лиходееву или Аркадию Аполлоновичу Семплеярову, чем Ивану, ни разу не проявляющему в романе хоть малейший «мужской» интерес к женщинам.

Иным образом характеризуется прагмопозитивом Воланд. Идеологические смыслы, выявляемые по отношению к Бездомному, не только не подходят для характеристики этого образа, но явно противоречат ему. Он с самого начала изображается не как часть какой-либо общности, массы, толпы, а, наоборот, как выделяющийся из любой общности индивидуум. Оба литератора изо всех сил стараются найти этническую или профессиональную группу, с которой они могли бы отождествить странного незнакомца. Перебирая приходящие на ум национальности, они не могут окончательно остановиться ни на одной (немец, англичанин, француз, поляк, русский эмигрант). Более того, после прямого вопроса Бездомного: «Вы — немец?» — ответ иностранца, последовавший после неко-

торого раздумья, ничуть не снимает неясности: «Да, пожалуй, немец...». Вводное слово, фиксирующее неокончателность и неуверенность самоидентификации, ставит под сомнение этот утвердительный ответ и заставляет задуматься о причинах этой неясности. Аналогично реплика незнакомца ставит под сомнение его профессиональную принадлежность: «Я — историк, — подтвердил ученый и добавил ни к селу ни к городу: — Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история!». Сознательное сближение в одной фразе двух однокоренных слов позволяет предположить, что слово *историк* говорящий производит от *история* в смысле «происшествие, событие», и соответственно в слово *историк* он вкладывает совсем не тот смысл, что обычно принято. Подобным образом с использованием языковой игры в «Мертвых душах» «историческим человеком» именуется Ноздрев. «Профессор» признается, что является специалистом по черной магии (что очень удивляет и даже пугает Берлиоза своим несоответствием официально декларируемой идеологии), причем тут же добавляет, что он «единственный в мире специалист». В образе Воланда всячески подчеркивается его исключительность, непохожесть на окружающих, он явно не совпадает с характеристиками пространства и времени, в которых существуют Берлиоз и Бездомный, и это мгновенно ставит в тупик обоих литераторов. Естественно, для Воланда название «Наша марка» не может выражать тот же круг идей, что и для Ивана.

Мы видим по крайней мере два смысла, формируемых прагмопозтономом, если рассматривать его с позиции Воланда. Во-первых, для него *наша* может означать 'имеющая отношение к нечистой силе', т. е. к дьяволу и его подручным, один из которых, Коровьев, к моменту встречи с консультантом уже успел «примерещиться» Берлиозу. Тогда слово *марка* означает 'клеймо, знак присутствия нечистой силы', а ситуация принятия Иваном папирос и совместного курения с дьяволом приобретает символический характер, как это было рассмотрено выше. Возможно, однако, и другое понимание местоимения, использованного в составе прагмопозтонома. *Наша* для Воланда может означать также 'моя и того, кто принимает мой дар', что сразу отделяет Ивана от Берлиоза и служит своеобразной композиционной вехой в развитии этих образов. Если до акта курения Бездомный и Берлиоз выступают в качестве идеологических союзников, имеющих общие убеждения и вместе противостоящих консультанту в их теологической дискуссии (вернее, Бездомный выступает «младшим союзником», «учеником» Берлиоза, разделяющим идеологические установки своего «учителя»), то после данной сцены происходит резкая перегруппировка образов. Иван неожиданно, вопреки своей воле, оказывается объединен с идеологическим противником и противопоставлен некурящему Берлиозу, и это предвосхищает решительное расхождение их судеб. Несомненно, и здесь можно увидеть определенную символику, предвосхищение грядущих событий: Берлиоз обречен на небытие, потому что «каждому будет дано по его вере»; Иван останется жить,

но жизнь его после короткой встречи с Воландом перевернется: героя ждет «чистилище» в психиатрической лечебнице, он отвергнет ложную веру и найдет другого учителя («Прощай, ученик», — скажет ему Мастер перед расставанием). Он сам станет профессором Института истории и философии и каждое полнолуние будет испытывать невыносимую душевную муку, исцелить которую в состоянии только «заранее приготовленный шприц в спирту и ампула с жидкостью густого чайного цвета». В итоге прагмопозитивизм «Наша марка», воспринятый в контексте всего романа, приобретает прогностическую силу и может быть понят как дьявольское клеймо, которое, будучи получено однажды при встрече с Воландом, отмечает весь жизненный путь, всю дальнейшую судьбу героя, являясь долгой и неизбежной расплатой за давние заблуждения юности.

- 
- Багирова Е. П.* Имя собственное и хронотоп (на материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Пространство и время в языке, язык в пространстве и времени. Тюмень, 2005. С. 191–198.
- БАС — Большой академический словарь русского языка. Т. 9. М.; СПб., 2007; М.; Т. 11. СПб., 2008.
- Дворникъ : еженедельная бесплатная информационная газета [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dvornik.ru>.
- Дело — табак! [сайт]. URL: [tabak.ua](http://tabak.ua).
- Донской табак [сайт]. URL: <http://www.dontabak.ru>.
- Музей торговли [сайт]. URL: <http://www.mintorgmuseum.ru>.
- Никольский С. В.* В невидимой части ассоциативного спектра... // Славяноведение. 1994. № 5. С. 29–44.
- Пузырев А. В.* Влияние звуковых повторов на семантику собственных имен // Поэтика и стиховедение. Рязань, 1984. С. 77–86.
- Пузырев А. В.* Роль ассоциативных доминант в интерпретации текста // Семантика целого текста. М., 1987. С. 136–137.
- Пузырев А. В.* Ассоциативные доминанты в интерпретации (на материале романа Л. Н. Толстого «Воскресение») // Текст и его изучение в вузе и школе. М., 1991. С. 110–126.
- Пукши В. С.* К разграничению терминов «прагматоним» и «товарный знак» // Проблемы общей и региональной ономастики : материалы VII Междунар. науч. конф. Майкоп, 2010. С. 349–353. СИС — Словарь иностранных слов. М., 1988.
- Фомин А. А.* Ономастика «Фанданго» А. Грина: хронотоп и концептуальный план произведения // Изв. Урал. гос. ун-та. 2000. № 17. Сер. Гуманитарные науки : Филология. Екатеринбург, 2000. Вып. 3. С. 133–146.
- Фомин А. А.* Об одном собственном имени в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Дергачевские чтения — 2000: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы междунар. науч. конф. : в 2 ч. Екатеринбург, 2001. Ч. 2. С. 330–342.
- Фразеология [сайт]. URL: [www.frazeologiya.ru](http://www.frazeologiya.ru)
- NOSMOKING.RU — НЕКУРИМ! [сайт]. URL: <http://www.nosmoking.ru>.

*Рукопись поступила в редакцию 09.12.2010 г.*