II. ДИСКУРСИВНЫЕ ПРАКТИКИ В ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

УДК 811.11-112

Ю.А. Бакулина
(Россия, Самара)

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ИМЕНА И НАЗВАНИЯ КАК КОМПОНЕНТЫ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В НЕМЕЦКОМ НОВЕЙШЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

Статья посвящена анализу интермедиальных включений, выраженных прецедентными именами и названиями, а также выявлению их функций. Установлено, что как художественный прием они представляют собой нулевой неатрибутивный экфрасис: музыкальный, живописный и киноэкфрасис. Используются в перцептивных ситуациях с целью переключения внимания с повествования на субъективное восприятие и выполняют эстетическую, изобразительную, эмоционально-оценочную функции в немецком художественном дискурсе первой четверти XXI в.

Ключевые слова: *прецедентные имена, интермедальность, нулевой экфрасис, музыкальный экфрасис, живописный экфрасис, киноэкфрасис, художественный дискурс, немецкий язык.*

Феномен интермедиальности изучается сегодня лингвистами и литературоведами как одна из ключевых категорий современного художественного дискурса, поскольку полимодальность современного фикционального текста становится все более ярко выраженной. Более того, в XXI в. в языковедческих науках четко прослеживается медиальный поворот [Чернявская 2017: 21-22]. В фокусе внимания исследователей находятся типология и анализ интермедиальных взаимодействий, выявление их функциональной и семантической роли в художественном произведении. С другой стороны, при чтении и анализе новейшего немецкоязычного романа обращает на себя внимание достаточное количество имен известных композиторов, музыкантов, художников, названий музыкальных произведений, песен, видеоигр, фильмов и имен киноперсонажей в прагматиконе героев или авто-

ра-повествователя, актуализирующих через интермедиальные коды значимые прецедентные феномены для немецкой лингвокульутры.

Цель статьи заключается в описании видов интермедиальных включений, выраженных прецедентными именами и названиями, а также их функции в немецком художественном дискурсе первой четверти XXIв.

В поле исследования – прецедентный ономастикон языковой личности, выделенный на материале семи романов современных немецкоязычных писателей, вышедших в свет в первой четверти XXI в. Это роман «Адам и Эвелин» (Adam und Evelyn, 2008) Инго Шульца (Ingo Schulze, p.1962), «Tschick» (2010) Вольфганга Херрндорфа (*Wolfgang Herrndorf,* 1965-2013), «Слава» (Ruhm, 2009) Даниэля Кельмана (*Daniel Kehlmann,* p.1975), «Шея жирафа» (*Der Hals der Giraffe*, 2011) Юдит Шалански (*Judith Schalansky*, p.1980), «Über Menschen» (2021) Юли Цее (*Juli Zeh,* p.1974), три романа Бернхарда Шлинка (*Bernhard Schlink*, p. 1944) «Женщина на лестнице» (*Die Frau auf der Treppe*, 2014), «Ольга» (*Olga*, 2018) и «Внучка» (*Die Enkelin*, 2021). Все эти романы объединяют две черты: национальная принадлежность персонажей и хронотоп. Протагонистами являются немцы разных возрастов, а действие разворачивается на территории Германии в течение XX и / или первой четверти XXI вв. Таким образом, можно считать, что прецедентные онимы, извлеченные из прагматикона героев и авторов-повествователей, входят в состав когнитивной базы, являющейся ядром культурного пространства немецкой нации.

Сегодня существует множество трактовок интермедиальности, но до сих пор это понятие не получило однозначного истолкования. В нашей работе мы будем придерживаться определения В.Я. Малкиной, согласно которому под интермедиальностью понимается диалогическое взаимодействие различных медия и / или переложение (перевод) с языка одного медиа на другой. При этом интермедиальность в литературе рассматривается как интеграция в вербальный текст компонентов других искусств. Как правило, это происходит сугубо вербальными средствами, прямые включения другого медия наблюдаются гораздо реже [Малкина 2025: 32-36].

Разрабатываемые сегодня классификации интермедиальности ориентированы на выявление особенностей взаимодействия литературы и других видов искусств и сосредоточены на литературно-культурологическом блоке. Исследователи выделяют внутрикомпозиционное и внекомпозиционное взаимодействие искусств. А.А. Хаминова относит интермедиальность к композиционному типу взаимодействия, подразумевающему перевод языка одного искусства в систему дру-

гого с целью усложнения семиотической системы доминирующего искусства. Эти отношения бывают двух типов: референция (тематизация) и трансформация. Если референция предполагает упоминание или обсуждение другого вида искусства, то ко второму типу относятся следующие ее виды: инкорпорация (экфрасис), проекция формообразующих принципов и моделирование материальной фактуры интермедиальных включений в текст. Под инкорпорацией понимается включение образов, мотивов, сюжетов произведений одного искусства в структуру другого [Хаминова 2014: 43].

Для установлений интермедильных связей и их функций важно определить форму включений этих компонентов в художественном произведении. Для нашего исследования мы воспользуемся подробной классификацией, разработанной А.Л. Церковским и А.И. Жишкевич на материале детской литературы. К этим элементам относятся такие виды экфрасиса, как экфрасис картин, скульптурный экфрасис, фотоэкфрасис, киноэкфрасис, а также иллюстрации, цитирование из песен, фильмов и мультфильмов [Церковский 2020: 137-139].

Анализ прецедентного ономастического пространства рассматриваемых романов показывает, что основными способами включения интермедиальных элементов в художественных текст являются прецедентные антропонимы, к которым мы относим имена известных художников, композиторов и музыкантов, и прецедентные хрематонимы, охватывающие названия музыкальных произведений, песен, фильмов, живописных полотен.

Интермедиальные компоненты в виде названий произведений и имен их авторов как художественный прием представляют собой музыкальный, живописный и киноэкфрасис. По объему они относятся к нулевому экфрасису. Е.В. Яценко рассматривает нулевой экфрасис как указание на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям. Среди нулевых экфрасисов выделяются миметические и немиметические. Миметический указывает на известный читателю референт, а его характеристики переносятся на художественные реалии словесного текста. Этот прием используется автором при создании образов и несет изобразительную информацию. Под немиметическим нулевым экфрасисом исследователь понимает такой тип, который содержит указание на смысловой, историко-культурный модус визуального артефакта, когда в произведении важны не его формальные качества, а его присутствие [Яценко 2011: 49].

Примером нулевого атрибутивного миметического экфрасиса служат названия картин «Гете» и «Бетховен» американского художника

Энди Уорхола в романе «Женщина на лестнице» Бернхарнда Шлинка. Эти известные картины в стиле поп-арт один из героев, художник Швинд, использует для характеристики современных взглядов. Картины Уорхола считаются сегодня не только символами современного массового искусства, но всего самого современного, ср.:

Hier im Büro haben Sie alte Stiche hängen, und zu Hause haben Sie ***Warhols Goethe oder Beethoven****, weil Sie zeigen wollen, dass Sie Bildung haben, aber nicht altmodisch sind, sondern aufgeschlossen für alles Moderne. Ist es nicht so?"* [Schlink 2015: 41].

В романе Юли Цее экфрасисы картин американского художника Эдварда Хоппера используются в описании обстановки квартиры отца главной героини, его интересов и характера. В его гостиной висят репродукции картин художника-реалиста Хоппера, для стиля которого характерны спокойные, меланхоличные сюжеты повседневной жизни и упрощение форм и деталей, что отражает натуру и темперамент отца Доры, работающего хирургом, ср.:

Die Kunstdrucke im Wohnzimmer sind von ***Edward Hopper****. Keine Nachtschwärmer – Eine Frau am Fenster, ein Mann auf dem Balkon* [Juli Zeh, Über Menschen 2021: 262].

В рассматриваемом примере на структурно-семантическом уровне мы наблюдаем сочетание двух типов экфрасисов: нулевого атрибутивного миметического, указывающего на фамилию художника и его самую известную картину «Полуночники» (Nachtschwärmer) и неатрибутивного, называющего основные детали – женщина у окна, мужчина на балконе. Функционально живописный экфрасис способствует выражению внутреннего мира персонажа.

Живописный экфрасис может выполнять эстетическую и изобразительно-выразительную функции, когда имя художника используется как средство вторичной номинации, например в составе сравнительной конструкции. Так, в следующем контексте оним Хопер выступает в качестве эталона сравнения, актуализируя в сознании читателя основные мотивы и черты его творчества. Простая обстановка во дворе соседа воспринимается главной героиней романа Юли Цее подобно картинам Хопера:

Was sich ihnen darbietet, wirkt wie ein weiteres ***Hopper-Gemälde****. Auf dem dunklen Rasen liegt ein umgestürzter weißer Plastikstuhl. Der Tisch wurde unter das Fenster des Bauwagens gezogen. Auf dem Tisch steht ein Mädchen* [Juli Zeh 2021: 269].

Приведенный контекст демонстрирует, что живописный экфрасис, выраженный сравнительным оборотом с прецедентным именем художника, участвует в механизме конкретизации ощущений и оценок.

Перцептивный глагол wirken ‘производить впечатление’ указывает на чувственную природу сравнения, а картина Хопера объективирует впечатление об объекте сравнения, в данном случае облике участка соседа.

Имена знаменитых композиторов, музыкантов, названия их произведений в художественном дискурсе представляют собой один из видов интермедиальных включений в форме нулевого музыкального экфрасиса. В прагматиконе протагонистов и авторов-рассказчиков анализируемых романов встречаются имена и произведения Баха, Моцарта, Бетховена, Брамса, Шуберта, Брукнера, Шопена, Сати, Хачатуряна, а также имена таких современных композиторов, как Филип Гласс, Людовико Эйнауди, Ричард Клайдерман и др. Отсутствие каких-либо атрибутов, т.е. указания рода деятельности, эпохи, направления и семантических повторов, свидетельствует о высокой степени социализации этих онимов, что подтверждает их прецедентный статус в немецкой лингвокультуре. В дискурсе прецедентные антропонимы подвергаются метонимическим преобразованиям по типу «автор – произведение», в основе которых лежат причинно-следственные отношения, отражающие неразделимость производителя от его продукции в нашем сознании.

Нулевой неатрибутивный музыкальный экфрасис используется современными писателями для создания портрета героев и культурного фона произведения в целом. В романе Юли Цее атмосфера в доме отца и его новой пассии передается через звучащую фоном музыку. Отец Доры, любитель Брукнера, известного драматичными контрастами, но для гармонизации отношений и климата в доме он слушает музыку в духе Эрика Сати, ср.:

Der Montes steht bereits dekantiert auf dem Tisch und atmet. Im Hintergrund läuft ***Klaviermusik im Stil von Eric Satie****, vielleicht ein Kompromiss zwischen* ***Sybilles Meditations-CDs*** *und* ***Jojos Bruckner-Symphonien*** [Zeh 2021: 134].

К функциям музыкального экфрасиса следует отнести как передачу настроения, так и эмоционального состояния героя. В этом случае показательным является пример из этого же романа, открывающим читателю внутреннего состояния героини. Дора впервые за долгое время включает музыку и слушает фортепьянные произведения популярного итальянского композитора Людовико Эйнауди. Имя этого композитора ассоциируется с красивой, приятной музыкой из кинофильмов, прекрасно сочетающейся с картиной душевной идиллии, ср.;

Zum ersten Mal seit Wochen macht Dora Musik an. In der letzten Zeit in Berlin hat sie Musik nicht mehr ertragen. Musik war eine weitere Stimme,

die etwas von ihr wollte – Gefühle, Gedanken, eine Meinung. Jetzt stellt sie fest, dass Musik ihr etwas geben kann. Sie lauscht ***den gefälligen Klavierläufen von Ludivico Einaudi*** *und setzt sich mit einem Glas Wein aufs Fensterbrett, um Teil des Bilds zu werden. Eine Miniaturwelt, zusammengesetzt aus Wein, Fenster und Gedanken* [Zeh 2021: 203].

Важность музыкального кода для немецкой лингвокультуры передает отрывок из романа Бернхарда Шлинка «Внучка», в котором автор ярко показывает, как с помощью музыкального экфрасиса происходит переключение с объективного повествования на внутреннее состояние героя романа и работает механизм конкретизации ощущений и оценки в данном случае сложности и противоречивости человеческой жизни. Имя Баха Каспар связывает с легкостью и сложностью, прекрасным и трагичным в жизни человека, имя Гласса – с потоком жизни и ее быстротечности, Брамса – со страстью и ее усмирением, ср.:

„Wenn ich ***Bach****, habe ich das Gefühl, die Musik enthält alles, das Leichte und das Schwere, das Schöne und das Traurige, und versöhnt es miteinander. Bei* ***Glass*** *denke ich an den Fluss des Lebens, der dahineilt, hier und da Stromschnellen und Wasserfälle hat, aber eilt und eilt.* ***Brahms*** *ist für mich Leidenschaft und deren Bändigung. … Jeder hört Seines. Aber es tut gut, beim Hören der Musik ab und zu in sich zu hören, was die Musik mit einem macht“* [Schlink 2021: 221].

Все контексты с музыкальным экфрасисом в исследуемых романах представляют собой перцептивные ситуации, в которых восприятие фиксируется с помощью глаголов hören ‘слушать’, lauschen ‘внимательно слушать’ или оценки звука laufen ‘звучать’ или перцептивного словосочетания das Gefühl haben ‘иметь ощущение’. Эти глаголы переносят фокус внимания с действия на переживание, на внутреннее состояние и отношение к описываемому, вовлекают читателя в процесс восприятия, создавая эффект присутствия. Сочетание глаголов восприятия и имен композиторов вызывают у читателя сенсорные ассоциации, что напрямую влияет на эмоциональный потенциал текста и делает его рецепцию более ярким и запоминающимся. Интермедиальные элементы в форме музыкального экфрасиса переводят описание из объективного плана в субъективный, подчеркивают высокую эмоциональную вовлеченность героя или автора-рассказчика, усиливают эмоциональное воздействие и связь между читателем и героем.

Особого внимания заслуживают интермедиальные элементы в форме названий песен, кинофильмов и мультфильмов, поскольку их своеобразие проявляется на структурно-семантическом, синтак-

сическом и функциональном уровнях. В немецком художественном дискурсе первой четверти XXI в. встречаются прецедентные хрематонимы как национального, так и универсального уровня. Немецкие ономатологи объясняют частое использование названий известных или популярных музыкальных произведений и фильмов в виде понятных большинству аллюзий их высокой встречаемостью в нашей повседневной жизни. Как правило, названия широко известных произведений искусства со временем уподобляются крылатым выражениям и пословицам [Nübling 2012: 296-297].

В ходе анализа эмпирического материала мы пришли к выводу, что в качестве интермедиальных включений в художественный текст в основном используются символические названия песен и фильмов. Предметно-описательные заглавия появляются реже и в денотативном значении. Согласно классификации Л.М. Щетинина к предметно-описательным относятся названия, которые называют главное действующее лицо произведения, центральное событие, характерное время, место и т.п. Символические названия в лаконичной форме выражают идею произведения. В большинстве случаев читатель осознает значение таких названий только после знакомства с самим произведением [Щетинин 1966: 104-105].

По своей структуре рассматриваемые прецедентные хрематонимы представляют собой автосемантичные высказывания, поскольку их связь с исходным текстом осуществляется только на уровне смысла. Они могут быть самодостаточными для понимания. Им присуща краткость, меткость, социальная значимость, запоминающаяся форма. Все эти характеристики способствуют тому, что названия начинают восприниматься как форма проявления обобщенности каких-либо абстрактных идей. Структуру значения названий прецедентных песен можно представить в виде двух компонентов: интенсионала «песня» и импликационала «основная идея и настроение песни».

Ярким примером, иллюстрирующим явление песенной интермедиальности в художественном дискурсе является песня американского музыканта Бобби Макферрина *Don‘t worry, be happy* ‘Не беспокойся, будь счастлив’, выпущенная в 1988 г. Так, в романе «Адам и Эвели» Инго Шульца, действие в котором разворачивается с лета по зиму 1989 г. Эта песня помогает автору воссоздать пространственно-временной и социокультурный контекст эпохи и передать настроение героев. Этот временной отрезок вошел в историю как демократический период перемен в Восточной Европе, когда молодые люди в этих странах были дезориентированы. Выразительная и одновременно простая строчка из хита того времени «Не беспокойся, будь

счастлив» становится символом эпохи, поскольку содержит в себе императив легкого отношения к жизни:

„Ach, alles heiße Luft.“

*Aus dem Lautsprecher kam „**Don‘t worry, be happy**“, am Nachbartisch schnippten sie mit den Fingern* [Schulze 2008: 112].

Способность названий известных песен и фильмов превращаться в прецедентные высказывания и по своей стилистической функции приближаться к крылатым выражениям подтверждает контекст из романа «Слава» Даниэля Кельмана. Один из протагонистов романа Мольвиц, нервный тип, успокаивает сам себя, произнося строчку из песни, ср:

***Don‘t worry,** will keinen totdösen, indem ich Details, Tagungen eben. Flipcharts, Tafeln, alles Englisch leider, viel Händelshaken zwischendurch, aber zu mir keiner* [Kehlmann 2009: 126].

Названия известных художественных фильмов рассматриваются нами как интермедиальные компоненты, по форме включения в текст они представляют собой нулевой неатрибутивный экфрасис. Структура значения заглавия фильмов обнаруживает сходство с названием песен. Их значение складывается из интенсионала «фильм» и актуализированного признака из импликационала «основная идея фильма». На основании их структурно-семантических признаков мы относим их к символическим названиям. В художественном дискурсе они метафоризируются. Отчасти это можно объяснить тем, что часть названий уже изначально понимаются метафорически, и современные писатели включают их в тексты своих произведений, учитывая их тропеический потенциал. В основе их высокой тропеичности лежат такие характеристики, как сложный состав (образуются соединением нескольких компонентов), образное переосмысление, постоянство состава, воспроизводимость в речи в готовом виде, непроницаемость структуры, устойчивость грамматической формы компонентов.

Показательным случаем киноэкфрасиса служит контекст с прецедентным названием американского постапокалиптического сериала *The Walking Dead*, известный в русском переводе как «Ходячие мертвецы». В центре сюжета небольшая группа людей, пытающихся выжить во время зомби–апокалипсиса. В романе Юлии Цее паника, связанная с коронавирусом, сравнивается с атмосферой из фильма «Ходячие мертвецы». Партнер главной героини Доры Роберт играет в игру под названием конец света. Киноэкфрасис дает более точное название этой игре, вызывая в памяти читателя образы из этого фильма:

Dora wurde den Eindruck nicht los, dass die allgemeine Panik Robert Genugtuung bereitete. Er stürzte sich regelrecht in das Endzeitspiel. ***The Walking Dead*** *in Berlin. Er füllte die Vorratsschränke, bestellte Klopapier und Handdesinfektionsmittel im Internet und redete ständig davon, dass man sich auf das Schlimmste gefasst machen müsse* [Zeh 2021: 24].

На синтаксическом уровне киноэкфрасис представляет собой парцеллированное высказывание с уточняющей функцией. О.А. Кострова объясняет возникновение парцеллята в речи персонажа исключительно намерением говорящего. Парцелляты этого типа присоединяются к предшествующему высказыванию с целью расширения, дополнения, пояснения его рематической части. Синтаксически они выступают чаще всего в качестве обстоятельства или дополнения. Вызываемый ими экспрессивный эффект строится на логическом выделении какой-либо детали, события, факта [Кострова 2012: 60-61]. Стилистически парцелляция рассматривается как средство выделения, усиления наиболее важных моментов высказывания. Считается средством создания нового дополнительного рематического центра [Копнина 2003: 279-281]. В рассматриваемом примере ассоциативная семантика прецедентного названия вступает в конвергенцию с приемом парцелляции, усиливая прагматический потенциал всего высказывания, поскольку отчленяемая часть выполняет выразительную и оценочную функции. В результате возникают дополнительные имплицитные смыслы, позволяющие делать выводы об эмоциональном состоянии героини и ее отношении к поведению партнера. Дору переполняет страх и ужас.

Рассмотрим еще один контекст с названием прецедентного фильма ***Independence Day*** ‘День независимости’ из романа Вольфганга Херрндорфа Tschick ‘Чик’. Через прецедентное название фильма создаются отсылки к эмоционально нагруженным оптическим, визуальным образам. В пути героев настигает ливень, так что им приходится остановиться в поле и переждать грозу. Разгул стихии вызывает у главного героя ассоциации с фильмом-катастрофой «День независимости», ср.:

Die Wolken hoben sich und kamen wie eine Walze auf uns zu. ***«Independence Day»****, sagte Tschick* [Herrndorf 2011: 146-147].

Средствами выражения киноэкфрасиса и мультипликационного экфрасиса могут быть и имена персонажей. Так, Инге Ломарк, героиня романа Юдит Шаланski, мечтая о внуке, гонит от себя эту мысль, успокаивая себя тем, что общение с ним будет затруднено из-за расстояния в двенадцать часов полета и языковых трудностей, поскольк-

ку английский в духе мультперсонажа Микки Мауса ей все равно не понять, ср.:

Einen Enkel auf einem anderen Kontinent. Zwölf Flugstunden entfernt. Das Kind könnte sie nicht verstehen. Sie konnte nur ein paar Worte. Heiße Kartoffeln im Mund. ***Mickey-Maus-Englisch*** [Schalansky 2013: 121].

Страх персонажа Мольвица Даниэль Кельман передает с помощью киноэкфрасиса, используя образ Дарт Вейдера из сериала «Звездные войны»:

Dann sah ich Leo. Oder auch nicht. Wißt ihr, Saal war halb dunkel, zwei Scheinwerfer mir ins Gesicht und keine Chance zu sehen, ob das ganz hinten, dieser ***Darth Vaderschwarze Umriß****, er war oder nicht* [Kehlmann 2009: 128].

Киноэкфрасис помогает современным писателям преодолевать сложность вербализации эмоциональных состояний. Обращение авторов к невербальному коду через названия фильмов или имена киноперсонажей позволяет переключать внимание читателя на эмоциональное состояние героев и насыщать текст дополнительной образностью, передавать эмоциональную оценку происходящего. С одной стороны, мы наблюдаем, как пространство художественного текста расширяется за счет образов из кинофильмов и мультфильмов, а, с другой стороны, это явление свидетельствует о неразрывности и преемственности общего культурного пространства.

Подведем итоги. Прецедентные имена композиторов, художников, названия их произведений, названия песен, кинофильмов и имена киноперсонажей представляют собой одну из форм интермедиальных компонентов в новейшем немецкоязычном художественном дискурсе первой четверти XXI в. Это особый художественный прием – экфрасис – интеграция в вербальный текст компонентов других искусств. В соответствие с видом искусства мы выделяем музыкальный и живописный экфрасисы, а также киноэкфрасис. На основании их структурно-семантических характеристик мы относим эти интермедиальные включения к нулевому, как правило, неатрибутированному или реже атрибутированному экфрасису. Денотативное употребление прецедентных имен антропонимов и хрематонимов, а также их метонимических и метафорических преобразований зафиксировано нами во фрагментах текста, репрезентирующих ситуацию восприятия окружающего мира, образно воплощенных автором. Для живописного и музыкального экфрасисов характерны эстетическая, изобразительная, эмоционально-оценочная функции для создания образа героев, углубления в их внутренний мир, передачи атмосферы и настрое-

ния и культурного фона произведения в целом. Этот прием может интенсифицироваться сочетанием прецедентных антропонимов и хрематонимов с перцептивными глаголами, а на синтаксическом уровне – парцеллированными конструкциями.

Интермедиальные элементы в художественном дискурсе отражают черты мультимодальности современной культуры. Экфрасис используется авторами для перевода описания из объективного плана в субъективный для передачи эмоциональной оценки происходящего. Прецедентные имена и названия вызывают у читателя яркие визуальные или акустические ассоциации, что способствует эмоционализации восприятия произведения читателем.

Библиографический список

1. Копнина Г.А. Парцелляция // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожиной. – М.: Флинта: Наука, 2003. С.279-282.

2. Кострова О. А. Экспрессивный синтаксис современного немецкого языка. М.: ФЛИНТА, 2012.

3. Малкина В. Я. Интермедиальность в литературе: проблемы методологии / В. Я. Малкина // Новый филологический вестник. 2025. № 2(73). С. 30-38.

4. Хаминова А. А. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А. А. Хаминова, Н. Н. Зильберман // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38-45.

5. Церковский А. Л. Интермедиальный код в современной детской литературе с позиции литературоведения и лингвистики / А. Л. Церковский, А. И. Жишкевич // Вестник Минского государственного лингвистического университета. Серия 1: Филология. 2020. № 6(109). С. 134-141.

6. Чернявская В. Е. Текст в медиальном пространстве. 2-е издание. – Москва: Ленанд, 2017.

7. Щетинин Л.М. Слова, имена, вещи. Изд-во Ростов. университета, 1966.

8. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты…». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47-57.

9. Nübling, D., Fahlbusch, F., Heuser, R. Namen. Eine Einführung in die Onomastik. – Narr Studienbücher, 2012.

Источники

1. Herrndorf W. Tschick. Berlin: Rowohlt, 2011. 340 S.

2. Kehlmann D. Ruhm: Ein Roman in neun Geschichten. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2009. 176 S.
3. Schalansky J. Der Hals der Giraffe. Berlin: Suhrkamp, 2013. 222 S.
4. Schlink B. Die Enkelin. Zürich: Diogenes Verlag AG, 2023. 367 S.
5. Schlink B. Die Frau auf der Treppe. Zürich: Diogenes Verlag AG, 2018. 367 S.
6. Schlink B. Olga. Zürich: Diogenes Verlag AG, 2019. 311 S.
7. Schulze I. Adam und Evelyn. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2017. 314 S.
8. Zeh J. Über Menschen. München: Luchterhand, 2021. 412 S.

Yu.A. Bakulina
(Russland, Samara)

PRÄZEDENZNAMEN ALS INTERMEDIALE KOMPONENTEN IM DISKURS DER DEUTSCHEN AKTUELLEN GEGENWARTSLITERATUR

Im Beitrag werden Präzedenznamen als intermediale Komponenten und ihre Funktionen analysiert. Festgestellt wird, dass sie als Null-Ekphrasis ohne Attribute fungieren, und zwar als malerische Ekphrasis, als musikalische Ekphrasis und filmische Ekphrasis. Sie werden in perzeptiven Situationen verwendet, um die Aufmerksamkeit vom Erzählen auf die subjektive Wahrnehmung zu verschieben, sie erfüllen eine ästhetische, bildende, emotional bewertende Funktion im Diskurs der deutschen Gegenwartsliteratur des XXI. Jahrhunderts.

Schlüsselwörter: *Präzedenznamen (verkörperte Namen), Intermedialität, Ekphrasis, musikalische Ekphrasis, malerische Ekphrasis, filmische Ekphrasis, Diskurs der deutschen aktuellen Gegenwartsliteratur, deutsche Sprache.*