

4. Творчество — это мука, вынужденный тяжкий труд, жестокая необходимость, долг: *Я пел тогда, когда был край мой болен* (Есенин), *Как и жить мне с этой обузой, А еще называют Музой* (Ахматова), *Мне ж — призвание как плеть — Меж стенания надгробного Долг повелевает — петь* (Цветаева).

5. Взгляд на поэзию поэта не совпадает и не может совпадать со взглядом обывателя: *Поэзия не в том, совсем не в том, что свет Поэзией зовет* (Бунин); *Как и жить мне с этой обузой, А еще называют Музой, Говорят: «Ты с ней на лугу...» Говорят: «Божественный лепет...»* (Ахматова).

7. Поэзия — смерть для поэта: *Пел же над другом своим Давид, Хоть пополам расколот!* (Цветаева); *О, знал бы я, что так бывает, Когда пускался на дебют, Что строчки с кровью — убивают, Нахлынут горлом и убьют!* (Пастернак); *Пусть разрушается тело — душа пролетит над пустыней, Будешь навеки печален и юн, обрученный с богиней* (Александр Блок).

8. Поэзия — спасение: *Если б Орфей не сошел в Аид Сам, а послал бы голос Свой, только голос послал во тьму, Сам у порога лишним Встав, — Эвридика бы по нему Как по канату вышла...* (Цветаева).

Итак, как показывает анализ, дискурсивно-смысловое преобразование художественного концепта ведет к изменению поэтической картины мира, что предопределяется типичной языковой личностью художника слова в ту или иную эпоху. Такого рода преобразования, происходящие в дискурсивном пространстве поэтического произведения, «произрастают» на дискурсивной почве словесного творчества: из потенциала поэтического языка, экстралингвистических факторов смыслопорождающего дискурса, особенностей речевой личности каждого поэта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Миллер Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория / Л. В. Миллер // Мир русского слова. СПб, 2000. № 4. С. 39-45.
2. Алефиренко Н. Ф. Поэтическая картина мира и ее отражение / Н. Ф. Алефиренко // Художественный текст и языковая личность. Томск, 2005. С. 67-72.
3. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: учебное пособие / В. А. Маслова. Минск: ТетраСистемс, 2004. 256 с.

*Ольга Владимировна ЗОРИНА —
аспирант кафедры английского языкознания
Московского государственного университета
им. М. В. Ломоносова*

УДК 8.111'39

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АНГЛИЙСКИХ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ КОМИЧЕСКОГО ЖАНРА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П. ВУДХАУЗА И Г. МАНРО).

АННОТАЦИЯ. В статье отражены результаты анализа, проведенного автором с целью выявления стилистических возможностей ономастикона художественного текста. На конкретных примерах вхождения имен собственных в состав стилистических приемов раскрывается значение имен собственных в реализации основной идеи автора произведения.

In the article the results of the analysis taken by the author are set out. The research aimed to expose the stylistic potential of the onomasticon of the literary text. The certain examples are given to illustrate the importance of the names entered the structure of stylistic devices for the global idea of the text to be developed.

Исследование имен собственных в художественной речи, составляющее предмет ономастики, носило долгое время «спорадический характер» [1]. В основном рассматривались отдельные примеры «кричащих во весь голос», «говорящих имен» с мотивированной, прямо характеризующей носителя семантикой и социально окрашенной моделью имени. Так, в научной литературе по ономапэтике больше всего работ, посвященных семантически активным именам с «обнаженной», «говорящей» внутренней формой.

О. И. Фонякова, исследовавшая функции и статус имени собственного в художественном тексте, дает более развернутое определение имени собственного как «универсальной функционально-семантической категории имен существительных, особого типа словесных знаков, предназначенного для выделения и идентификации единичных объектов (одушевленных и неодушевленных), выражающего единичные понятия и общие представления об этих объектах в языке (речи) и в культуре народа» [1]. Но, в сущности, любое определение имени собственного подтверждает их уникальное, особенное положение в языке и тем самым оправдывает выделение специальных ономастических проблем из общего круга лингвистических. Исходным моментом является выяснение центрального вопроса ономастики — степени семантической имени собственного.

При исследовании семантического содержания имени собственного предлагается учитывать также роль экстралингвистического фактора и функционирование имен собственных в процессе коммуникации вообще, и в художественном тексте в частности. Особый интерес вызывают еще не всесторонне изученные особенности функционирования имен в составе художественного текста в качестве особого элемента.

Имеющиеся исследования примыкают к одному из двух направлений: концепции асемантической, при которой значение имени понимается как замещающий слово объект, и концепция максимальной значимости имен, при которой значение имени трактуется как концептуальное содержание, определяющее референцию имени. Обе концепции, несмотря на диаметрально противоположные выводы, исходят из признания специфической природы данного лексического разряда, по-разному ее толкуя. Первый подход игнорирует «закон ряда», согласно которому имена, выполняя указательно-выделительную функцию, отличающую один референт от другого, одновременно вводят его в ряд однородных по определенным признакам. Такой точки зрения придерживаются А. А. Уфимцева, Н. Д. Артюнова, Дж. Милл, А. Гардинер, Ж. Вандриев, А. Гардинер, Э. Пулграм, Д. К. Реформатский, Ф. Ф. Фортунатов и некоторые другие. Традиционное воззрение на данную проблему следующее: имя собственное — единственный разряд самостоятельных слов, не связанный с семантическим содержанием. Значение имени собственного — только функциональное: указание на некий объект как на единичное явление. Каков же обозначаемый этим именем объект, по сути, не имеет значения. Как отмечал профессор Э. Б. Магазаник, излюбленным аргументом ученых, придерживающихся данного взгляда на имя собственное как на асемантизированную категорию, является ссылка на происхождение имен собственных от имен нарицательных [2]. Строго говоря, сами по себе имена собственные не могут быть определены без обращения к денотату — реальному носителю имени. Следовательно, множество одноименных объектов не обладает никакими совместными свойствами, кроме общего имени собственного. Другими словами, имена собственные наглядно демонстрируют ситуацию, при которой код направлен сам на себя («code referring to code» в терминологии Я. Якобсона). Эта точка зрения долгое время была ведущей, поскольку ее придерживались известные лингвисты (А. А. Реформатский, К. С. Аксаков, Л. А. Булаховский).

В настоящее время большое распространение получил следующий подход к определению семантики имени собственного: отрицается прямая связь имени собственного с понятием в языке, но в то же время признается наличие значения у имен собственных, функционирующих в речи (А. В. Суперанская, В. А. Болотов). С течением времени ономастические пласты перемещаются как по вертикальной, классовой оси, так и по географической, имена приобретают ассоциации, меняют значение, теряют изначальный смысл и приобретают новый (Горская, 99; Грушко, 2000; Ермолович, 2000; Трубачев, 94; Ashley, 91; Dunkling, 93; Room, 81; Smith, 88; Withycombe и другие).

Функционируя в тексте, имена собственные как бы образуют его «вертикальный срез, глубинную структуру, информацию которой можно отнести к скрытой и имплицитной» [3]. Автор, выстраивая ономастическое пространство произведения, может опираться на ассоциации, связанные с данным именем собственным, имеющиеся в сознании читателя еще до прочтения текста или же создавать аллюзии в процессе чтения. Тем самым имя собственное способно к созданию двусторонней ассоциации: от имени к произведению и наоборот. И в большинстве случаев, по мнению В. Н. Михайловской, «образная функция имени собственного в художественном тексте значительно сложнее и действеннее функции других слов» [4].

Формируя ономастическое пространство художественного произведения, писатель использует различные стилистические приемы и текстовые функции имен, основанные на многоплановости значения имен собственных. Семантическая структура имени собственного — этот «кладезь» различных ассоциаций и коннотаций, возникших в результате функционирования имени в речи — и составляет лексический фон имени, который в обычных ситуациях находится на «периферии» поля значения имени. В тексте происходит оживление внутренней формы имени, составляющие его лексического фона выходят на первый план.

Проанализируем конкретные примеры функционирования имен собственных в составе стилистических приемов. Так, в ходе анализа полученного практического материала мы выделили примеры ассоциативного повтора с использованием имен собственных. В таком случае имя собственное, часто являясь организующим формальным центром, притягивающим к себе созвучные ассоциаты, становится ярлыком соответствующей ситуации:

...you know how it is when you're a host — you have all sorts of things to divert your attention... keeping an eye on the waiters, trying to make conversation general, heading Catsmeat Potter-Pirbright off from giving his imitation of Beatrice Little... a hundred little duties. [7].

Или:

«I think Mr. Little would have done better to follow my advice, but I confess I'm a little doubtful. [7].

Говоря о повторах, основанных на звуковых ассоциативных сближениях имени собственного и соответствующего контекста, необходимо отметить, что в именах (и прежде всего в личных), слабо связанных с понятиями в системе языка, особенно интенсивно проявляется воздействие фонетического фактора. Большим мастерам слова, таким, как, например, П. Вудхаус, подвластна и игра фонетической оболочкой онима:

...and I can do it petty well when I'm alone with Aline [8].

Повторение — весьма мощное средство для достижения комического эффекта, поскольку с каждым новым разом вследствие повторения слово может приобретать выразительность и дополнительные значения.

Чтобы донести до читателя тонкие, скрытые иронические интонации, чтобы придать комической составляющей художественного замысла произведения необходимую глубину, писатель обращается к ретроспекции. Данный прием

можно в некоторой степени охарактеризовать как одну из разновидностей или развитие стилистического приема повтора. При ретроспекции происходит своеобразный повтор мысли, затрагивающий субъективно-оценочный план контекста, ситуации или произведения в целом.

Так, Г. Саки, в рассказе «Тобермори», представляет читателем довольно невзрачного во всех отношениях персонажа, некоего мистера Аппина. Этот герой носит звучное, по словам самого автора, являющееся «очевидным образцом блефа при крещении», имя Корнелиус, отсылающее нас к знаменитой фамилии немецкого живописца Питера фон Корнелиуса.

*He was neither a wit nor a croquet champion, a hypnotic force nor a begetter of amateur theatricals. Neither did his exterior suggest the sort of man in whom women are willing to pardon a generous measure of mental deficiency. He had subsided into mere **Mr. Appin**, and **Cornelius** seemed a piece of transparent baptismal bluff. [5]*

Через некоторое время писатель возвращается к этому антропониму, и шутка приобретает новое развитие.

Tobermory had been Appin's one successful pupil, and he was destined to have no successor. A few weeks later an elephant in the Zoological Garden, which had shown no previous signs of irritability, broke loose and killed an Englishman who had apparently been teasing it. The victim's name was variously reported in the papers as **Oppin** and **Eppelin**, but his front name was faithfully rendered **Cornelius**.

— «*If he was trying German irregular verbs on the poor beast, - said Clovis, - he deserved all he got. [5]*

Англичане славятся своей склонностью к эвфемизмам, смягчению выражений или даже замалчиванию (understatement). В этом можно убедиться, прочитав следующий пример, в котором вместо явно подразумеваемого оборота *to be sent to a mental clinic*, употреблены два перифраза с тем же значением.

*Then you'll be in a position to go to Upjohn and tell him that Sir Roderick Glossop, the greatest alienist in England, is convinced that Wilbert Cream is round the bent and to ask him if he proposes to marry his daughter to a man who at any moment may be marched off and added to the membership list of **Colney Hatch**. [7]*

Фраза *added to the membership list of Colney Hatch* (присоединиться к обществу Колни Хэтча), в которой упоминается местечко недалеко от Лондона, где располагалась известная психиатрическая больница, дает богатую пищу для ассоциаций и усиливает комический эффект. Умело употребленный топоним помогает автору выразить скрытый смысл, не прибегая к посторонним средствам.

Также необходимо отметить, что богатый фоновый, экстралингвистический материал, дающий нужную художнику экспрессию, позволяет ему, используя ономастический материал, строить очень действенные по своей комичности сравнения и метафоры:

*... for the restless activity of Adams, the head steward. It was Adams' mission in life to flit to and fro, hauling would-be launchers to their destinations, as a **St. Bernard dog** hauls travelers out of **Alpine snowdrifts** [10].*

Или:

*Nervous and imaginative men, meeting Beach, braced themselves, involuntarily, stiffening their muscles for the explosion. Those who had the pleasure of more intimate acquaintance with him soon passed this stage, just as people whose homes are on the slopes of **Mount Vesuvius** become immune to fear of eruptions [10].*

И еще пример:

*Sylvia Seltoun ate her breakfast in the morning-room at Yessney with a pleasant **Ironsides** on the morrow of **Worcester** fight sense of ultimate victory. [9].*

Оригинальная авторская метафора, построенная на легко декодируемых читателем именах собственных, помогает писателю комически сопоставить удовлетворение героини от ее любовных побед с настроением, охватившим победителей на утро после знаменитой битвы при Ворчестере.

The word «love» is so loosely used, to cover a thousand varying shades of emotion—from the volcanic passion of Antony for Cleopatra to the tepid preference of a grocer's assistant for the Irish maid at the second house on Main Street, as opposed to the Norwegian maid at the first house past the post office... Analysis is required [8].

Для определения степени чувств, которые испытывает главная героиня произведения, автор использует комичное сравнение емкого, благодаря использованию имен собственных, описания «накала страстей» с намного шире лексически распространенным выражением куда более эмоционально «бедных» романтических чувств.

Так как анализ полученного в ходе исследования практического материала выявил использование писателями всего потенциала лексического фона онима для создания и выражения комического эффекта, то представляется необходимым выделить еще одну его составляющую. Это содержащаяся в ономакомпоненте художественного текста экстралингвистическая или дополнительная информация, которую мы связываем с конкретным именем собственным. В данном аспекте для полного раскрытия значения составляющей ономастикона художественного произведения необходимо владение субъективными сведениями, фоновой информацией и даже эмоциональными обертонами, индивидуальными для каждого жанра, для каждого произведения и, наконец, для каждого автора.

There's no morality among collectors—none! I'd trust a syndicate of Jesse James, Captain Kidd and Dick Turpin sooner than I would a collector [9].

Возможно, имя Дика Терпина—известного разбойника с большой дороги, повешенного в начале XVIII в. в Йорке, не очень много говорит читателю. Тем не менее, имена популярного грабителя поездов и банков Джесси Джеймса и не менее известного пирата Капитана Кида позволяют писателю без лишних пространственных объяснений передать эмоциональное состояние героя, построить яркое и точное сравнение с синдикатом, полностью состоящим из разбойников и воров. Таким образом, автор оживляет экстралингвистическую информацию, заложенную в имени, прежде всего с коммуникативной целью, с целью воздействовать на читателя.

В контексте произведения происходит обогащение семантики имени собственного, ее ремотивация, поэтому юмористический характер проанализированных нами произведений обуславливает особое семантико-культурологическое своеобразие собственных имен. Аллюзия указывает на наличие у читателя определенных, а именно — историко-филологических фоновых знаний. В широком смысле под термином «аллюзия» принято понимать ссылки на эпизоды, имена, названия мифологического, исторического или собственно литературного характера.

С одной стороны, создавая вертикальный контекст, аллюзия обогащает художественное произведение, придает ему как бы четвертое измерение. С другой стороны, этот прием может использоваться в «сниженном» виде, сдвигаясь в сферу комического.

Аллюзии, щедро рассыпанные по художественным произведениям, послужившим материалом для данного исследования, можно разделить на три большие группы:

1. *Библейские и мифологические аллюзии.* Здесь представляется возможным изложить мнение Е. М. Верещагина, который отмечает, что в фоновых знаниях англичан немалое место занимают персонажи античной мифологии и

библейские. Библия остается настольной книгой во многих английских семьях. На декодировании библейских и мифологических аллюзий часто строится комический эффект в английских произведениях юмористического жанра.

Введение явно аллюзивных ономакокомпонентов в сниженный бытовой контекст вполне естественно создает насмешливый подтекст.

I had been dreaming that some bounder was driving spikes through my head — not just ordinary spikes, as used by Jael the wife of Heber, but red-hot ones. [10].

Несоответствие библейской аллюзии (ханаанский военачальник Сисара был убит Иаиль, женой потомка Моисея Хевера) и нового контекста — похмелье на утро после бурно проведенной ночи — составляет главный комический эффект.

То же самое юмористическое сведение высокого мифологического и низкого обыденного мы находим и в следующих примерах.

После того как деревенский полицейский свалился в канаву, автор описывает его появление оттуда таким образом:

... he begun now to emerge from the ditch like Venus rising from the foam [7].

Хорошо известная легенда о Венере воплощении красоты и любви, вышедшей на землю из морской пены, дает писателю почву для неожиданного и комичного сравнения с богиней неуклюжего полицейского, выбирающимся из грязной ямы.

Узнав, что один из отрицательных персонажей однажды, как и он сам, стянул с полицейского шлем, Бертрам Вустер долго не может в это поверить.

I was astounded. Nothing in my relations with this man had given me the idea that he, too, had, so to speak, once lived in Arcady. It just showed, as I often say, that there is good in the worst of us. [8].

Идущий от античной литературы образ идеальной страны Аркадии как синоним счастливой, беззаботной жизни ассоциируется у Вустера с теми приятными мгновениями, которые он пережил, досадив полицейскому.

Одним из ведущих способов введения автором в художественное произведение аллюзии можно считать контраст между аллюзией и ее контекстом.

Вот как описывается момент, когда деревенский полицейский едет на велосипеде, не подозревая, что за ним по пятам бежит скотч-терьер, собирающийся его укусить.

There he was riding comfortably along; and there was the scottie hareing after him hell-for-leather. As Jeeves said later, when I described the scene to him, the whole situation resembled some great moment in a Greek tragedy, where somebody is stepping high, wide and handsome, quite unconscious that all the while Nemesis is at his heels, and he may be right. [7].

Еще один пример неожиданного и эффективного по своей комичности использования имени собственного. Имя хорошо известного мифологического персонажа Сизифа функционирует в не свойственном ему контексте.

Lady Blemley replied that your lack of brain-power was the precise quality which had earned you your invitation, as you were the only person she could think of who might be idiotic enough to buy their old car. You know, the one they call «The Envy of Sisyphus,» because it goes quite nicely up-hill if you push it [9].

Автору, тем не менее, удастся сохранить все составляющие мифического сюжета о Сизифе, обреченном на бесполезный труд — бесконечное число раз вкатывать в гору огромный камень. Читателю нетрудно представить себе эту четырехколесную «Зависть Сизифа», «легко» едущую в гору, если ее туда, конечно, толкать.

2. Аллюзии к литературным текстам. Более сложная аллюзивная ирония, непосредственно связанная с категорией интертекстуальности, т.е. использующая присутствие в тексте намеков на ранее созданные тексты, которые и создают взаимопересекающиеся плоскости сновыми текстами. Хотя произведе-

ния юмористического жанра и относятся в некотором смысле к «легкому чтению», декодирование литературных аллюзий предполагает наличие широких историко-филологических знаний у читателя. Тем не менее источники, которые используют авторы в качестве денотата для такого рода аллюзий, чаще всего хорошо известны широкому кругу читателей (У. Шекспир, Р. Киплинг, Р. Бернс, Дж. Китс и т. д.), но есть и малоизвестные произведения.

Использование аллюзий как способ создания комического эффекта представляется нам основанным на общей для произведений искусства тенденции к их «застыванию», превращению в штампы, переходу из области содержания в область кода. Продуктивно также своеобразное «перекодирование кода», то есть «способность одних текстов передавать свои признаки другим, создавая тем самым новый смысл» [11].

Например, в романе Джерома «The Code of the Woosters» не единожды возникает аллюзия к известному роману Артура К. Дойля о Шерлоке Холмсе:

Oh, yes you are, because you know what will happen, if you don't. 'She paused significantly. 'You follow me, Watson? [7]

Или:

*I mean, imagine how some unfortunate **Master Criminal** would feel on coming down to do a murder at the old Grange, if he found that not only was **Sherlock Holmes** putting in the week-end there, but **Hercule Poirot** as well. [7]*

И еще пример:

*I was astounded at my keenness of perception. The moment I had set eyes on Spode, if you remember, I had said to myself 'What ho! A Dictator!' and a Dictator he had proved to be. I couldn't have made a better shot, if I had been one of those detectives who see a chap walking along the street and deduce that he is a retired manufacturer of poppet valves named **Robinson** with rheumatism in one arm, living at **Clapham**. [7]*

Любопытно, что в первом примере герой олицетворяется с доктором Уотсоном, во втором — с преступником, и в последнем — с самим Шерлоком Холмсом. Употребление аллюзий литературного характера очень часто связано с противопоставлением двух образов: того, к которому отсылает читателя аллюзия и создаваемого в данный момент. Наиболее ярко это видно в двух последних случаях. Сравнивая себя со «злым гением преступного мира», готовящим убийство, герой создает карикатурный контраст, поскольку его «черное дело» заключается в воровстве столового прибора для сливок. Еще более окаркатурирен метод дедукции, которым так славится Шерлок Холмс. Автор в контексте дает несколько отсылок к совершенно разным известным личностям, носившим имя Робинзон. Помимо популярного мореплавателя, «ревматизм руки» указывает на известного в начале прошлого века мирового чемпиона по боксу Рэя Робинзона или на первого в истории бейсбола чернокожего игрока высшей лиги Джеки Робинзона. То, что данный антропоним, скорее всего, не имеет конкретного денотата, подтверждает использование топонима Клэпхэм — название оживленной станции метро, места скопления самой разночинной публики.

Тем самым сопоставление фоновых знаний персонажа и фоновых знаний читателя приводит к созданию комического эффекта.

3. Аллюзии к именам известных личностей, к событиям истории и современности. Эта категория отличается некоторой злободневностью для того времени, когда создается данное художественное произведение, и поэтому сейчас некоторые встречающиеся в текстах имена и намеки ничего не говорят читателю.

*...I imagine that the dear girl must have hauled up her slacks about me in a way that led her daddy to suppose that what he was getting was a sort of a cross between **Robert Taylor** and **Einstein**. [8].*

Если имя Альберта Эйнштейна до сих пор вызывает массу ассоциаций, то имя некоего Роберта Тэйлора (известный в свое время киноактер) теперь звучит абсолютно нейтрально. Судя по контексту, речь идет об «уме» (Эйнштейн) и «красоте» (Тэйлор).

.. what Madeline Bassett had meant when she said that Gussie had lost his diffidence. Even across the room one could see that, when it came to self-confidence, Mussolini could have taken his correspondence course. [8].

В период написания романа сравнение некогда застенчивого героя, расставшегося со своей робостью, с еще бывшим в это время у власти Бенито Муссолини было чрезвычайно злободневно и смешно. Однако предположение рассказчика, что «сам Муссолини мог бы обучаться у Гасси на заочных курсах», звучит забавно.

А вот еще пример:

Tom lunched with Sir Watkyn Bassett at the latter's club yesterday. On the bill of fare was a cold lobster, and this Machiavelli sicked him on it [8]

Ситуация такая: зная, что дядя Том страдает несварением желудка, сэр Уоткин «соблазняет» отведать его холодного лобстера. За это коварство он и назван Макиавелли.

Система имен собственных, функционирующая в художественном произведении, имеет двойственную мотивацию: с одной стороны, мотивационные связи соответствуют реальному имени, с другой — антропонимическая система осознается как искусственная система, мотивированная ассоциативными связями в контексте содержания самого произведения. Так, например, обратимся к сентиментально-романтическому жанру, где соответственно выстроенный и составленный автором ономастикон художественного произведения может стать одним из лейтмотивов в организации произведения. В свою очередь, автору с тонким литературным вкусом данный факт позволяет донести до читателя иронию, в стилистическом смысле пародию на жанр любовного романа. Писателю достаточно назвать автора — *Rosie M. Banks* [8] — таких творений как, к примеру, «*A Red Red Summer Rose*» или «*Only a Factory Girl*». [8]

Bingo had got chapter one of All for Love past his guard before he knew what was happening, and after that there was nothing to it. Since then they had finished A Red Red Summer Rose, Madcap Myrtle and Only a Factory Girl, and were half-way through The Courtship of Lord Strathmorlick. [8]

Имена собственные в составе стилистических приемов составляют своего рода микромодель, являющуюся выражением индивидуально-авторского выражения комического. Ономастикон художественного произведения, входя в состав различных стилистических приемов и взаимодействуя со всеми другими образными художественными средствами, функционирующими в тексте, создают особую тональность произведения и отражают авторскую позицию.

Проведенный нами анализ в рамках исследования функционирования имен собственных на стилистическом уровне комического текста позволяет сделать следующие выводы:

1. Игра с собственными именами, входящими в художественное произведение — стилевая черта художественного произведения. Свободная фантазия авторов, выступающих часто в роли создателей собственных имен, позволяет им находить все новые способы использования ономастикона художественного произведения для выражения комического.
2. Использование аллюзийных имен собственных, чаще всего в сниженном бытовом контексте, весьма продуктивно для создания комического эффекта.
3. В основе практически всех приемов использования имен собственных при создании комического эффекта лежит актуализация его внутренней формы.
4. Функционирование ономаэлемента на всех языковых уровнях художественного текста в целом и вхождение имен собственных в разнообразные сти-

листические приемы в частности обнаруживают их ведущую роль в реализации основной авторской идеи.

5. Имя собственное, являясь формальным признаком художественного произведения как единства, выступает в роли фактора, который сводит воедино все составляющие литературного произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Фонякова О. И. Имена собственные в художественном тексте. Л., 1990. 103 с.
2. Магазаник Э. Б. Роль антропонима в построении художественного образа // Ономастика и норма. М.: Высшая школа, 1976. С. 151-163.
3. Изотова А. А. Обыгрывание «устойчивых метафор» в английской художественной литературе / Язык. Сознание. Коммуникация. Вып. 10. М., 1999. С. 132-145.
4. Михайловская В. Н. Об употреблении собственных иноязычных имен в современной русской поэзии // Имя нарицательное и собственное. М.: Наука, 1978. С. 180-188.
5. Munro H. H. The Chronicles of Clovis / www. tc. lib. ru
6. Wodehouse P. G. Love Among the Chickens. L: Penguin Books, 1962. 212 p.
7. Wodehouse P. G. The Code of the Woosters. L.: Penguin Books, 1974. 224 p.
8. Wodehouse P. G. The Inimitable Jeeves. L.: Penguin Books, 1953. 230 p.
9. Munro H. H. Beasts and Super-Beasts / www. tc. lib. ru
10. Wodehouse P. G. Something New. -L.: Penguin Books, 1962. 216 p.
11. Крамарь О. К. Семантика имени собственного в «чужом» литературном тексте: К постановке проблемы // Семантика и прагматика языковых единиц. Душанбе, 1990. С. 113-117.

*Иван Дмитриевич КОТЛЯРОВ —
старший преподаватель Санкт-Петербургского
государственного инженерно-экономического
университета, кандидат экономических наук*

УДК 811.13

ФОНЕТИЧЕСКИЕ ЗАКОНЫ В РОМАНСКИХ ЯЗЫКАХ

АННОТАЦИЯ. Предлагаемая статья является первым в российской лингвистической литературе обзором фонетических законов, действовавших в романских языках. Она вводит в научный оборот малоизвестные законы романского языкознания и отклоняет те из них, которые не прошли проверку временем.

The present paper is the first overview of sound laws having been active in the Romance languages written by a Russian linguist. It introduces some less known laws of Romance linguistics and rejects some obsolete laws.

Изучение законов языкознания, носящих имя открывших их исследователей, представляет интерес не только с точки зрения истории науки, но и как основа для выявления универсалий и фреквенталий развития языков. Именно по этой причине в 1985 г. был издан каталог законов в индоевропейских языках, подготовленный Коллинджем [17] (этот же автор издал в 1995 г. дополнение к своему каталогу [16]). В России и СССР подобных публикаций не было — за исключением «Лингвистического энциклопедического словаря» [7], в котором была систематизирована информация о некотором количестве «именных» лингвистических законов.

Данная статья имеет целью заполнить пробел в области сводных публикаций по законам языкознания в России. Однако в силу ограниченности объема журнальной статьи и с учетом того факта, что особенно заметен этот пробел в части