

3. Большой академический словарь русского языка / гл. ред. К. С. Горбачевич. М.: СПб.: Наука, 2006.
4. Даль В. И. Собрание сочинений [Электронный ресурс]. CD. М.: ИДДК: Адепт, 2001.
5. Иванов В. С., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М.: Наука, 1965. 251 с.
6. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Прогресс, 1992. 270 с.
7. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
8. Словарь синонимов русского языка: в 2 т. Т.1. А-Н / под ред. А. П. Евгеньевой. М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. 680 с.
9. Черкасова М. Н. К вопросу о фреймо-слотовой структуре концепта ДУРАК // Вопросы когнитивной лингвистики, 2011. № 4. С. 74-82.
10. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь русского языка. Т. 1. М.: Русский язык, 1999. 624 с.

А. И. АЛЕЕВА

АНТРОПОНИМИЧЕСКАЯ ЭКСПРЕССИЯ В РОМАНЕ А. Ф. ВЕЛЬТМАНА «САЛОМЕЯ»

АННОТАЦИЯ: В статье рассматриваются антропонимы с позиций их семантического содержания. Акцент делается на авторский ассоциативный ряд, возникающий при изучении имплицитной информации, заложенной в именах собственных главных героев романа А.Ф.Вельтмана «Саломея».

SUMMARY: In this article we consider proper names from the point of view of their semantic content. The emphasis is placed on the author's associative chain, which appears at studying the implicit information, present in proper names of protagonists of A.F. Vel'tman's novel «Salomeya».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: антропонимы, имплицитная информация, символ, аллюзия, этимологическое значение имени.

KEY WORDS: proper names, implicit information, symbol, allusion, etymological meaning of a name.

Как известно, каждый антропоним — это не только особая дефиниция, называющая человека, но и слово, развивающееся по законам языка. О. И. Фонякова, исследователь имен собственных в рамках поэтической ономастики, определяет имя собственное как «универсальную функционально-семантическую категорию имен существительных, особого типа словесных знаков, предназначенную для выделения и идентификации единичных объектов (одушевленных и неодушевленных) и выражающую единичные понятия и общие представления об этих объектах в языке (речи) и в культуре народа» [Фонякова, 1990:27]. Данное определение имени собственного подтверждает их уникальное, особенное положение в языке.

План содержания антропонимов как особой категориальной группы внутри языка традиционно рассматривается в рамках логико-семантического

подхода. При исследовании семантического содержания имени собственного учитывают также роль экстралингвистического фактора и функционирование имен собственных в процессе коммуникации. Особый интерес вызывают все еще всесторонне не изученные особенности функционирования имен в составе художественного текста в качестве особого элемента определенного экспрессивного содержания. На этот счет существуют две точки зрения: концепция асемантичности (значение имени понимается как замещающий слово объект) и концепция максимальной значимости имен (значение имени трактуется как концептуальное содержание, определяющее референцию имени).

В настоящее время распространение получил подход к определению семантики имени собственного, при котором 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). Формируя ономастическое пространство художественного произведения, писатель использует различные стилистические приемы и текстовые функции имен, основанные на многоплановости значения имен собственных. Семантическая структура имени собственного, под которой мы понимаем совокупность 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 антропонима, составляющие его лексического фона выходят на первый план. Под такого рода художественной этимологизацией понимают различные ассоциативные осмысления, звуковые сближения, ценные для автора возможности образного применения, в том числе экспрессивные нюансы.

Литературный оним, будучи важным элементом образной структуры произведения, активно включается в работу по продуцированию эстетически важных ассоциаций. Более того, антропоним, поскольку он является текстовой единицей, номинирующей художественный образ, способен конденсировать в своей семантике необходимые образные смыслы и тем самым определять развертывание того ассоциативного фона, на котором должен восприниматься образ. При этом ассоциативные связи некоторых имен собственных в вельтмановской романе, как правило, имеют ярко выраженный аксиологический характер, вследствие чего антропоним не только номинирует объект, но и участвует в формировании общей оценки номинируемого образа. На наш взгляд, интересно с этой точки зрения рассмотреть имена главных героев романа «Саломея», первого произведения цикла А. Ф. Вельтмана «Приключения, почерпнутые из моря житейского».

Главная героиня романа — Саломея Петровна Бронина. Уже само имя госпожи Брониной вызывает у читателя определенный ряд имплицитных ассоциаций, которые раскрываются через толкование имени. Остановимся на именовании главного персонажа. В словаре А. В. Суперанской отмечено, что *Саломея* — имя древнееврейского происхождения, означающее «мирная, спокойная» [Суперанская, 2005:283]. В сочетании с отчеством героини *Петровна* — от «Петр» (с древнегреческого — «камень») ощущение «спокойствия»

удваивается (каменное спокойствие), а в сочетании с фамилией *Бронина* — едва ли не утраивается (броня каменного спокойствия).

В тексте произведения чаще присутствует двусловная антропонимическая конструкция; трехсловная, включающая фамилию героини, встречается крайне редко. Это может свидетельствовать о том, что автор большее значение придает имени и отчеству. Смысл, заложенный в антропониме (антропонимической конструкции), напрямую связан с характерологическими особенностями персонажа. Судя по тексту, Саломея — активная, деловитая, расчетливая, она продумывает каждый свой шаг, у нее действительно сильная воля. Автор отзывается о своей героине следующими фразами: *красавица в форме, с сознанием собственного достоинства; истинный доблестный муж в полдюжине юбок; существо великодушное; душа Саломеи была мужественна* и др.

Вынесение данного антропонима в самую сильную позицию текста (его заглавие) свидетельствует об особой значимости этого имени в содержательной структуре произведения. На это же указывают и такие характеристики, как высокая частотность, присутствие во всех композиционно важных разделах текста, выражение ими существенных художественных смыслов произведения и т. д.

Антропоним *Саломея* через многочисленные аллюзии связан с целым комплексом мифологических имплицитов:

1. Библейский персонаж. Саломея — иудейская принцесса, одна из героинь Нового Завета (однако там она упомянута, но не под собственным именем), она была безответно влюблена в пленника, брошенного в темницу царя Ирода, — пророка Иоанна (Иоанна Крестителя). Саломея поклялась, что поцелует пророка, пусть даже против его воли. И когда царь Ирод просит Саломею танцевать для него, обещая выполнить за это любое ее желание, она требует отрубить голову Иоанна. Ирод исполняет ее желание, и Саломея целует в губы мертвую голову Иоанна Крестителя.

2. Героиня одноименной пьесы О. Уайльда, написанной на французском языке. Саломея Петровна очень похожа на уайльдовскую героиню, она тоже готова сделать все, чтобы достичь своей цели. Вспомним, как она вышла замуж за Яликова, прибрала в свои руки управление домом Захолустьева, царствовала у Туруцкого, чуть не вышла замуж за Чарова, но в конце концов осталась с Дмитрицким, сердце которого и хотела покорить.

3. Образ шумерской царицы. Через художественный оним автор так или иначе указывает на мифологический (библейский) контекст, в который встраивается вельтмановский персонаж. Автор с долей иронии прямо говорит о «царственном» поведении Саломеи: *Сочувствуя в себе высокие достоинства, ей унижительно казалось уподобляться пестрой бабочке, за которой носится стая мотыльков; природа наделила ее какою-то сценической важностью, и она любила окружать себя величием и штатом людей значительных в свете: среди их она воображала себя чем-то вроде Семирамиды.*

А. Ф. Вельтман постоянно играет с семантической структурой данного онима, «тасует» смысловые характеристики, словно колоду карт. Таким обра-

зом, писатель подобно искусному иллюзионисту, выстраивает цепочки образов, которые постоянно модифицируются, меняются, плавно перетекая друг в друга, но всегда сохраняя единый компонент — имя. Усиливают имплицитную информацию имени символы, которыми окружена героиня в тексте романа. Саломее чаще всего сопутствует образ змеи: *Помогите! — вскричал Дмитрицкий, около шеи которого обвилась Саломея, как змея, — помогите, безумная душит меня!* Персонажи романа также уподобляют Саломею змее: *Если б она, чертова змея, не соблазняла барина, он и не подумал бы ее держать у себя. Уж я тебе говорю, что не барин, а нечистая сила держит ее в доме.* Кроме того, ассоциации Саломеи со змеей прослеживаются на кинестетическом уровне: *Когда зашел разговор о баштанах и огородах, она спросила по-русски шепелявым языком на манер французского: De quoi se font les éprouvants potagers?* Шепелявый язык вызывает слуховую ассоциацию со змеиным шипением и зрительный образ раздвоенного змеиного жала.

Концепт «змея», согласно восточным традициям, может трактоваться как один из атрибутов роскошной жизни, как символ богатства: *Саломея <...> села в глубокие кресла, грациозно положив локоть на извивающуюся позолоченную змейку и свесив небрежно кисть руки в палевой перчатке*. Этот образ традиционен для русской литературы, вспомним народные сказки и сказы Бажова, где змеи указывали на клады.

Продолжением чертовой змеи становится образ чертовой гости. В тексте романа встречаем авторские размышления, посвященные анализу ряда понятий, например, такого понятия, как «чертова гостья». Образ, вполне известный в фольклорной традиции, здесь дается в применении его к образу Саломеи: *Не прошло недели, Саломея прослыла у всей прислуги Филиппа Савича и Любови Яковлевны чертовой гостьей.*

Таким образом, можно сказать, что образ Саломеи — это образ женщины демонической, символ вечной женственности, берущий свое начало еще с библейской традиции.

Символическую наполненность образов получают и другие герои романа Вельтмана. Обратимся к другому персонажу — Василию Дмитрицкому, чьи постоянные действия, своеобразные «смелые обманы», рисуют в нашем воображении образ хамелеона. Автор говорит о своем герое как о зеленоглазом человеке: *Читатель, может быть, встречал где-нибудь Дмитрицкого? Довольно статный мужчина, бледное лицо, зеленые глаза, весь в крестах и знаках отличия, служил и там и сям, был во всех войнах и походах, на суше и на море, во всех странах и землях, всех знает, со всеми знаком...* А один из персонажей описывает внешние данные этого плута следующими словами: *Имя — Матеуш, то есть Матвей, а прозвание его я не упомяну... я в самый день отъезда нанял его в Киеве. Кажется... Дмитрицкий... именно! Матвей Дмитрицкий, лет тридцати, белокур, чист лицом, глаза серые, нос правильный...* Такие сведения могут ввести в заблуждение любого читателя, отсюда возникает вопрос: как на самом деле выглядел Дмитрицкий? Этот герой постоянно выглядел по-разному, в зависимости от жизненных обстоятельств, подобно хамелеону, меняющего цвет тела в тон окружающей среде. Неслучайно автор

чаще всего именуется своего героя не по имени *Василий*, что значит «царственный», а по фамилии, этимологически связанной с древнегреческой богиней охоты *Деметрой*. *Дмитрицкий* подобен охотнику, он ищет приключения, ищет себя, свой образ, поэтому часто меняет свои амплуа. Его метаморфозы изумляют: то перед нами сам карточный игрок *Дмитрицкий*, то степенный и важный венгерский магнат *Волобуж*, то жалкий слуга *Матеуш*, то польский пан *Желынский*, то это модный московский писатель *Николай*: *Нашему мнимому магнату Дмитрицкому очень хорошо было жить в Москве. Действительный магнат пользовался бы одной стороной жизни, а он обеими: направо брал счастьем, налево — искусством.*

Обман — постоянная составляющая поведения *Дмитрицкого*: *Нечего рассказывать, как явился Дмитрицкий к помещику, к Григорью Тимофеевичу Мискину, покупщиком и знатоком в лошадях; как, осматривая завод, проморил плотного барина, и тот пригласил его откушать вместе, потому что уже было время, а после обеда предложил испытать лошадей в упряжке. Все проделки были исполнены как нельзя лучше, лошади в упряжке ходили очень хорошо, помещик назначил им цену прекрасную и расстался с Дмитрицким, как с таким покупщиком, каких ему надо было и по самолюбию и по расчетам».*

Наконец, сам автор наталкивает нас на образ хамелеона: *Как хамелеон, он внезапно отражал на себе все краски и свободно становился в уровень, на одну доску, с кем угодно.*

Аналогичным образом можно обнаружить оживление внутренней формы антропонима в образе *Федора Петровича Яликова*. Он ассоциируется с чем-то грубоватым, неопределенным, серым, обыденным. Рассмотрим, что вызывает эти смыслы:

1) сравнение с денежным мешком: *Когда ухаживают за деньгами, тогда глядят и мешок, который заключает их в себе. Не удивительно, что и Федор Петрович, который, был чрезвычайно мешковат, показался Петру Григорьевичу и Софье Васильевне оригинальным человеком, с своими собственными манерами, с своими причудами казаться простяком и необразованным, и даже с своим собственным наречием;*

2) сравнение с медведем: *Саломея Петровна, напротив, не слушала ни папеньки, ни маменьки, но прищурясь, с сухою усмешкою осматривала председателя гостя и иногда только прерывала русский разговор французским вопросом у матери: «Что это за человек? Это какой-то медведь; откуда он приехал?»;*

3) сравнение с чучелом (чувствуется сходство с мешком, вновь смысловая метаформоза): *Когда зашел разговор о баштанах и огородах, она спросила по-русски шепелявым языком на манер французского: «Из чего делаются огородные чучелы?». Софья Васильевна покосилась на дочь (Саломея своим вопросом намекала Яликову, что он похож на чучело), хотела замять ее вопрос каким-нибудь другим вопросом;*

4) аллюзия к манекену: *Федор Петрович вошел в кабинет... Но это был уже не тот Федор Петрович в усах и в мундире. Это был мужчина без усов,*

наряженный по последней моде, в таком хитро скованном фраке с принадлежностями, который шьется не по скверной какой-нибудь талии, а по изящным формам болвана.

Все эти отсылки носят негативный смысл, да и сам герой, несмотря на его несчастную судьбу, не вызывает у читателей сочувствие, он становится символом глупости, некой аллегорией мещанского образа жизни.

Для Вельтмана очень характерно давать точную, емкую характеристику своему персонажу лишь одним словом, которое он впоследствии расшифровывает для читателя. Так, за Захолустьева говорит не только фамилия, но и авторский комментарий: *«До сих пор мы познакомились с сносными людьми; теперь познакомимся с несносным человеком — с жилой. Знаете ли вы людей, которых называют жилами. В самом зарождении своем это полипы в человеческой форме. Только что выключутся из яйца, мозглявые с виду, как сморчки, они уже тянут жилы неестественным своим криком; спокойны только тогда, когда сосут грудь, сосут досуха. <...> Из этого числа людей был Филипп Савич, помещик Киевской губернии. Имея самую слабую и хилую комплекцию, он выжилил, наконец, себе тучное здоровье; не имея в себе ничего, что бы могло нравиться женщине, он выжилил любовь; не имея состояния, выжилил жену с состоянием. Когда нечего ему было жить, душа его наполнялась каким-то беспокойством, озлоблением, и тогда он привязывался к жене, детям, к людям и жил в спокойствии всех домашних».*

Большое количество подтекстов рождает образ Марии Нильской. Эта героиня буквально окружена водой, морем. Во-первых, ее имя созвучно французскому слову «mer», что значит «море» и собственному имени Марина (морская). Во-вторых, ее фамилия вызывает ассоциацию с могучей египетской рекой, то есть опять же с водной стихией. В-третьих, она влюблена в моряка (Рамирского). Кроме того, именно Нильская является автором альбомной заметки «Море», где пишет не только о море, как природной составляющей, но и о море чувств, которое вызывает любовь: *«Поймите море чувств в душе женщины и смотрите на него: то нежное, то страстное, то коварно-тихое, то бурно-прекрасное, неистощимое в любви и дарах, необузданное в гневе, нескончаемое в обольщениях, невообразимое в разнообразии, всегда одно, но как будто не то же, всегда ненаглядное, увлекающее».* Наконец, все это связывается и с самим названием цикла произведений А.Ф. Вельтмана, с «Приключениями, почерпнутыми из моря житейского». Сам образ «моря житейского» является библейским, отсюда и связь с Саломеей Иудейской, со змеем-искусителем и т. п. «Море житейское» — это в представлении художника окружающая его действительность, в которой собираются, как бесчисленные ручейки и потоки, берущие свое начало в разных социальных слоях общества, — человеческие судьбы [Переверзев, 1957:9]: *«В море житейское впадают разные реки и потоки, вытекающие из гор, озер и болот, образующиеся из ливней и тающих снегов и так далее. У каждого народа свое море житейское. У одного оно авксинское, у другого эвксинское, белое, черное, красное, синее и т. д. Из числа случайных потоков, впадающих в описываемое*

нами море, потоков, которые текут не по руслу, а как попало, был Чаров, о котором мы уже упомянули».

Таким образом, благодаря цепочкам различных аллюзий и ассоциаций становится видна связь всех экспрессивных составляющих семантики антропонимов текста. Имена собственные взаимосвязаны между собой, они постоянно имеют нечто общее, некий общий исток. Антропонимы нацелены на создание единого образа, именно поэтому система имплицитов, таящихся в образах главных персонажей, подобна мозаике, правильно сложив которую читатель получает невероятную по своей красоте и мощи картину, в центре которой образ *моря житейского* — постоянного лейтмотива всего романа, отправной и конечной точки в судьбе каждого персонажа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вельтман А. Ф. Приключения, почерпнутые из моря житейского. Саломея. М.: Художественная литература, 1957. 576 с.
2. Зорина О. В. Использование имен собственных в составе стилистических приемов для создания комического эффекта в тексте // Вестник Югорского государственного университета. Вып. 5. 2006. С. 29-37.
3. Переверзев В. Ф. А. Ф. Вельтман // Вельтман А. Приключения, почерпнутые из моря житейского. М.: Художественная литература, 1957. С. 3-13.
4. Суперанская А. В. Современный словарь личных имен: Сравнение. Происхождение. Написание. М.: Айрис-пресс, 2005. 384 с.
5. Фомин А. А. Ассоциативные связи литературного онима и аксиология художественного образа [Электронный ресурс] // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. Вып. 4. № 20. 2001. URL: <http://proceedings.usu.ru> (дата обращения: 23.10.2012).
6. Фонякова О. И. Имена собственные в художественном тексте. Л., 1990. 103 с.

Н. Н. Дзида

АЛЛОМОРФНЫЕ ЧЕРТЫ КОНЦЕПТА «ВЕРА» В РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ КАРТИНАХ МИРА

АННОТАЦИЯ: *Статья посвящена проблеме асимметрии русской и английской концептуальных картин мира, рассмотренной на примере одного из базовых лингвокультурных концептов русского языка — концепте «вера». Особое внимание автора привлекли алломорфные черты концепта, вскрываемые при послойном сопоставительном анализе, которые отражают глубокие концептуальные различия между двумя нациями и влекут лакунизацию при понимании переводных текстов художественной литературы.*

SUMMARY: *This article is devoted to the issue of asymmetry of conceptual world images of the Russian and English languages considered on the base of one of the fundamental Russian concepts "faith". The special focus is made on allomorph features of the Russian and English concepts, revealed through comparative*