

рассказов «Любовь в седьмом вагоне», адресованный и квалифицированному читателю, и неквалифицированному большинству.

Симптоматично, что явление миддл-литературы на современном этапе постепенно становится аналогом для описания и анализа отдельных типологических групп изданий в системе СМИ. В журнальном сегменте отечественных СМИ присутствуют качественные издания, которые учитывают общечеловеческие интересы и выполняют задачи просвещения и развлечения, удовлетворяя интересы культурной элиты и массовой аудитории одновременно. Функционирование журналов, которые по аналогии с литературой могут сопровождаться приставкой «миддл», позволяет говорить о социокультурном феномене, который складывается на пересечении разных дисциплин и иллюстрирует современную тенденцию к конвергенции. В этой связи представляется продуктивным анализ типологических характеристик ряда современных журналов, в которых используются маркеры массовой культуры и элитарной.

Список литературы

1. Славникова О. А. Любовь в седьмом вагоне / О. А. Славникова. – Москва : АСТ : Астрель, 2009. – 316 с.
2. Славникова О. Проигравшие время / О. Славникова // Дружба народов. – 2000. – № 1. – С. 124–127.
3. Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы / Л. Фидлер // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. – Москва, 1993.
4. Черняк М. А. Массовая литература XX века : учеб. пос. / М. А. Черняк. – Москва : Флинта : Наука, 2007. – 432 с.
5. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. – Москва : Время, 2007. – 768 с.

References

1. Slavnikova O.A. Lyubov v sedmom vagone. Moscow, AST, Astrel, 2009. 316 p.
2. Slavnikova O. Proigravshie vremy // Druzhba narodov, 2000, № 1, pp. 124–127.
3. Fiedler L. Pereseikaite rvy, zasypaite granitsy // Sovremennaya zapadnayay kulturologiya: samoubiistvo diskursa. Moscow, 1993.
4. Chernyak M. A. Massovaya literatura XX veka. Moscow, Flinta, Nauka, 2007. 432 p.
5. Chuprinin S. Russkaya literatura segodnya: Zhizn po ponytiyam. Moscow, Vremya, 2007. 768 p.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОНОМАСТИКА В ПРОИЗВЕДЕНИИ ФРАНЦУЗСКОГО РОМАНТИЗМА (на материале романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери»)

Меркулова Надежда Вячеславовна, кандидат филологических наук, Воронежский государственный архитектурно-строительный университет, 394006, Россия, г. Воронеж, ул. 20-летия Октября, 84, e-mail: ndvv@mail.ru.

Статья посвящена изучению роли и функций эстетической ономастики в пространстве художественного текста романтического произведения с целью выявления её смысло- и стилеобразующего потенциала. Материалом исследования послужили ключевые онимы лингвистической системы романтического произведения В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», представляющего собой знаковое творение французской литературы. Основной задачей работы является интерпретация закодированной в имени собственном информации согласно замыслу автора, осуществлённая с применением лингвостилистического, лингвозстетического, лингвокультурологического, семного и семантико-стилистического, а также контекстуального и интертекстуального видов анализа. В результате исследования были выявлены основные механизмы реализации функций характеристики и коннотации онимов в романтиче-

ском произведении за счёт определённых прагмастилистических свойств имён собственных, а именно: активизация внимания читателя, суггестивность, аллюзивность и др. Научная новизна и значимость полученных выводов заключаются в заполнении ряда лакун в общей теории литературной ономастики.

Ключевые слова: имя собственное, оним, роман, романтическое произведение, художественный текст, эстетическая ономастика

AESTHETIC ONOMASTICS IN A FRENCH ROMANTIC ART WORK (on the material of the novel by V. Hugo “Notre-Dame de Paris”)

Merkulova Nadezhda V., Candidate of Philological Sciences, Voronezh State University of Architecture and Civil Engineering, 394006, Russia, Voronezh, 84 20-letia Oktiabria st., e-mail: ndvv@mail.ru.

The article studies the role and the functions of aesthetic onomastics in the text of a romantic work for the purpose of revealing its meaning – and styleforming capacity. The research is based on the key-onyms in the linguistic system of the romantic work by V. Hugo «Notre-Dame de Paris», which is a significant creation of the French literature. The main task of the work is to interpret the encoded into the personal name information according to the author’s idea which is accomplished with the use of linguostylistic, linguo-aesthetical, linguo-culturological, semantic and semantico-stylistical, as well as contextual and intertextual types of analysis. The study identified the main mechanisms of realization of the functions, the characteristics and the connotations of onyms in the romantic work due to certain pragmastylistic properties of proper names, namely: enhancing the reader’s attention, suggestiveness, allusiveness and other. The scientific novelty and the significance of the results consist in filling some of the gaps in the general theory of literary onomastics.

Keywords: proper name; onym; novel; romantic art work; literary text; aesthetic onomastics

В настоящее время неоспорима актуальность обращения к специализированной тематике функционирования эстетических онимов в пространстве художественного (в частности, французского) текста, что подтверждается ныне существующей общемировой тенденцией фокусировки исследований на определенных национально-культурных концептах и их реализации в межкультурном контексте [1, с. 1; 2, с. 10; 3, с. 9].

В этом смысле особый интерес могут представлять эстетические онимы в структуре романтического произведения, прежде всего, с позиции выражения авторских интенций, а также с точки зрения их смысло- и стилеобразующего потенциала. Весьма примечателен пример романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» как иллюстрация использования имён собственных, характеризующих стиль и влияющих на формирование эстетического направления романтизма.

Роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» был опубликован в феврале 1831 года и стал своеобразным гимном французскому романтизму / «l’hymne au romantisme». Над этой гениальной вещью автор работал не более пяти месяцев. Бутылка чернил, купленная в тот день, когда он начал писать, тоже была «окончена», и писателю даже приходила на ум фантазия озаглавить свою новую книгу «Что заключается в бутылке чернил» – видимо, из исконно романтического стремления полностью заинтриговать читателя.

Однако роман, в котором автор столь рьяно стремился защитить древние памятники народного искусства и дорогую его сердцу французскую архитектуру, получил самое символичное из всех возможных названий – «Notre-Dame de Paris» / «Собор Парижской Богоматери», этот символ величия Франции [4, с. 73].

В романе присутствуют все возможные внешние атрибуты романтизма: необыкновенные герои, действующие в неординарных обстоятельствах, случайные встречи и узнавания, прекрасное и уродливое, сосуществующее рядом, вместе, неразрывно, любовь

и ненависть в тесном сплетении и борьбе друг с другом [5, с. 522; 6]. А надо всем – собор Парижской Богоматери, суровый, мрачный и прекрасный одновременно. Весьма символично, что именно к собору стянуты все нити романтического сюжета.

В «лучшем», по мнению критиков [7, с. 7–26], романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» причудливые и пышные детали готической архитектуры практически так же живы, как и люди, а сам многоликий Париж – едва ли не главный герой. И действительно, содержание главы, посвящённой описанию собора, с лёгкостью проецируется на весь роман со всеми многочисленными переплетениями судеб героев.

Возвращаясь к вопросу о некоем «равенстве» одушевлённых персонажей с неодушевлённым (собором), нельзя не отметить построенное на параллелизме их внешнее сходство. Разве суровый и мощный, в чём-то уродливый, но в целом прекрасный в своей величественности собор не напоминает облик Квазимодо (недаром названного «душой собора»), который так же, пусть на один краткий момент – спасения от смерти приговорённой Эсмеральды – всё же сумел вызвать искреннее восхищение толпы: *«Alors les femmes riaient et pleuraient, la foule trépignait d'enthousiasme, car en ce moment-là Quasimodo avait vraiment sa beauté. Il était beau, lui, cet orphelin, cet enfant trouvé, ce rebut, il se sentait auguste et fort, il regardait en face cette société dont il était banni, et dans laquelle il intervenait si puissamment...»* [8, p. 449].

И, разумеется, неслучайно «уравнивание» сердечной привязанности Квазимодо к колоколам (особенно со столь символическим именем – «Мария») с его чувствами к Эсмеральде: *«... ou bien, était-ce que Marie avait une rivale dans le coeur du sonneur de Notre-Dame, et que la grosse cloche et ses quatorze soeurs étaient négligées pour quelque chose de plus aimable et plus beau?»* [8, p. 339].

Таким образом, в романе В. Гюго представлена типичная для искусства и литературы XIX в. интерпретация архитектурных форм и декорума как аналога человеческой личности (впрочем, впоследствии опровергнутая развитием искусствознания и историографии). Однако, исходя из средневековой (время действия романа) концепции личности, подобное сопоставление человека и архитектурного строения вполне допустимо, хотя с точки зрения современности и является несколько упрощённым [4, с. 77].

Тем не менее, именно данная концепция объясняет причину того, что в качестве названия романа В. Гюго имя собора, заключающее в себе всю многогранность ключевых значений, заметно предпочтительнее имени какого-либо одного главного персонажа, способного олицетворять лишь отведённую ему часть смысловой нагрузки.

Необходимо подчеркнуть тот факт, что роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» является, прежде всего, произведением писателя-романтика, которому неизбежно свойственны все атрибуты жанра: чрезмерный накал страстей, неординарность, зачастую крайность ситуаций, в которых приходится действовать героям, чёткое разграничение (практически без взаимопроникновения) сил добра и зла.

Таким образом, возвращаясь к вопросу о значимости имён, следует заметить, что имя самого автора «Собора Парижской Богоматери» прочно ассоциируется со становлением литературного направления романтизма.

На фоне вышесказанного персонажи романа «Собор Парижской Богоматери» выступают как люди-идеи, во многом односторонние (порой даже однозначные) и неудержимые в стремлении достичь собственных (а заодно и авторских) целей. Однако именно эта упомянутая выше функциональность героев и позволяет писателю-романтику в ходе создания сюжетных перипетий высказывать свои взгляды на историю и общество и суждения по поводу общественных и личностных взаимоотношений.

Вполне объяснимо и стремление автора не упустить ни единой детали в описании своих персонажей: для В. Гюго было предельно важно донести до читателя все скрытые и явные мотивы поступков и действий своих героев. Наряду с этим все персонажи В. Гюго чётко дифференцированы социально, а их поведение, по мнению автора, характерно для людей подобной социальной группы: самолюбование и эгоизм «прирождённого аристократа» Феба де Шатопера, демонический аскетизм архидьякона Клода Фролло, жестокость короля Людовика XI.

Такая ясность в трактовке образов романа «Собор Парижской Богоматери» приводит к некоторой нарочитости персонажей, однозначности и предсказуемости их действий и реакций, а в конечном счёте – к заданности сюжета. К последствиям чрезмерной прямолинейности романтических образов В. Гюго относят их поступенчатый переход из высоких жанров во второстепенные, прошедшие своеобразную переработку: кинофильмы, театральные постановки, пересказы и комиксы. И, пожалуй, главным связующим звеном этих «перенесённых» в чуждую среду персонажей с первоисточником служат их имена, не подлежащие никаким изменениям, грозящим потерей самой сути образа.

К ряду характерных черт творчества писателя-романтика В. Гюго, наравне с иллюстративным отрицанием тождественности внутреннего содержания внешним проявлениям (способный на преданность и самопожертвование урод Квазимодо и «солнцеподобный» красавец, эгоист и предатель, Феб де Шатопер), относится и придание особой значимости именам собственным персонажей и названиям в романе.

Было бы трудно переоценить значимость имён собственных на страницах романа в целом.

Первая глава 1-й части, можно сказать, начинается с остроумного обыгрывания значащей формы фамилии лишь единожды мелькнувшего персонажа – присутствовавшего на представлении мистерии придворного меховщика Жиля Лекорню:

«– *Lecornu! Gilles Lecornu! disaient les uns...*

– *Hé! Sans doute, continuait le petit démon du chapiteau. Qu'ont-ils à rire? Honorable homme Gilles Lecornu, frère de maître Jehan Lecornu, prévôt de l'hôtel de roi, fils de maître Mahiet Lecornu, premier portier du bois de Vincennes, tous bourgeois de Paris, tous mariés de père en fils!»* [8, p. 46].

Фамилия *Лекорню / Lecornu*, в переводе с французского означающая «рогатый» и вызвавшая столь бурное веселье праздной толпы, является важной чёрточкой, которая под пером истинного мастера служит для более красочной и ёмкой характеристики эпохи, народного характера.

Имена более важных персонажей романа удостоены чести быть названиями нескольких начальных глав: «Пьер Гренгуар» – 2-я глава; «Мэтр Жак Копеноль» – 4-я глава; «Квазимодо», «Эсмеральда» – главы 5-я и 6-я соответственно. Далее, в зависимости от принадлежности имени к классу ключевых точек повествования, выявляются следующие особенности представления персонажей. О фигурах, заявленных в заглавии и являющихся важными на данный момент, но менее значимыми в масштабах всего романа – Пьер Гренгуар, Жак Копеноль – выдаётся практически полная информация: описание внешности, характера, история жизни. Ключевые же образы Эсмеральды и Квазимодо согласно канонам романтизма должны раскрываться постепенно, шаг за шагом приоткрывая завесу таинственности либо преподнося читателю элемент неожиданности – грань характера, которая и не предполагалась в данном персонаже.

Так, образ Квазимодо с первых страниц романа не вызывает никаких положительных эмоций, скорее, омерзение (исходя из красочного и детализированного описания всех присущих уродств, физических и моральных), в лучшем случае – с примесью жалости: «... *et Dieu sait quelle intensité de laideur son visage pouvait atteindre... Nous n'essaieront pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit oeil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles tandis que l'oeil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue, de ces dents désordonnées, ébréchées çà et là, comme les créneaux d'une forteresse, de cette lèvre calleuse sur laquelle une de ces dents empiétait comme la défense d'un éléphant, de ce menton fourchu, et sur tout cela, de ce mélange de malice, d'étonnement et de tristesse*» [8, p. 88].

Однако в дальнейшем автор представит читателю ещё многие неожиданные черты неординарного характера своего героя, в корне изменив читательское видение персонажа Квазимодо. И не последняя роль будет отведена характеристике от имени собственного.

Глава 6-я первой книги, столь громко анонсирующая появление нового, загадочного и необычного женского образа, без которого немислимо ни одно истинно романтическое повествование, лишь добавляет неопределённости: читатель так и остаётся в полном неведении относительно того, кто же такая эта Эсмеральда, и задаётся тем же вопросом, что и ошеломлённый Гренгуар в романе: «*Mais je veux que le diable m'écorche si je comprends ce qu'ils veulent dire avec leur Esmeralda! Qu'est-ce que ce mot-là d'abord? C'est de l'égyptiaque!*» [8, p. 94].

Во второй книге, наконец, перед читателем предстаёт, подобно чуду, во всей своей прелести столь заинтригованный женский образ – но только образ, в отрыве от имени: «*Autour d'elle, tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes; et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe, avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle creature*» [8, p. 103].

Таким образом, представляется очевидным, что данное описание героини имеет целью, прежде всего, поразить воображение читателя неземной красотой, влюбить его в прелестный образ. Имя отодвигается на задний план как нечто более чем второстепенное в данной сцене, где важен явственно ощутимый восторг созерцающей простодушной толпы, претенциозного поэта Гренгуара, самого автора, наконец, для усиления эффекта озвучившего мысли своего значимого персонажа: «– *En vérité, pensa Gringoire, c'est une salamandre, c'est une nymphe, c'est une déesse, c'est une bacchante du mont Ménaléen*» [8, p. 103].

Но через мгновение «*мираж рассеивается*», когда «*одна из кос "саламандры" расплелась*» и «*привязанная к ней медная монетка упала и покатила по земле*» / «*En ce moment une des nattes de la chevelure de la «salamander» se détacha, et une pièce de cuivre jaune qui y était attachée roula à terre*» [8, p. 103], выдавая всего-навсего цыганское происхождение «неземного существа». Не настала ли пора имени воссоединиться со своим носителем?

Следует отметить, что в романе «Собор Парижской Богоматери» как нигде чётко прослеживается эффект усиления нюанса загадочности, интриги, присущих ряду центральных образов, за счёт «разлучения» имени с его обладателем либо запаздывающего раскрытия имени персонажа, словно ждущего того момента, когда читатель уже прочно заинтересуется тем или иным образом. Так, например, новый персонаж Клода Фролло, «*человека, казалось, более других поглощенного созерцанием плясуньи*» / «*un qui semblait plus encore que les autres absorbé dans la contemplation de la danseuse*» [8, p. 104], долгое время именуется не иначе, как «*мрачный голос в толпе*», «*голос лысого человека*» / «*une voix sinistre dans la foule*», «*celle de l'homme chauve*» [8, p. 105], «*гадкий человек*», «*лысый человек*» / «*ce vilain homme*», «*l'homme chauve*» [8, p. 106] – и так до момента узнавания его Гренгуаром, выдавшим, помимо имени, ещё ряд сведений о давно заинтересовавшем читателя персонаже: «*Tiens! dit-il, avec un cri d'étonnement, c'est mon maître en Hermès, dom Claude Frolo, l'archidiacre!*» [8, p. 106].

Помимо этого, с помощью всё того же Гренгуара («горе-поэта» и блестящего выразителя авторских интенций в романе) раскрытый лишь намёками образ Эсмеральды продолжает интриговать читателя: «– *A propos, que diable voulaient-ils dire ce matin avec leur Esmeralda?*» [8, p. 124].

И уже вскоре, надо заметить, в самый драматический для страдальца Гренгуара момент, он (а вместе с ним и читатель), наконец, поймёт всё значение «этого магического слова»: «*En ce moment un cri s'éleva parmi les argotiers: – La Esmeralda! La Esmeralda! Gringoire tressaillit, et se tourna du côté d'où venait la clameur. La foule s'ouvrit, et donna passage à une pure et éblouissante figure. C'était la bohémienne...*» [8, p. 141–142].

Неоспорим тот факт, что столь эффектное появление главной героини было подготовлено не только (и не столько) драматической ситуацией, но и триумфальным

восоединением имени («этого магического слова») с прелестным физическим обликом персонажа. В результате столь необходимое и своевременное слияние имени и образа (словно души и тела) позволило, наконец, воссиять тем телесной красоте и духовной добродетели, средоточием которых и призвана являться романтическая героиня В. Гюго [9, с. 26].

Имена собственные в романе невозможно обойти вниманием, прежде всего, потому, что сам автор подчёркивает значимость последних, вкладывая в уста своих персонажей многочисленные рассуждения по поводу значений имён. Так, суеверная цыганка и «по-настоящему образованный человек, знающий латынь» Пьер Гренгуар с одинаковым увлечением (можно смело предполагать, присущим абсолютному большинству людей Средневековья) обсуждают происхождение и трактовку различных имён, каждый испытывая в том персональный интерес: «*Voilà donc, se disait-il en la suivant vaguement des yeux, ce que c'est que la Esmeralda? Une céleste créature! Une danseuse des rues! Tant et si peu!.. Mon mauvais génie! Mon bon ange!*» [8, p. 144] – для пафосно поэтической души Гренгуара всюду находят повод к внутреннему красноречию.

Но его интерес заходит дальше: «– *Pourquoi vous appelle-t-on la Esmeralda?*» – спросил поэт [8, с. 150], видимо, заинтригованный значащей основой слова: «*Esmeralda*» по-испански – «изумруд».

Ответ цыганки, следуя рамкам образа, иррационален, мистичен: «*Elle tira de son sein une espèce de petit sachet oblong suspendu à son cou par une chaîne de grains d'adrézarach. Il était recouvert de soie verte, et portait à son centre une grosse verroterie verte, imitant l'émeraude*» [8, p. 150].

Таким образом, очевидна тесная связь всех разрозненных элементов (цыганское обличье, имя, амулет – башмачок, оставшийся от матери), относящихся к образу Эсмеральды и определяющих в дальнейшем её судьбу и трагическую развязку.

О первостепенной важности имени для впечатлительной и суеверной Эсмеральды говорит тот факт, что значение имени воспринимается ею как знак судьбы, символ её будущего. Порой трудно сказать, что притягивает её больше: сам человек или его имя. Если Гренгуар не интересен ей ничем (за исключением единожды возникшей необходимости спасти его от гибели), то и имени его, по сути заурядному и непримечательному, она предпочитает «более красивое имя»: «– *Mon nom? Si vous voulez, le voici: Pierre Gringoire. – J'en sais un plus beau, dit-elle*» [8, p. 151].

Следует подчеркнуть, что характерологический потенциал имён собственных в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» в целом весьма завышен, в первую очередь, за счёт принадлежности произведения к числу романтических. Так, порой самые яркие черты характера персонажа высвечиваются благодаря его манере представления. Рассмотрим несколько примеров: «*Je m'appelle Pierre Gringoire. L'auteur du Cid n'eût pas dit avec plus de fierté: Pierre Corneille*» [8, p. 59] – и с первых страниц читателю становится ясно, с каким характером ему предстоит иметь дело.

Достаточно нейтральное само по себе, представление Феба также снабжено характеризующими деталями: «*sa moustache à la bourguignonne*» [8, p. 118] – с целью намекнуть на истинно позерскую и, по большому счёту, достаточно мелкую его сущность. Но это только для проницательного читателя. Что до Эсмеральды, поражённой красотой мужчины: «*un homme a le casque en tête, l'épée au poing et des éperons d'or aux talons*» [8, p. 149], – его имя прочно увязает в её сердце: «*Puis, rompant le silence la première, elle lui dit, en faisant plus douce encore sa douce voix: Comment vous appelez-vous, monsieur le gendarme? Le capitaine Phoebus de Châteaupers, pour vous servir, ma belle!*» [8, p. 117–118].

При случае Эсмеральда не упускает возможности спросить «по-настоящему образованного человека» о значении интересного ей имени, чтобы тут же в нём узреть предначертание судьбы – свою любовь: «*Phoebus, qu'est-ce que cela veut dire? Gringoire, sans trop comprendre quel rapport il pouvait y avoir entre son allocution et cette question, ne fut pas fâché de faire briller son érudition. Il répondit en se rengorgeant: – C'est un mot latin qui veut dire soleil. Soleil! reprit-elle*» [8, p. 153].

Итак, восторженная и влюблённая (в человека или в имя?) девушка без оглядки спешит навстречу своему «богу», своему «солнцу», своему предназначению. Более того, имя возлюбленного человека хранится Эсмеральдой как великая тайна, которую по нечаянности и выдает её ученая козочка, сложив слово «Феб» из букв, сопернице-аристократке Флёр-де-Лис и самому Фебу, что и послужило началом драматической развязки.

Также учёный муж Клод Фролло не гнушается обсуждением с Гренгуаром значения слова «Феб», столь часто слетающего с губ Эсмеральды: «— *Phoebus!* dit le prêtre; pourquoi *Phoebus*? Je ne sais, répondit Gringoire. C'est peut-être un mot qu'elle croit doué de quelque vertu magique et secrète. Elle le répète souvent à demi-voix quand elle se croit seule. Etes-vous sûr, reprit Claude avec son regard pénétrant, que ce n'est qu'un mot et que ce n'est pas un nom?» [8, p. 335–336].

Проницательный (и заинтересованный, а не праздный, как у Гренгуара) ум Клода Фролло сразу заподозрил опасность, исходящую всего лишь от одного слова – но только по причине того, что данное слово – имя (имя счастливого соперника!). Впоследствии один звук этого имени будет повергать несчастного архидьякона в дрожь – от бессильной ревности, граничащей с безумием, доведшей до преступления: «*Ce nom de Phoebus arriva aux oreilles de l'archidiacre ... Dom Claude tressaillit*» [8, p. 365] – роковое имя подвигло его на преследование: «*L'archidiacre les suivait, sombre et hagard. Etait-ce là le Phoebus dont le nom maudit, depuis son entrevue avec Gringoire, se mêlait à toutes ses pensées? Il ne le savait, mais, enfin, c'était un Phoebus, et ce nom magique suffisait ...*» [8, p. 367].

По «роковой случайности» (а скорее, по канонам романтизма) недобрые предчувствия Фролло оправдываются: это «тот самый» Феб, идущий на свиданье с Эсмеральдой. Так, оказалось достаточно, по сути, одного звука имени, чтобы развязать драму.

С точки зрения ономастических особенностей в романе (целью которого, по замыслу автора, было стать всенародным) непременно следует выделить обилие имён собственных, коими автор наделяет даже самые незначительные, появляющиеся лишь мельком персонажи: например, если проследить с начала романа, зрительницы пьесы Гренгуара *Жискета ла Жансьен* и *Лиенарда*; «фаворитки» кардинала *Ришарда ла Гармуаз* и *Томаса ла Сальярд*; несколько из «сорока восьми посланников Максимилиана Австрийского» *отец Иоанн*, *аббат Сен-Бертенский*, *Иаков де Гуа*, *Гильом Рим*; «девки» (не пожелавшие взять в мужья приговорённого бродягами к виселице Гренгуара) со Двора чудес *Мари Колченогая*, *Тони Долговязая*, *Берарда Фануэль*, *Клодина Грызи-Ухо* и др.; «добрые души из братства Этьен-Одри» *Агнесса ла Герм*, *Жеанна де ла Тарм*, *Генриетта ла Готьер*, *Гошера ла Виолет*; «три «дамуазель», поведавшие историю затворницы Крысиной Норы, *Ударда Мюнье*, *Жервеза* и *Майетта* с сыном *Эсташем*; есть имя даже у козочки Эсмеральды – *Джали*... Список можно было бы продолжать ещё очень долго, однако, несмотря на интересные особенности употребления, в частности, прозвищ, а также проблему передачи значения онимов, данное исследование ограничено рамками изучения только релевантных для романтизма как эстетического направления имён собственных ключевых персонажей.

Наряду с этим интересно употребление имён исторических персонажей, неизменно умеренное и чуждое гротеску. Причём в деле воссоздания колорита эпохи важное значение имеют не только антропонимы: *Людовик XI* и не менее известный «кум короля» – палач *Тристан-Отшельник / Tristan L'Hermite* – но и топонимы: печально знаменитые *Гревская площадь* и *Монфокон*, символы произвола абсолютизма, *мост Менял*, *Двор чудес* и другие подворотни Парижа.

Однако было бы нелишне подчеркнуть тот факт, что в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» имена собственные персонажей подобраны согласно национальным и историческим традициям ономастики в соответствии с национальной принадлежностью, статусом в обществе и социальным происхождением их носителей [10, с. 75].

Таким образом, на основании проведённого исследования можно заключить, что в романтическом произведении функция характеристики и коннотации онимов в большинстве случаев реализуется за счёт следующих прагматилистических свойств имён собственных: активизация / привлечение внимания читателя неординарной формой имени (прежде всего антропонимов, принципиально не похожих на имена из обыденной жизни); суггестивность (т.е. накопление прагматических компонентов значения, речеконтекстных и фоновых приращений, идущих от ассоциаций как в тексте, так и за его пределами); аллюзивность (употребление имён, содержащих намёк на нечто общеизвестное и находящее отклик у читателя); использование имён собственных как ключевых слов текста (т.е. в сильных позициях заглавия, названий глав, в качестве доступных пониманию читателя символов, знаков и пр.).

Список литературы

1. Blanár V. Proper Names in the Light of Theoretical Onomastics / V. Blanár. – Bratislava, 2009. – Режим доступа: namenkundliche-informationen.de/pdf/95...Blanar.pdf, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. англ.
2. Butler J. O. Name, place, and emotional space: themed semantics in literary onomastic research / J. O. Butler. – Glasgow Theses Service, 2013. – Режим доступа: <http://theses.gla.ac.uk/4165/>, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. англ.
3. Felecan O. Name and Naming: Synchronic and Diachronic Perspectives / O. Felecan. – Cambridge Scholars Publishing, 2012. – Режим доступа: c-s-p.org/Flyers/978-1-4438-3752-1-sample.pdf, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. англ.
4. Меркулова Н.В. Эстетическая ономастика в художественном тексте и интертексте: основные функции и проблема перевода / Н. В. Меркулова, С.В. Моташкова. – Воронеж : Воронеж. ГАСУ, 2013. – 177 с.
5. Блок А. О романтизме / А. Блок. – Режим доступа: http://dugward.ru/library/blok/blok_o_romantizme.html, свободный. – Заглавие с экрана. – Яз. рус.
6. Моруа А. Олимпико, или жизнь Виктора Гюго / А. Моруа. – Москва : Россия – Кириллица, 1992. – 528 с.
7. Chevalier L. Préface sur Notre-Dame de Paris / L. Chevalier. – Paris : Gallimard, 1974. – P. 7–26.
8. Hugo V. Notre-Dame de Paris: 1482 / V. Hugo; Préf. de L. Chevalier; éd. et annotée par S. de Sacy. – Paris : Gallimard, 1974. – 702 p.
9. Меркулова Н. В. Фреймовый анализ текста в аспекте ономастики художественного дискурса / Н. В. Меркулова // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия «Современные лингвистические и методико-дидактические исследования». – 2008. – № (2) 10. – С. 22–28.
10. Меркулова Н.В. Исторические этапы эволюции французской ономастической системы / Н. В. Меркулова // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. – 2013. – № 2 (20). – С. 73–83.

References

1. Blanár V. Proper Names in the Light of Theoretical Onomastics. Bratislava, 2009. Available at: namenkundliche-informationen.de/pdf/95...Blanar.pdf.
2. Butler J. O. Name, place, and emotional space: themed semantics in literary onomastic research. Glasgow Theses Service, 2013. Available at: <http://theses.gla.ac.uk/4165/>.
3. Felecan O. Name and Naming: Synchronic and Diachronic Perspectives. Cambridge Scholars Publishing, 2012. Available at: c-s-p.org/Flyers/978-1-4438-3752-1-sample.pdf
4. Merkulova N. V., Motashkova S. V. Jesteticheskaja onomastika v hudozhestvennom tekste i intertekste: osnovnye funkicii i problema perevoda [The Aesthetic Onomastics in the Artistic Text and Intertext: the Main Functions and the Problem of Translation]. Voronezh, 2013. 177 p.

5. Blok A. O romantizme [About Romanticism]. Available at: http://dugward.ru/library/blok/blok_o_romantizme.html.
6. Morua A. Olimpio, ili zhizn' Viktora Gjugo [Olimpio, or the Life of Victor Hugo]. Moscow, Rossiya – Kirillica, 1992. 528 p.
7. Chevalier L. Préface sur Notre-Dame de Paris. Paris, Gallimard, 1974. P. 7–26.
8. Hugo V. Notre-Dame de Paris: 1482. Préf. de L. Chevalier; éd. et annotée par S. de Sacy. Paris, Gallimard, 1974. 702 p.
9. Merkulova N. V. Frejmovyj analiz teksta v aspekte onomastiki hudozhestvennogo diskursa [Frame Analysis of a Text in the Aspect of Artistic Discourse Onomastics] // Nauchnyj vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo arhitekturno-stroitel'nogo universiteta. Serija «Sovremennye lingvisticheskie i metodiko-didakticheskie issledovanija», 2008, № (2) 10, pp. 22–28.
10. Merkulova N. V. Historical Stages of Evolution of the French Onomastic System // Nauchnyj vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo arhitekturno-stroitel'nogo universiteta, 2013, № 2 (3), pp. 53–61.

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ И РАЦИОНАЛЬНЫЕ КОНЦЕПТЫ В РЕЧИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

Бадалова Елена Назимовна, аспирант, Астраханский государственный университет, 416056, Россия, г. Астрахань, ул. Татищева, 20а, e-mail: badalova-e@mail.ru.

Статья является частью исследования «Концептосфера романа Ф.М. Достоевского "Идиот"» и представляет собой анализ эмоциональных (любовь, страсть) и рациональных (деньги, капитал) концептов в речи повествователя. На основании проведённого концептуального анализа автор статьи приходит к выводам об идейной составляющей романа «Идиот»: эмоциональный мир героев прямо пропорционален материальному миру.

Ключевые слова: концепты, концептосфера, Достоевский, концептуальный анализ

EMOTIONAL AND RATIONAL CONCEPTS IN THE NARRATOR'S SPEECH AT THE NOVEL "THE IDIOT" BY F.M. DOSTOEVSKY

Badalova Elena N., postgraduate student, Astrakhan State University, 414056, Russia, Astrakhan, 20a Tatishchev st., e-mail: badalova-e@mail.ru.

Article is part of the “Conceptual sphere novel F.M. Dostoevsky's "The Idiot"” and presents an analysis of emotional concepts in the narrator's speech (love, passion) and rational (money, capital). Based on the conceptual analysis of the author concludes that the ideological component of the novel “The Idiot”: the emotional world of the characters is directly proportional to the material world.

Keywords: concepts, concept, Dostoevsky, conceptual analysis

Пятикнижие Ф.М. Достоевского в современном литературоведении остаётся загадкой для исследователей. Учитывая психологизм романов Ф.М. Достоевского, изучение эмоционального и рационального в произведениях писателя весьма актуально. В связи с этим рассмотрим эмоциональные и рациональные концепты в романе «Идиот».

Д.В. Сергеева в статье «Концепт "радость" в творчестве Ф.М. Достоевского: культурологический аспект» указывает на то, что частое употребление существительного «радость» со значением «чувство» подтверждает, что «творчество Ф.М. Достоевского пронизано особым психологизмом, а описание эмоций и чувств –