

*жженная папираса*. Кинематографический эффект «включает» визуальный канал; *красный диванчик* — контекстная поддержка восприятия в цвете; подробное описание внешности тоже работает на зрительный канал; переход к крупному плану изображения и *еще не зажженная* предельно концентрируют внимание на визуальной характеристике объекта — в результате у слова со стандартным денотатом *папираса* актуализируется сема белого цвета.

Осмысление других слов на предмет присутствия в них цветовой семы во многом индивидуально и зависит, на наш взгляд, от степени сенсорной чуткости и когнитивно-личностных установок читателя.

А. А. Фомин  
Екатеринбург

### **Ономастика и хронотоп: о художественных функциях мелонима «Фанданго» у А. Грина**

В настоящее время очевидна важная роль, которую играют имена собственные в произведениях художественной литературы. За последние годы вышло немало количество работ, посвященных тем или иным аспектам литературной ономастики. Однако интерес ученых к этой проблематике проявляется весьма неравномерно: большинство исследователей имеет дело прежде всего с литературной антропонимией (реже — с топонимией), тогда как другие разряды собственных имен в художественном тексте редко становятся объектом анализа. Между тем практически любые онимы в произведении могут брать на себя эстетические функции и служить для передачи концептуально важной информации.

Чтобы проиллюстрировать это теоретически очевидное, но на практике часто игнорируемое положение, мы обратились к новелле А. Грина «Фанданго», опубликованной впервые в 1927 г. В название данного произведения автором включено наименование известного испанского танца и мелодии, под которую он исполняется. Отметим, что писатель, безусловно, относит это слово к ономастической лек-

сике и оформляет его написание, используя прописную букву и кавычки. Этот же способ оформления он применяет и к другим названиям музыкальных произведений, которые встречаются в тексте (например, «Осенние скрипки» — вальс композитора В. А. Присовского). Н. В. Подольская причисляет подобные собственные имена к разряду идеонимов, т. е. имен, имеющих денотаты «в умственной, идеологической, художественной сфере человеческой деятельности». Вследствие чрезвычайной обширности и разнообразности этого разряда удобно выделить внутри него группу онимов, номинирующих музыкальные произведения, обозначив каждый из его членов при помощи термина мелоним (от др.греч. *melos* — ‘песнь’). Как известно, заглавие текста является сильной позицией для имени собственного, акцентирующей его особую смысловую значимость в произведении. Поэтому с самого начала можно предполагать наличие у данного мелонима важных для раскрытия концептуального плана произведения функций. Это предположение подкрепляется и высокой частотностью мелонима в тексте новеллы: помимо заглавия, он употребляется 13 раз, что намного превышает частотность не только всех прочих мелонимов (употребляются по 1–2 раза), но и большинства других собственных имен текста. Причины художественной акцентуации мелонима «Фанданго», а также его роль в формировании концептуального плана новеллы и являются темой нашего исследования.

Уже первое предложение текста вводит идею двоимирия, наличия двух миров, один из которых — реальный, вещный, а второй — идеальный, воображаемый. Реальный мир мыслится как внешний, не зависящий от воли человека и враждебный ему; способ взаимодействия человека и этого мира — противоборство. Идеальный мир осмысливается как мир мечты, внутренний мир человека, отчасти подвластный ему и компенсирующий несовершенство и жестокость внешнего мира. Способ взаимодействия человека и идеального мира — слияние. Герой, от лица которого ведется повествование, помещается в эту антитезу и осуществляет соотнесение двух миров, обнаруживая конфликтный характер их сосуществования. Тема двоимирия авто-

ром проводится от начала до конца произведения и, многократно варьируясь и перевоплощаясь, обуславливает движение сюжета. По мере этого движения каждый из миров «обрастает» определенными художественными смыслами, которые начинают восприниматься в качестве атрибутов данного мира. Как правило, они также выстраиваются в оппозиции. Так, реальный мир изображается миром быта, повседневности, заурядности; люди, его населяющие, — масса, толпа; он не знает прекрасного; его искусство примитивно и пошло; это мир антипоэтический и антиэстетический; он вокруг героя. С ним связан ряд микротем-мотивов (например, микротема холода). Ему противопоставлен идеальный мир — мир мечты, экзотический, необычный, стоящий над бытом (или за бытом); он прекрасен, так как построен на этических и эстетических основаниях, не затменных грубыми житейскими потребностями и пороками; это мир высокого духа и поэтических эмоций; его искусство совершенно; он не доступен каждому и в этом смысле элитарен. С ним также связан комплекс микротем (например, тепла).

Для каждого из миров характерен собственный хронотоп, знаками которого выступают в том числе и имена собственные. Для реального мира — это топонимы, указывающие на реально существующие объекты (Нева, улица Миллионная); эргонимы, обозначающие организации, существовавшие в действительности (КУБУ — Комиссия по улучшению быта ученых и др.); мелонимы («Осенние скрипки», «Пожалей ты меня, дорогая» — романс Н. Р. Бакалейникова и др.); антропонимы, заимствованные из русского ономастикона (художник Горшков, статистик Ершов и др.). Хронотоп реального мира задается достаточно жестко и определено: события происходят в Петрограде в течение одного декабрьского дня 1921 г. Хронотоп идеального мира организован именами собственными нерусского происхождения (чаще всего испанскими), в которых целенаправленно оттеняется их экзотичность, непривычность, контрастность по отношению к реальному хронотопу. К ним относятся топонимы (Испания, Аргентина, Куба, Толедо, Саламанка и др.), антропонимы (Эвтерп, Арумито, Бам-Гран, Ремм

и др.) и единственный мелоним («Фанданго»). Хронотоп идеального мира задан весьма нечетко: местом отправления делегации под руководством Бам-Грана (по сути, первый прорыв идеального мира в реальный) последовательно называются с возрастанием степени экзотичности и удаленности Испания, Аргентина, затем Куба. Вторая же встреча героя и Бам-Грана (переход героя в идеальный мир) происходит в Зурбагане, вообще вне реального топонимического пространства. Пространственная трансгрессия героя сопровождается и темпоральным скачком: персонаж из декабря попадает в май (год принципиально не обозначен). Затем персонаж оказывается в квазиреальности своего будущего; этот хронотоп опять точно и жестко задан — действие разворачивается 23 мая 1923 г. в Петрограде. Ономастическими знаками данного хронотопа служат антропонимы (Мария Степановна Кузнецова, Терпугов, Нефедин и др.) и эргоним (ресторан «Мадрид»). Таким образом, идеальный мир, мир мечты в новелле материализуется, овеществляется, приобретает модус реальности дважды: сперва в образе Зурбагана — за счет сведения к полной неопределенности пространственной координаты (ср. обычное для фольклора помещение идеального мира в тридевятое царство, за тридевять земель); затем в образе счастливого будущего — за счет резкого переключения временной координаты (необъяснимый и мгновенный перенос в будущее на два с половиной года).

Мелоним «Фанданго», существуя в реальном мире, в то же время представляет идеальный мир. Отчетливые коннотации в семантике мелонима (*экзотичность, яркость, страстность, поэтичность*) вступают во взаимодействие с проявленными характеристиками обоих миров, полностью согласуясь с признаками идеального мира и образуя противоречие с признаками реального мира. Это позволяет ему взять на себя функцию определенного сигнала о взаимодействии двух миров. Мелодия этого танца звучит всякий раз, когда идеальный мир так или иначе проникает в реальность: герой насвистывает «Фанданго» перед тем, как увидеть поразившую его картину (изображение веранды одного из домов Зурбагана); под мелодию «Фанданго»

покидает зал делегация Бам-Грана и т.д. По мере развития сюжета мелоним, аккумулируя смыслы, связанные с антитезой изображаемых миров, все четче осознается как знак одного из них, который реализует эстетический идеал автора, и это в полной мере превращает имя собственное в полновесный художественный символ.

Л. Г. Хижняк  
*Саратов*

### **Ассоциативный контекст ключевых слов в прозе А. И. Солженицына**

Анализ ключевых слов художественного текста — один из важнейших моментов стилистического исследования: они связаны с концептуальной идеей автора, его картиной мира, его системой социальных ценностей.

Горький жизненный опыт А. И. Солженицына и его природный талант вдумчивого наблюдателя, художника, проповедника и философа определили главенствующее положение в его творчестве лексического макрополя «жить — жизнь». Оно проявляется как ведущее уже с первых публикаций автора, в частности в повести «Один день Ивана Денисовича» (далее — ОДИД). Внешне безыскусное повествование писателя напоминает как бы дневниковую запись, которая фиксирует жизненные события, ничего не добавляя и не изменяя в них. Фиксирует так, как их видит автор, сам один из участников этих событий. Внутриполевые семантические отношения включения и ассоциативного пересечения выявляют в макрополе «жить — жизнь» ряд ключевых слов-концептов, к числу которых относятся «воля» и «свобода».

Жизнь, о которой рассказывает автор, — это жизнь в особом месте — за колючей проволокой, жизнь в лагере, в «зоне». Отсюда ассоциативные оппозиции: жизнь — лагерь, зона, тюрьма, колючая проволока, ссылка — воля, свобода. Концептуальная важность синонимов «воля», «свобода» в творчестве А. И. Солженицына выявляется из совокупности прозаических контекстов (как повестей, рас-