

Большим вопросом для иностранцев, как известно, является стилистика. Большинство ошибок, сделанных ими в речи или в сочинениях, относится к стилистическим. Так, в сочинениях употребляются фразеологизмы, носящие просторечный характер (*прогнать нога, благим матом* и др.). Между тем в индонезийском языке имеются фразеологические синонимы, относящиеся к разным языковым стилям, и использование их в индонезийской аудитории при объяснении стилистических различий русских фразеологизмов было бы эффективно.

Таким образом, преподавание русской фразеологии не должно ограничиваться лишь объяснением значений. Задача такого преподавания сложнее.

Необходим, как нам представляется, специальный учебник, посвященный изучению русской фразеологии для иностранцев, в котором рассматривались бы такие вопросы, как полисемия фразеологизмов, синонимия, окружение, стилистические особенности и т. д.

Предстоит разработать фразеологический минимум, подобрать тексты и упражнения. Без широ-

кого контекста преподавание фразеологии немыслимо.

Учебник такого типа, разумеется, будет рассчитан только на филологов и переводчиков художественной литературы.

Хочется еще раз напомнить, что фразеологические единицы при хорошем знании их грамматических и стилистических особенностей украшают речь иностранца, говорящего на русском языке. Неуместное же употребление фразеологизмов, когда нарушаются грамматические и стилистические нормы, уродует речь, делает ее смешной.

Н. КАУХЧИШВИЛИ



## О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФУНКЦИЯХ ЛИЧНЫХ И СОБСТВЕННЫХ ИМЕН

Собственное имя, по определению О. С. Ахмановой, представляет собой «слово или словосочетание, специфическим назначением которого является обозначение индивидуальных предметов безотносительно к их признакам, т. е. без установления соответствия между свойствами обозначаемого предмета и тем значением, которое имеет данное слово или словосочетание»<sup>1</sup>. Однако в художественной литературе такие соответствия наблюдаются весьма часто, здесь они эстетически закономерны и проявления их очень разнообразны. В. В. Виноградов не-



однократно указывал на «специфику образно-художественного осмысления» собственных имен, которые «значимы, выразительны

и социально характеристичны как прозвища»<sup>2</sup>, могут играть сюжетно-композиционную роль и даже выступать в качестве лейтмотива, «сопровождающего ход рассказа и образующего его концовку»<sup>3</sup>. Например, в рассказе К. М. Станюковича «Серж Птичкин» герой ощущает социально-оценочную окраску своей фамилии (это «какая-то мешавская фамилия») и недоумевает, «как это мать, девушка из старой дворянской семья, решилась выйти замуж за человека, носящего фамилию

<sup>2</sup> В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 245.

<sup>3</sup> Он же. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, стр. 37.

<sup>1</sup> О. С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. М., 1963.

Птичкина?» На этом приеме построил весь рассказ.

В. Б. Шкловский, рассматривая использование собственного имени в литературе, отмечает прием «развития ситуации в повелле»<sup>4</sup>, основанный на метонимии — переносе по смежности. В одной из записей «Народных русских сказок» А. Афанасьева мужик старается вспомнить забытую фамилию, которая «на птаха скидается» (т. е. на птицу похожа). Оказывается, что это фамилия Вербицкий: ведь птицы на вербу садятся (!). Этот же комический прием блестяще разработан Чеховым в известном рассказе «Лошадья фамилия» («Овсов, Овсов фамилия акцизного!»).

В тургеневском рассказе «Уездный лекарь» основные герои, как и большинство остальных персонажей, почти до конца произведения не имеют собственных имен: *старушка, мать, девицы, сестры, доктор, больная, девица*. И лишь в кульминационной части эти имена появляются и драматически сталкиваются, образно-эстетически переосмысливаясь:

«Право, не знаю, как бы вам изложить-с... больная моя... как бы полюбила, что ли, меня... Нет... какое полюбила! Девица она была образованная... начитанная... я, например, очень хорошо понял, что Александра Андреевна — ее Александрой Андреевной<sup>5</sup> звали — не любовь ко мне почувствовала, а дружеское... расположение, уважение, что ли» (с этого момента имя героини на протяжении трех страниц повторяется 14 раз).

«Вздумалось... меня спросить, как мое имя, то есть не фамилия, а имя. Надо же несчастье такое, что меня Трифоном зовут. Да-с, да-с, Трифоном, Трифоном Иваны-

чем. В доме-то меня все доктором звали. Я, делать нечего, говорю: „Трифон, сударыня“. Она прищурилась, покачала головой и прошептала что-то по-французски, — ох, да недоброе что-то, — и засмеялась потом, нехорошо тоже».

Образно-эстетическое осмысление и противопоставление собственных имен подчеркивается и дополняется в эпилоге: «Ведь я с тех пор в законный, как говорится, брак вступить успел... Как же... купеческую дочь взял... зовут ее Акулиной; Трифону-то подставить. Баба... злая, да благо спит целый день...»

Звучное полное имя *Александра Андреевна* и простонародные *Трифон* и *Акулина* сталкиваются, подчеркивая социальную сторону личного конфликта.

В тургеневском рассказе «Петушков» любовные неудачи доводят героя до пьянства. И вот Петушков, который до сих пор называл слугу полным именем *Онисим*, переходит на развязно-трагичное обращение *человек*: «...поднял было ногу, но чуть не упал и для контансу проговорил басом: — Человек, дай трубку!»

Когда же, обращаясь к вошедшей Василисе, он говорит об Анисиме в третьем лице, слову *человек* независимо от желания говорящего возвращается его высокий первоначальный смысл, и Петушков запинаясь, смутно ощущая этот контраст, за которым стоит большой авторский подтекст: «Вот, спроси хоть этого... Вот, спроси хоть у этого... человека... Спроси хоть у эт...»

В «Дневнике сумасшедшего» у Гоголя собственным именем названа собачка, и она, Меджи, общается, что хозяйку ее зовут Софи. Сам же Поприщин лишь однажды употребляет собственное имя любимой, когда она выступает как реальное лицо («А! Посмотри, что Софи...»). В его ду-

шевном мире, в его безумной фантазии дочка директора как бы очищена от своих реальных социально-психологических и индивидуальных качеств. Это *Она* — идеал женщины, красоты, человека: «Она, она сама! Святители, как она была одета!.. Она поклонилась... Она поглядела на меня... Она поблагодарила и чуть-чуть усмехнулась... Посмотреть бы ту скамеечку, на которую она ставит свою пожку... Она сидела перед зеркалом... счастье ее ожидает такое, какого она и вообразить себе не может... никто еще не узнал, в кого она влюблена...»

В «Невском проспекте» героиня тоже выступает без собственного имени — «она», «красавица».

«Она так была странна... Она раскрыла свои хорошенькие уста... Она сидела, как царица, всех лучше...»

В словах *она, красавица* содержится предельное обобщение.

Гоголевская *она*, дочь директора, переходит в «Двойник» Достоевского (Клара Олсуфьевна): она так же недоступна, так же любит пустого высокопоставленного чиновника, так же шаблонна, как Софи.

Внутренняя форма собственного имени может по-разному функционально аспектизироваться в контексте художественного произведения, и в данной заметке мы не ставили задачи сколько-нибудь полной систематизации приемов образно-эстетической реализации личных и собственных имен. Важно подчеркнуть, однако, что приемы эти являются необходимыми элементами в художественной структуре произведения, и обычное невнимание к ним обедняет стилистический анализ произведения. При подготовке студентов-филологов к самостоятельному изучению русской литературы целесообразно рассматривать эти приемы в общей системе особенностей художественной речи.

<sup>4</sup> В. Б. Шкловский. Повести о прозе. Кн. 2. М., 1966, стр. 349.

<sup>5</sup> Здесь и далее шрифтовые выделения в цитатах из художественных произведений сделаны автором.