



**Два в одном:
метафраз как принцип поэтики
позднего Пушкина**

*А. Н. АРХАНГЕЛЬСКИЙ,
кандидат филологических наук*

Пушкин входил в литературу, когда энергия распада обветшалых классических форм казалась неисчерпаемой, когда отрицание риторических норм и «общих мест» само стало нормой — и «общим местом». Последний период его творчества пришёлся на время «горького похмелья», когда *поэтика* ощутила результат разрыва с *риторикой*, и в воздухе эпохи повеяло будущим упадком стиховых форм послелермонтовского (оно же преднекрасовское) десятилетия. Тяга к классическому искусству в противовес романтическому; желание «играть по правилам»; острое сознание невозможности возврата во времена расчисленной ясности прежнего литературного обихода; поиск философских и эстетических оснований «истинного романтизма» (под которым по недоразумению готовы понимать реализм) — над этим комплексом проблем постоянно размышляет поздний Пушкин. С наибольшей чёткостью его раздумья о *сквозной* неоклассической традиции, не зависящей от смены эпох и стилей и сближающей «суровость» Данте с «жарким» петрарковским эротизмом, шекспировскую лёгкость — со скорбностью Камюэнса, «озёрную романтику» Вордсворта с античной пластикой Дельвига (а всех вместе — с ним самим, с Пушкиным!) выражены в «Сонете» 1830 года. И выбор самой связанной, самой «неромантической» из поэтических форм здесь более чем содержателен, что подчеркнуто «сугубым» названием: «Сонет. Сонет».

Это чувство завершенности некоего глобального периода, паузы перед новым неведомым взлётом распространялось не только на поэзию. Не случайно позднему Пушкину так часто приходит на ум

сравнение современного мира с эпохой позднеримского упадка. Идеи, воодушевлявшие людей нескольких поколений, самоисчерпались; кажется, что история медленно и уныло погружается во тьму самозабвения; и лишь где-то в её страшной глубине зреет надежда, что на пир патрициев вдруг явится раб-христианин и возвестит миру новую истину, укажет на возможность другого пути (см., с некоторыми незначительными оговорками: Лотман Ю. М. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Он же. Избр. статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 452—462). Или что встревоженному страннику повстречается ангелоподобный юноша и призовет бежать из города, обречённого огню и пеплу.

И, быть может, именно это «позднеримское» ощущение подсказывало Пушкину те же формальные решения, к каким прибегали эллинистические поэты — одним из этих решений был приём *метафраза*, переложения общеизвестной темы вопиюще непривычным, дерзко несовпадающим с ней размером. Как некогда они решались пересказывать Евангелие гекзаметром (см.: Аверинцев С. С. Пoesия Нонна Панополитанского как заключительная фаза эволюции античного эпоса // Памятники книжного эпоса. М., 1978. С. 212—229), так он готов по правилам эпохи перелагать «настоящие» античные стихи современными хорейми, а вполне оригинальные «экфрасисы» («Царскосельская статуя»), эпиграммы («Труд»), элегии («Художнику») облекать в гекзаметры и пентаметры. Особенно разителен этот контраст в случае со стихотворением «Отрок», где *античным* размером озвучена *русская* тема и *евангельская* образность:

Невод рыбак расстилал по берегу студёного моря;
 Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!
 Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
 Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

Отрок — понятно, Ломоносов; море — не Эгейское, но архангелогородское; «уловлять умы» — просвещать Россию, как некогда просвещали мир первые апостолы. Близкий формально-смысловой «ход» будет применён в знаменитых эпиграммах «На статую играющего в свайку» и «На статую играющего в бабки». Если же вспомнить, что скульптурные изображения русских «парней» работы Н. Пименова и А. Loganовского были не только навеяны *руссими* гекзаметрами Гнедича (см.: Кукулевич А. М. Русская идилия Н. И. Гнедича «Рыбаки» // Учён. зап. ЛГУ. Сер. фил. наук. Вып. 3. Л., 1939. С. 313; см. также классическую работу В. Э. Вацуро: Русская идилия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 118—138), но и выставлены в том же зале Академии Художеств, где двумя годами ранее выставлялся «Последний день Помпеи» К. Брюллова, поразивший Пушкина *классической* ясностью *романтического* изображения и срифмовавшийся с его собственными раздумьями о трагической

гибели цивилизации, — если вспомнить всё это, то гармонизирующий смысл избранного им приёма проступает особенно резко.

Но можно сказать и шире, что парафраз, метафраз становится смыслообразующим принципом всей позднепушкинской поэтики. Пушкин словно демонстрирует «городу и миру» отказ от безостановочного движения вперёд, готовность отойти в тень традиции, чтобы заново выявить и освоить её. Цитация, привычная для всей мировой поэзии, а для русской в первую треть XIX века особенно, начинает играть в его художественной системе совершенно новую смысловую роль. Пушкинская поэзия как бы превращается в физиологический раствор, где продолжают жить и саморазвиваться образы, темы, идеи мировой культуры. Поздний Пушкин не «аукается» в её тёмном лесу с далёкими и близкими голосами (так будут строить свои отношения с предшественниками трагические поэты XX века); не пишет свои стихи по канве чужих; он, говоря строже и терминологичнее, вопреки всем постромантическим тенденциям организует свое творчество как редуцированную модель всей предшествующей поэзии, как новую риторическую систему, как поэтику *при-своенных* общих мест, подлежащих последующему *пере-у-своению*. За каждым из «поглощенных» и «свёрнутых» им «чужих» образов сохраняется право развернуться во всю полноту своего сжатого объёма, перейти из небытия в бытие; достаточно поэту будущего отозваться на пушкинский голос, срезонировать с ним: «...И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит».

Следствием всего этого не могла не стать смена поэтического образа. Романтическая лирика любила изображать поэта *певцом*; не споря с ней, Пушкин просто напоминает: певец не есть *сочинитель* песни, но её *исполнитель*; более того — песню, как молитву, вообще нельзя *создать*, её можно *сложить*. Потому «истинный романтик» призван ощутить себя не столько *творцом* своих стихо-творений, сколько *слагателем* и *перелателем* мотивов, тем, сюжетов, заданных ему традицией, минувшей и современной. Отсюда в его лирике 30-х годов такое изобилие «переложений», ложных отсылок к чужому авторству и авторитету; отсюда же глагол «сложили», мерцающий в первой части одного из последних пушкинских произведений, стихотворного *переложения* великопостной молитвы св. Ефрема Сирина:

Отцы пустынники и жёны непорочны,
Чтоб сердцем возлетать во области заочны,
Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,
Сложили множество божественных молитв;
Но ни одна из них меня не умиляет,
Как та, которую священник повторяет
Во дни печальные Великого Поста;
Всех чаще мне она приходит на уста
И, падшего, крепит неведомою силой (...)

Очень важно, что Пушкин начинает своё стихотворение с похвалы *святым* поэтам (см.: Воробьев Г. Женщины — сослагательницы песнопений // Русский Архив. 1893. Кн. I. Ч. II. С. 115). Тем самым он как бы указывает на идеальный *обра-зец*, с которым отныне условно соотносит свой собственный *образ*, что немедленно подтверждено березным «переводом» молитвы св. Ефрема на современный поэтический язык: «Владыко дней моих, дух праздности унылой...»

И тут есть опасность преувеличить значение двухчастной композиции «Отцов пустынников...», со- и противопоставить их как «личное» и «безличное», как «оригинальное» и «переводное». В. П. Старк объяснял причины такого параллелизма сходством в судьбах св. Ефрема и Пушкина (совсем не св.); А. Д. Григорьева прослеживала различия в языковом строе «оригинала» и «переложения» (см.: Старк В. П. Стихотворение «Отцы пустынники и жёны непорочны...» и цикл Пушкина 1836 года // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1982. Т. X. С. 193—203; Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык русской лирики XIX века. Пушкин. Некрасов. М., 1981. С. 175—185). Однако выясняется, что всё обстоит гораздо сложнее, гораздо интереснее.

Прежде всего: «наложим» первую, так сказать, «оригинально-авторскую» часть пушкинского стихотворения на «Молитвенные думы» П. А. Вяземского (1821), тем же александрийским стихом написанные и своим эпиграфом как бы провоцирующие Пушкина на отзыв:

«Пушкин сказал:

Мы все учились понемногу,
Чему-нибудь и как-нибудь.

Мы также могли бы сказать:

Все молимся мы понемногу
Кое-когда и кое-как.
(Из частного разговора)»

(Цит. по: Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1880. Т. 3. С. 255). И далее на протяжении 100 с лишним строк разворачивается «гражданственно-церковная» тема, по традиции противопоставляющая разум и веру; церковное общенародие и душевную муку отъединённой от него личности:

...Обычай, искони сочувственный народу.
Он с крестным знаменем прошёл огонь и воду.
Возрос и возмужал средь славы и тревог <...>
В народах он слывет народом православным.

Но этим именем, прекраснейшим из всех,
Нас небо облекло как в боевой доспех,
Чтоб нам не забывать, что *средь житейской битвы*
Оружье лучшее: смирение и молитвы <...>

Иль в наших немощах, в унынии бессилья,
 Подчас не нужны нам молитвенные крылья,
 Чтоб сеять мрак и сон с отягощённых вежд,
Чтоб духом возлетать в мир лучший, в мир надежд,
В мир нам неведомый, но за чертой земною,
 Мир, предугаданный пророческой тоскою?

Когда земной соблазн и мира блеск и шум,
 Как хмелем обдают наш невздержный ум,
Одна молитвою навеянная дума
 Нас может отрезать от суеты и шума <...>

Среди житейских битв уязвленным бойцам,
 Молитва, отдых будь и перемирие нам! <...>

Курсивом выделены строки и периоды, прямо и непосредственно использованные Пушкиным в «Отцах пустынноиках...» настолько прямо и настолько непосредственно, что даже не приходится подвергать параллельные места специальному сопоставлению. Причём парафраз стиха «Возрос и возмужал среди славы и тревог...» связывает между собою сразу два пушкинских стихотворения — разбираемое («Чтоб укреплять его среди дольных бурь и битв...») и набросок 1834 года «Я возмужал среди печальных бурь...», упреждающий мотивы религиозно-философского «каменноостровского» цикла Пушкина 1836 года, смысловым центром которого и стало переложение из св. Ефрема. Стоит оговорить особо: никакой готовой художественно-языковой модели для поэтического выражения церковно-религиозного чувства в русской лирике до 20-х годов XIX века не существовало, — если не считать подчёркнуто книжной и прежде всего гражданской традиции «псалмодической поэзии». Модель эта начала явственно складываться лишь после того, как в ежедневный обиход россиян вошёл первый русский перевод Евангелия, осуществлённый под руководством архиеп. Филарета (Дроздова), будущего митрополита Московского (1818 года, фактич. — 1819; полный текст с Псалтирью — 1821). Хотя — как ни странно это звучит — «инкубационный» период её вызревания пришёлся на годы арзамасского балагурства; многие формулы, клише, ритмические ходы будущей молитвословной поэтики вызрели именно в «неконвенциональной», пародийной, подчас проходящей по грани кощунства кружковой поэзии арзамасцев (см.: Арзамас: В 2 т./Под общей ред. В. Э. Вацура, А. Л. Осповата. М., 1994; ср. важное при всех преувеличениях исследование: Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. Wien, 1992//Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 27). Рационалист и систематизатор Вяземский был едва ли не первым, кто воспринял выход русского перевода Св. Писания как шанс «легализовать» арзамасский языковой опыт, снять с него налёт травестийности и встроить в структуру «серьёзной» поэзии на цер-

ковно-гражданственные темы. А значит — отнять тему у «славянствующих» оппонентов. (Недаром в письмах к А. И. Тургеневу 1818—1820 годов он буквально требует *достать* ему «филаретов» перевод.) Так что Пушкин в «Отцах пустынниках...» использовал не поэтико-риторическую традицию, на которую *также* мог ориентироваться и Вяземский; он использовал именно — и конкретно — стихотворение последнего «Молитвенные думы».

Зачем он это сделал — и как сделал он это?

В том — «как» и содержится ответ на вопрос «зачем».

Пушкин *сжал* многословие Вяземского, кристаллизовал его, упорядочил. Вместо развёрнутого периода («Чтоб духом возлетать в мир лучший, в мир надежд,/В мир, нам неведомый, но за чертой земною,/Мир, предугаданный пророческой тоскою?») появился один чеканный стих; от целой строфы («Среди житейских битв уязвленным бойцам...») осталось вообще полустихие: «среди дольных бурь и битв...» И напротив, угадывая в лирическом рассуждении Вяземского отдалённые — и политизированные — отголоски великопостной молитвы св. Ефрема («Не дай нам Бог во тьме и суете житейской,/Заняться гордостью и спесью фарисейской,/И святостью своей, как бы другим в упрёк,/Хвалиться, позабыв, что это есть порок. (...) /Чтоб ближний ближнему был бескорыстный брат;/Чтоб и закон земной был неподкупно свят;/Чтоб правда на суде, стыдясь лицепрятья,/Доступною была и вам, меньшие братья!») он проявляет её, эксплицирует — и возвращает в нравственно-религиозное пространство:

Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змея сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.

Где здесь Вяземский — ясно; где св. Ефрем — ясно тем более. Но где же сам Пушкин? Нигде — и во всём. Перед нами стихотворение со *снятым* авторством, миниатюра, где поэтическое искусство состоит не в изобретении новой образности, отменяющей прежние открытия, но в прояснении и гармонизации «чужого слова». В обнаружении *общего* в разном, в переработке и соединении современной словесности, «представителем» которой выступает кн. Вяземский, и древней «молитво-словесности», от имени которой действует св. Ефрем. Это — *неориторическая* поэтика. О том, до какой степени связана она с религиозным смыслом «Отцов пустынников...», особо говорить не требуется.

Эта статья — часть проекта, финансируемого Международным научным фондом (фонд Сороса).

Литературный источник песни бандуриста в повести Гоголя «Страшная месть»

С. А. ФОМИЧЁВ,

доктор филологических наук

В статье о поэтике гоголевского «Вия» В. Э. Вацуро заметил: «Его „народное предание“ могло строиться из самого разнообразного, в том числе и нефольклорного материала <...> Утрачивая свою автономию, источники теряли свой специфический колорит, изменяясь сообразно законам вобравшей их художественной системы» (Вацуро В. Э. Из наблюдений над поэтикой «Вия» Гоголя // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 311).

Справедливость этого утверждения подчёркивается, в частности, определением литературного источника повести Гоголя «Страшная месть», проясняющего, в свою очередь, актуальную направленность произведения. Поиски народно-поэтических мотивов песни бандуриста, венчающей повесть, оказались безрезультатными. Между тем, в самом тексте «Страшной мести» есть «географическая подсказка» на этот счёт: расправа с колдуном происходит в Карпатах, где ждёт его мститель, таинственный всадник: «Далеко от Украинского края, проехавши Польшу, минуя и многолюдный Лемберг (то есть Львов.— С. Ф.), идут рядами высоковерхие горы. <...> Идут каменные цепи в Валахию (Румынию.— С. Ф.) и Седмиградскую область (Чехию.— С. Ф.), и громадою стали между галичским и венгерским народом» (Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 1. С. 179; далее — только том и стр.). Резонно было бы поэтому искать источник предания, отразившегося в песне бандуриста, на западной границе славянского мира.

Действительно, запев «Воевал король Стефан с турчином» отчётливо ориентирует на книгу «Гузла», которая анонимно была издана в 1827 году и сразу же приобрела общеевропейскую известность, хотя в начале 1830-х годов в русских журналах имя подлинного автора «иллирийских песен», Проспера Мериме, было уже раскрыто. «Впрочем,— походя, как общественный факт, отмечалось в рецензии на книгу Н. Маркевича „Украинские мелодии“,— ещё скорее можно быть подражателем старине в стихотворениях, чем в мелодиях. И знаток ошибётся иногда, читая таких подражателей, как Мериме, но ещё не нашёлся Мериме для напевов народных» (Московский телеграф. 1832. № 13).

Именно потому, вероятно, Гоголь использует не сюжетику «Гузлы», а лишь приём: стилизует под народную песню (пересказанную в повести прозой, как и у Мериме) легендарное повествование, объясня-

ющее предысторию и суть событий, изложенных в «Страшной мести». Король Стефан упоминался в примечаниях к «иллирийским песням». Но гораздо важнее для Гоголя оказался несомненно замеченный им в «Гузле» мотив побратимства, отразившийся в «песнях» «Пламя Перушича», «Ссора Лепы и Черногора», «Побратимы». Гоголь выстраивает самостоятельный сюжет на ту же тему, обречая на страшную месть весь последующий род предателя, нарушившего узы побратимства. В истолковании Мериме это тоже великий грех: «Дружба высоко чтится среди морлаков, и доныне часто случается, что два человека связывают себя чем-то вроде новых братских уз. В иллирийском религиозном ритуале есть молитвы, благословляющие двух друзей, дающих клятву всю жизнь оказывать друг другу помощь и защиту <...> Часто можно наблюдать случаи, когда побратимы жертвуют жизнью друг для друга, а если бы между ними возникла ссора, это было бы принято всеми с возмущением, как у нас — дурное обращение сына с отцом» (Мериме П. Собр. соч: В 6 т. М., 1963. Т. 1. С. 95).

Для Гоголя же предательство названного брата — не только попрание моральных норм, но и гибельный отрыв от национальных корней, сопоставимый с изменой христианской вере, что подчеркнуто в обрисовке колдуна, последнего прямого потомка предателя-побратима Петра. В статье «Взгляд на составление Малороссии» Гоголь писал: «Это было пёстрое сборище самых отчаянных людей пограничных наций.— Дикий горец, ограбленный россиянин, убежавший от деспотизма панов польский холоп, даже беглец исламизма татарин, может быть, положили первое начало этому странному обществу по ту сторону Днепра, впоследствии поставившему целью, подобно орденским рыцарям, вечную войну с неверными. <...> Большая часть этого общества состояла, однако ж, из первобытных, коренных обитателей южной России. Доказательство — в языке <...> и в вере, которая всегда была греческая» (6; 29—30).

Проблематика «Страшной мести» отзовется в следующей книге Гоголя, сборнике «Миргород», — прежде всего в «Тарасе Бульбе» и в «Вие». А позднее тема поруганного побратимства совершенно в новом, неожиданном качестве прозвучит в его «Шинели»: «И долго потом, среди самых весёлых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами: „Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?“ — и в этих проникающих словах звенели другие слова: „Я брат твой!“» (3; 131). Страшная месть за нарушение этого христианского завета обрушится на Значительное лицо в виде фантома, в котором олицетворены дремлющие в душе преуспевающего чиновника совесть и чувство вины за повседневные преступления против человечности, братства людей.

«Полней, полней! и, сердцем возгоря...»*Академическая здравица*

...Начнём неспешно с истории, вышедшей из стен Пушкинского Дома и услышанной по междугородному телефону со всевозможными помехами на линии, что, согласитесь, снимает с меня ответственность за приведённые в ней факты.

Примерно год назад, возможно, в такую же пору состоялась дежурная встреча научных сотрудников Пушкинского Дома со спонсорами. Речь зашла об очередном томе биографического словаря «Русские писатели. 1800—1917». Работа над томом в основном была завершена, не доставало, в частности, статьи о Пушкине. И спонсор, не вполне ещё сведущий в делах творческих, недоумевал: «А что, некому писать?..» Ответила учёная, во всём элегантная, дама, близко знакомая с Лермонтовым Михаилом, Иваном Тургеневым и др.: «Статью пишет Вацуро, но он сейчас приболел». Второй спонсор настаивал: «Пусть напишет другой. Ведь сроки определены, нет незамени...»

— Таким учёным, как Вацуро, сроки ставить нельзя, — вежливо выразился признанный авторитет не только по части Грибоедова и Гоголя, но и сам знающий толк в пушкинских текстах, к тому же непосредственное над Вацурой административно-творческое начальство.

Конечно, история эта, пересказанная вкратце (жанр обязывает!), не вполне передаёт все прелести состоявшегося обмена мнений и уж совсем, видно, не утешит подписчиков биографического словаря, но, право же, ждать и надеяться мы всё ещё не разучились. Было бы ради чего...

В. Э. Вацуро — 1935 года рождения, по гороскопу стрелец, человек прекрасной души, «любимец Муз и Граций», тамада учёнейших собраний, знаток мировой словесности, культуролог, неременный и всегда желанный автор «Русской речи».

В этом журнальном номере, в разделе «Язык художественной литературы» представлены статьи коллег, друзей и почитателей таланта выдающегося учёного-филолога, пушкиниста милостию Божией. Авторы статей — москвичи и петербуржцы, творившие свои научно-популярные приветствия втайне от юбиляра, желают ему крепкого здоровья и новых творческих дерзаний.

Видит Бог, мы чествуем Вадима Эразмовича не рано, но и не поздно, в самый раз! Такого же мнения Поэт:

«Ура! ты заслужил венки себе лавровый!..»

Юрий Семиков

«Полней, полней! и, сердцем возгоря...»

Академическая здравица

...Начнём неспешно с истории, вышедшей из стен Пушкинского Дома и услышанной по междугородному телефону со всевозможными помехами на линии, что, согласитесь, снимает с меня ответственность за приведённые в ней факты.

Примерно год назад, возможно, в такую же пору состоялась дежурная встреча научных сотрудников Пушкинского Дома со спонсорами. Речь зашла об очередном томе биографического словаря «Русские писатели. 1800—1917». Работа над томом в основном была завершена, не доставало, в частности, статьи о Пушкине. И спонсор, не вполне ещё сведущий в делах творческих, недоумевал: «А что, некому писать?..» Ответила учёная, во всём элегантная, дама, близко знакомая с Лермонтовым Михаилом, Иваном Тургеневым и др.: «Статью пишет Вацуро, но он сейчас приболел». Второй спонсор настаивал: «Пусть напишет другой. Ведь сроки определены, нет незамени...»

— Таким учёным, как Вацуро, сроки ставить нельзя, — вежливо выразился признанный авторитет не только по части Грибоедова и Гоголя, но и сам знающий толк в пушкинских текстах, к тому же непосредственное над Вацурой административно-творческое начальство.

Конечно, история эта, пересказанная вкратце (жанр обязывает!), не вполне передаёт все прелести состоявшегося обмена мнений и уж совсем, видно, не утешит подписчиков биографического словаря, но, право же, ждать и надеяться мы всё ещё не разучились. Было бы ради чего...

В. Э. Вацуро — 1935 года рождения, по гороскопу стрелец, человек прекрасной души, «любимец Муз и Граций», тамада учёнейших собраний, знаток мировой словесности, культуролог, непременный и всегда желанный автор «Русской речи».

В этом журнальном номере, в разделе «Язык художественной литературы» представлены статьи коллег, друзей и почитателей таланта выдающегося учёного-филолога, пушкиниста милостию Божией. Авторы статей — москвичи и петербуржцы, творившие свои научно-популярные приветствия втайне от юбиляра, желают ему крепкого здоровья и новых творческих дерзаний.

Видит Бог, мы чествуем Вадима Эразмовича не рано, но и не поздно, в самый раз! Такого же мнения Поэт:

«Ура! ты заслужил венок себе лавровый!..»

Юрий Семиков

О чужих стихах и чужих сюжетах у А. С. Пушкина

Г. В. ЗЫКОВА,
кандидат филологических наук

Как заметил ещё В. В. Гиппиус, Пушкин достаточно часто и свободно использовал в своей поэзии удачные чужие выражения и целые строки — использовал, заимствуя, а не цитируя, то есть чужие слова не воспринимались как чужие, сливались с собственно пушкинским текстом и не предполагалось, что читатель вспомнит о первоисточнике. Заимствование — факт генезиса текста, а не его поэтики. Многие такие заимствования уже были обнаружены; мы хотим указать на некоторые другие.

Знаменитое «очей очарованье» («Осень») взято Пушкиным из стихотворения А. И. Мещевского «Эдгар и Альвина», представляющего собою перевод баллады Л. Т. Козегартена «Allwill und Allwina» и напечатанного в 1817 году в «Вестнике Европы» (Ч. 94. № 14):

Из розовых Альвины уст
Лилось лилей дыханье!
Стан — гибкой гиацинта куст,
Очей очарованье!

Аллитерация в строке Мещевского соответствует аллитерации у Козегартена: «Der Augen Glanz und Glut».

Заключительные строки «Признания»: «Ах, обмануть меня не трудно!.. / Я сам обманываться рад!» — восходят к Элегии I Парни из книги IV: «Qu 'il facile d'abuser / L'amant qui s'abuse lui-même!».

Стихи из XXXIII строфы первой главы «Евгения Онегина»

Я помню море пред грозою:
Как я завидовал волнам,
Бегущим бурной чередою
С любовью лечь к её ногам!

может быть, навеяны следующими стихами из «Душеньки» И. Ф. Богдановича:

Гонясь за нею, волны там
Толкают в ревности друг друга,
Чтоб, вырвавшись скорей из круга,
Смирненно лечь к её ногам...

«Полночных стран краса и диво» в «Медном всаднике» — это слегка изменённая строчка П. А. Плетнёва «Полдневных стран краса и диво» из его послания «К Ф. Н. Глинке».

* * *

Большой интерес представляют случаи, когда Пушкин берёт у предшественников не отдельное выражение, строку или образ, а приём.

Для зрелого Пушкина, по наблюдению многих современных исследователей, характерна игра стилями, семантико-стилистические «сломы», «переключения» (см., напр., Лотман Ю. М. *Художественная структура «Евгения Онегина»*//Учён. зап. ТГУ. Вып. 184. Тарту, 1966; Бочаров С. Г. *Поэтика Пушкина*. М., 1974). Часто такое «переключение» принимает у Пушкина вид перевода с «поэтического» языка на «простой» (случай типа: «Он мыслит: „Буду ей спаситель./Не потерплю, чтоб развратитель/Огнём и вздохов и похвал/Младое сердце искушал <...> “/Всё это значило, друзья:/С приятелем стреляюсь я»). Впервые образцы такого «перевода» у Пушкина находим в заметке «О русской прозе» (1822), где читаем: «Должно бы сказать: рано поутру — а они пишут: едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба — ах, как это всё ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее». Такой же «перевод» (и даже на том же тематическом материале) встречаем в «Душеньке» Богдановича:

По нескольких часах,
Как вымытый в водах
Румяный лик Авроры
Выглядывал на горы
И Феб дружился с ней на синих небесах,
Иль так сказать в простых словах:
Как день явился после ночи...

* * *

Во всех приведённых случаях заимствованные слова и образы, по всей видимости, не вызвали у читателя воспоминаний о тексте, в котором впервые появились, они не связывались ни с конкретными авторами, ни с конкретными жанрами.

Однако не менее часто встречается иное — когда использованные Пушкиным чужие слова или сюжеты хранят память о текстах, откуда они пришли. Тогда мы имеем дело с цитатой. Сведения об источнике цитаты (в отличие от сведений об источнике заимствования), как известно, влияют на наше понимание смысла текста.

Цитатную природу имеет, между прочим, сюжет «Цыган». Это было сразу же замечено современниками. В «Вестнике Европы» М. Т. Каченовского за 1827 год, № 5, в разделе «Известия и замечания» на стр. 75—77 читаем: «На Варшавском театре с некоторого времени часто играют так называемую „Прециозу“ — известную немецкую оперу г-на Вольфа, с музыкою славного Вебера, весьма

удачно переведённую на польский язык г-м Минасовичем... У поляков уже была опера „Цыгане“, написанная для домашнего театра князей Чарторыхских (так!) г-м Князным ... Сам Алонзо, нежный друг Прециозы, пылкий и страстный, приставший к обществу цыган, есть молодой человек знатного происхождения. Не походит ли больше на сказку, нежели на истину, поступок слишком уже романтического Алонза, который всё бросил и сам сделался цыганом для прекрасной цыганки? Как бы то ни было, мы заметим только, что не Князнин и не Вольф были изобретателями занимательной басни: есть немецкая, очень уже не новая повесть: «Goldchen, das Zigeunermädchen», одинакого содержания с Прециозою; есть также старинный роман испанский, где описывается подобное превращение... Впрочем, критики наши скоро будут иметь благоприятный случай объяснить нам родословную „Цыган“ — поэмы А. С. Пушкина, нетерпеливо ожидаемой и любителями изящного стихотворства». Никаких свидетельств о постановке этой оперы Вебера в России нам обнаружить не удалось. Возможно, что Пушкин читал о популярной опере в европейской периодике или слышал рассказы о ней.

Позднейшими исследователями это наблюдение «Вестника Европы» было прочно забыто — оперное либретто, по всей вероятности, представлялось чем-то слишком несерьёзным, а потому несопоставимым с творением Пушкина. В «Путеводителе по Пушкину» в статье о «Цыганах» упоминаются Гёте и Байрон, то есть «большая» литература, но отнюдь не оперы.

Между тем Пушкин использовал оперное либретто неоднократно. Как заметил Б. В. Томашевский, сцена в корчме в «Борисе Годунове» взята из «Сороки-воровки» Россини, а в стихотворении «Заклинание» есть реминисценция из «Джюльетты и Ромео» Цингарелли («возлюбленная тень» — *ombra adorata*). «Такое заимствование оперного (или мелодраматического) положения ... несмотря на всю его частность, весьма симптоматично. Опера и мелодрама (вообще — постановочные пьесы) были той театральной стихией, откуда реформаторы театра черпали материал в своём наступлении на классическую трагедию» (Томашевский Б. В. Пушкин и Итальянская Опера//Пушкин и его современники. XXXI—XXXII. Л., 1927. С. 58).

У оперы и пушкинских «Цыган» есть общее: «вершинность» композиции романтической поэмы в «Цыганах» дошла до того предела, где лиро-эпический род граничит с драматическим (см.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 90). И, наконец, самое существенное: пышная декоративность «Цыган», любование экзотикой и отмеченная ещё В. Г. Белинским мелодраматичность некоторых эпизодов стилистически близки опере. Недаром «Цыганы» после публикации пушкинской поэмы появились на сцене, или вернулись на сцену, если признать справедливыми наблюдения «Вестника Европы».



«Почтовая проза» пушкинской героини



В. Д. РАК,
доктор филологических наук

В незавершённой повести «Гости съезжались на дачу...», два фрагмента которой Пушкин написал предположительно в августе — октябре 1828 года, мятущаяся светская дама, Зинаида Вольская, чувствуя охлаждение Минского, вступившего с нею в связь лишь для того, чтобы увидеть «лишнюю женщину в списке ветреных своих любовниц» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.-Л., 1948. Т. VIII. С. 40; далее — только том и стр.), пишет ему письмо. Вольская «упрекала его в холодности, недоверчивости и проч., жаловалась, умоляла, сама не зная о чём; рассыпалась в нежных, ласковых уверениях — и назначала ему вечером свидание в своей ложе» (VIII, 41). Помимо этого пересказа письма из него цитируются несколько начальных строк. В рукописи они имеют две редакции: написав первоначальный текст, Пушкин внёс в него ряд мелких, но весьма существенных изменений.

Сравним обе редакции, выделив курсивом слова и фразы, подвергшиеся правке, и расставив отсутствующие в черновике знаки препинания:

1. *«Я не успела тебе высказать всё, что имею на сердце; в твоём присутствии я не нахожу мыслей, которые теперь (в рукописи после этого слова поставлена запятая. — В. Р.) снова меня преследуют —*

Твои софизмы не убеждают меня, но заставляют молчать; в этом видно твоё обыкновенное превосходство надо мною — но это (слово „это“ вписано, то есть первоначально отсутствовало; на какой-то стадии позднее оно было заменено на „его“, которое тоже вычеркнуто. — В. Р.) не довольно для счастья, для спокойствия моего сердца — » (РО ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 838, л. 107; далее — ПД 838, л. 107).

II. «Не умела тебе высказать всё, что имею на сердце; в твоём присутствии я не нахожу мыслей, которые теперь так живо меня преследуют — Твои софизмы не убеждают моих подозрений, но заставляют меня молчать; это доказывает твоё всегдашнее превосходство надо мною — но не довольно для счастья, для спокойствия моего сердца — » (ПД 838, л. 107; VIII, 41).

Все варианты рукописи были опубликованы ещё до войны, в 1940 году (VIII, 539), но прошло четыре десятилетия, прежде чем на них обратил внимание и провёл стилистический анализ американский литературовед Пол Дебрецени в своей монографии о художественной прозе Пушкина (Debreczeny P. *The Other Pushkin: A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction*. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 1983. P. 45—46). По его наблюдениям, в этом письме сквозит желание Зинаиды произвести на Минского впечатление, прибегая к слогу «более книжному», нежели можно от неё ожидать, зная о полученном ею беспорядочном образовании и воспитании. Фраза: «это доказывает твоё всегдашнее превосходство» — не естественна, по мнению учёного, под пером светской ветреницы. Пушкин, продолжает он, намеренно добивался эффекта «неуклюжего» (awkward) слога, что видно из правки, в результате которой первоначальная «совершенно ясная и естественная фраза»: «Твои софизмы не убеждают меня» — превращается в малопонятную и едва ли не бессмысленную: «Твои софизмы не убеждают моих подозрений». «Создаётся впечатление, — заключает П. Дебрецени, — что на всевозможных светских приёмах Зинаида общалась и беседовала с членами интеллектуальных кружков того времени, например, с „архивными юношами“ или „любомудрами“, и от них усвоила какие-то книжные фразы, не понимая впрочем их смысла».

Воздадим должное американскому профессору за обострённую чуткость к очень тонким стилистическим оттенкам, тем более замечательную, что русский язык для него не родной, а выученный; однако позволим себе не согласиться вполне с его выводами и прежде всего с мыслью о том, что в светском общении с Зинаидою Вольской «архивные юноши» и «любомудры» могли прибегать к книжному языку (если вообще она сталкивалась с этим чисто московским явлением, поскольку весь фон, на котором показана Вольская, исключительно петербургский). Из того, что известно о её воспитании, образе жизни и мыслей в замужестве, можно за-

ключить, что она вряд ли общалась с теми молодыми людьми, кто был способен вести «интеллектуальные» беседы. «Бытовой тип», по выражению Ю. М. Лотмана, «архивного юноши», к которому Пушкин относился с большой иронией, значительно отличался от «интеллектуального», склонного к занятиям литературой и философией. Этот «бытовой тип» Пушкин представил в «Отрывке из неизданных записок дамы» («Рославлеве») в образе брата мемуаристки: он «принадлежал сословию тогдашних франтов», «считался в Иностранной коллегии и жил в Москве, танцуя и повесничая» (VIII, 149), а уйдя на войну, слал сестре «ничего не значущие письма», «наполненные шутками, умными и плохими, вопросами о Полине (его невесте.— В. Р.), пошлыми уверениями в любви и проч.», что создавало у Полины мнение о нём как о «препутном человеке» (VIII, 156). По этому поводу мемуаристка замечает: «Пустота братниных писем происходила не от его собственного ничтожества, но от предрассудка, впрочем самого оскорбительного для нас: он полагал, что с женщинами должно употреблять язык, приуроченный к слабости их понятий, и что важные предметы до нас не касаются. Таковое мнение везде было бы невежливо, но у нас оно и глупо. Нет сомнения, что русские женщины лучше образованы, более читают, более мыслят, нежели мужчины, занятые бог знает чем» (VIII, 156). Так должны были бы относиться «архивные юноши» и к Зинаиде Вольской.

Можно возразить, что в псевдо-мемуарах речь идёт о 1811—1812 годах, когда ещё не было «любомудров», в то время как действие повести «Гости съезжались на дачу...» происходит во второй половине 1820-х. Однако всей своей проблематикой и многими налёками воспоминания дамы спроецированы на московскую жизнь 1830-х годов, и её объяснение манеры брата держаться с женщинами относится не только (и, может быть, не столько) к прошлому, но в равной мере и к настоящему. В заключительном предложении слышен уже голос женщины, до которой, после самых первых тирад ранних английских феминисток и героинь мадам де Сталь, дошли уже и слухи о Жорж Санд. Наконец, если даже «любомудры» и вели себя с женщинами в свете отлично от «бытового типа», то уж, конечно, не с Зинаидою Вольскою и даже не в её присутствии они говорили бы книжным языком.

Впрочем, и предложенное П. Дебрецени объяснение, и все приведённые выше контраргументы не выходят за рамки догадок и в той или иной мере субъективных толкований. Жизнь, отражаемая в литературном произведении, много богаче, разнообразнее и запутаннее схем, которыми по необходимости ограничиваются подобные реконструкции, а приподнять хотя бы уголок завесы, скрывающей от нас художественные намерения Пушкина, может лишь анализ рукописи,

коль скоро набросок остался в черновике и, следовательно, печатного текста, выражающего авторскую волю, не предполагалось.

Автограф не даёт однозначного, бесспорного подтверждения мысли о том, что «неуклюжесть» письма Зинаиды Вольской была придана умышленно, хотя и не опровергает её. Нельзя исключить вероятности того, что правка была начата с целью развести на большее друг от друга расстояние два находившихся почти рядом местоимения «меня», а в итоге, как иногда случалось у Пушкина в черновой работе, возник вариант менее вразумительный и стилистически тяжелее первоначального. Но каковы бы ни были исходные мотивы правки, результат, даже если он был непредумышленным, удовлетворил Пушкина, и он решил на нём остановиться — во всяком случае на том этапе. Об этом рукопись свидетельствует недвусмысленно — теми изменениями, которые вносились в фразу, вводящую письмо.

В самом первом своём варианте эта фраза была малозначащей, чисто служебной, вспомогательной: развернув письмо, Минский «стал читать следующее» (ПД 838, л. 107; VIII, 539). Зачеркнув эти слова, Пушкин написал новый вариант, который, в отличие от предыдущего, нёс в себе большой объём информации: «Письмо было написано, разумеется, по-французски и заключало следующее» (Там же).

Чтобы понять смысл этой правки, необходимо вспомнить хорошо известные и многократно цитированные (в том числе и П. Дебрецени — *Debrecezeny P. Op. cit. P. 13*) замечания Пушкина о неразвитости русского «метафизического языка», под которым он разумел язык, способный выражать сложные и отвлечённые мысли, а также тонкие оттенки чувств. «Ты хорошо сделал, что заступился явно за галлицизмы,— писал он П. А. Вяземскому 13 июля 1825 года по поводу его заметки «О „Разборе трёх статей, помещённых в Записках Наполеона“, написанном Денисом Давыдовым». — Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас ещё в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного точного языка прозы — то есть языка мыслей)» (XIII, 187). Пушкин и сам об этом заявил «вслух» немного позже в том же 1825 году в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова»: «... просвещение века требует пищи для размышления (<...>); но учёность, политика и философия ещё по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует. Проза наша так ещё мало обработана, что даже в простой переписке мы принуждены *создавать* обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных, так что леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы давно готовы и всем известны» (XI, 34). Но не только наука,

политика, философия и даже переписка не имели, по мнению Пушкина, развитого в нужном объёме языка, не было, считал он, и языка чувств, так что выражать их приходилось на французском. Вспомним, что в третьей главе «Евгения Онегина» приведён не подлинный текст письма Татьяны, а его

Неполный, слабый перевод,
С живой картины список бледный,

который автор выполнил,

Родной земли спасая честь.

По этому поводу Пушкин объяснял:

Она по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала
И выражалась с трудом
На языке своём родном.¹

Итак, писала по-французски...

Что делать! повторяю вновь:

Доныне дамская любовь

Не изъяснялася по-русски,

Доныне гордый наш язык

К почтовой прозе не привык.

Не умела писать по-русски и вымышленная Пушкиным мемуаристка, о которой говорилось выше: «Отрывок из неизданных записок дамы» был напечатан с пометою в конце: «С французского».

В этом свете становится понятно, что естественнее всего Зинаиде Вольской было бы писать Минскому по-французски; переполнявшим её бурным эмоциям не могло найтись в русском языке адекватных выражений и синтаксических конструкций. Так, видимо, рассуждал Пушкин, меняя первый вариант вступительной фразы на второй. Французский язык был приспособлен облекать то, что хотела сказать в смятении чувств своему любовнику Зинаида Вольская, в изящные и гладкие формулы, и поэтому в первом варианте письма слова должны были бы течь легко и свободно. Почему же в таком случае уже здесь явственно ощущается некоторая искусственность и натянутость слога? Дело в том, что, как отметил покойный академик М. П. Алексеев, «французский язык, живший в русских устах, приобретал постепенно всё более архаический характер, как бы застывая в чужеродном для него окружении. Уже французский язык Пушкина или Вяземского, основанный главным образом на классической французской литературной речи XVIII века, имел некоторые архаические черты в сравнении с тем, на котором говорили и писали в то время в Париже» (Алексеев М. П. Письма И. С. Тургенева//Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1982. Т. 1. С. 55). Имитируя по-русски французский

¹ Речь идёт, разумеется, о письменном языке. См. подробно: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 221—224.

эпистолярный слог и, наверное, опираясь мысленно на какие-то его формулы, Пушкин невольно воспроизвёл и те его черты, которыми он отличался в употреблении русских людей.

Выбор французского языка для письма Зинаиды Вольской должен был поставить перед Пушкиным вопрос, с которым он уже столкнулся в третьей главе «Евгения Онегина»: как объяснить читателю, почему письмо на французском языке приводится в повести по-русски. Представить его опять переводом (а ничего другого невозможно, кажется, было придумать) значило повторить всё, что уже было сказано стихами в связи с письмом Татьяны. Поэтому Пушкин снимает во вводной фразе указание на французский язык, и она сокращается до трёх слов: «Письмо заключало следующее». Эта формулировка настраивала бы читателя на то, что его познакомят с полным текстом письма, в то время как в большей своей части оно было пересказано, а цитировались дословно, напомним, лишь первые два предложения. Чтобы, по-видимому, устранить это несоответствие, Пушкин создаёт новый, последний в черновике вариант вступительной фразы: «Письмо начиналось таким образом» (ПД 838, л. 107; VIII, 41, 539). Свободного места перед письмом уже почти не оставалось, и фраза вписывается по пустотам, обтекая зачёркнутое.

Если творческая мысль Пушкина развивалась на самом деле так, как она здесь предположительно реконструирована, то равновесие между двумя гипотезами об исходных мотивах правки нарушается и преимущество получает намеренное утяжеление слога во второй редакции письма. Действительно, если в русском языке ещё не были выработаны лексика, фразеология и синтаксис для передачи сложных, варьирующихся психологических состояний, то письмо Зинаиды Вольской должно было оставить впечатление, что автору плохо давалась русская «почтовая проза». Пушкин достигает этого несколькими штрихами.

Таким образом, для объяснения стилистической правки в рассматриваемом случае вряд ли есть необходимость вызывать тени «архивных юношей» и «любомудров». Правда, остаётся без ответа вопрос, почему, не владея письменной русской речью, героиня именно к ней прибегает в самый, казалось бы, для себя неподходящий момент, когда её душа жаждет излиться и не может быть расположена к языковым экспериментам. Следует, однако, вспомнить, что мы имеем дело с черновым наброском, где нельзя искать законченной мысли и исполненных творческих намерений. Какой бы вид этот фрагмент приобрёл в завершённом тексте, если бы таковой был создан, знать нам не дано, потому что не знал этого и сам автор, бросивший работать над повестью.



История одного примечания

Е. О. ЛАРИОНОВА,
кандидат филологических наук

Осенью 1830 года А. С. Пушкин начал рецензию на первый стихотворный сборник Альфреда де Мюссе. В числе прочих удачных поэтических открытий и эпатирующих «классический» вкус читателя «шалостей» начинающего писателя Пушкин отметил, в связи с небольшой поэмой «Мардош», что Мюссе удалось верно «схватить» тон шуточных произведений Байрона. «Если будем понимать слова Горация, как понял их англ. <ийский> поэт, — добавляет Пушкин, — то мы согласимся с его мнением: трудно прилично выражать обыкновенные предметы». Необходимое пояснение было им тут же сделано: «В эпиграфе к Д. <он> Жуану:

Difficile est propriè communia dicere.

Communia значит не обыкновенные предметы, но общие всем (дело идёт о предметах трагических, всем известных, общих, в противоположность предметам вымышленным. См. *ad Pis. <ones>*). Предмет Д. Жуана принадлежал исключительно Байрону» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.-Л., 1949. Т. XI. С. 176).

Тема спора была здесь отчётливо обозначена. Речь шла об эпиграфе к поэме Байрона «Дон Жуан» — стихе 128 «Послания к Пизонам» («Науки поэзии») Горация, перевод которого зависит от толкования слова *communia*¹. Спор начался в конце XVII века в среде французских «древних» — знатоков и почитателей античности, видевших в искусстве классической древности некую абсолютную форму, а смысл развития культуры — в вечном возвращении и стремлении к этому идеалу. Полемика разгорелась между Андре Дасье, переводчиком и комментатором Горация, выпустившим в 1681—1689 годах 10-томное собрание сочинений римского классика со своими критическими размышлениями, и маркизом Севинье, сыном знаменитой писательницы-эпистологафа г-жи Севинье, которому также не были чужды литературные занятия. Трактовка стиха 128 «Науки поэзии», предложенная Дасье,

показалась Севинье странной и заслуживающей опровержения. Призвав в арбитры адвоката Ламуайона, хозяина литературно-учёного салона, противники начали обмен юридически безупречно оформленными обвинительными и защитительными речами.

Согласно Дасье, слово *communia* должно было означать черты и характеры новые и неизвестные, впервые представленные автором, хотя и доступные «изобретению» каждого; Гораций же предостерегает от трудностей подобного «изобретения». Г-н Севинье в своих пространственных опровержениях, напротив, доказывал, что *communia* означает предметы общие, всем известные. Речь шла о литературном фонде классической трагедии, причём в первую очередь даже не о сюжете, действии как таковом, а об устойчивых трагических характерах. Севинье видел смысл соответствующего пассажа «Науки поэзии» в противопоставлении предметов, вымышленных поэтом, и общих (*sujets communs*). Перед поэтом, как передаёт мысль Горация г-н Севинье, стоит трудность — сказать о подобных «общих всем» предметах по-новому и по-своему. Тем не менее, любой поэт сделает лучше, выбрав их, чем представив публике плоды своей фантазии. На рассуждении Севинье лежала печать классической поэтики с её принципом «соревнования» с предшественниками и образцами, с характерным понятием «преодолённой трудности».

Полемика между Севинье и Дасье была опубликована в 1698 году в Париже. В неё вовлекались всё новые и новые имена — Буало, Баттё, Н.-Э. Санадон, учёный-иезуит, поэт и переводчик Горация, и др. Их мнения в целом не расширили уже определённый диапазон трактовок².

Спустя полвека точка в споре была в каком-то смысле поставлена известным грамматиком С. Ш. Дюмарсе, в 1746 году посвятившим специальное сочинение вызывавшему раздор стиху Горация. *Communia* Дюмарсе понимал как общую идею человеческого характера, взятого в абстракции, «метафизически». Гораций, таким образом, пишет о трудности воплотить эту абстрактную идею в конкретном персонаже, трудности, с которой неизбежно сталкивается художник, особенно, если не имеет предшественников, а хочет непосредственно следовать природе³. Точка зрения Дюмарсе была признана решающей и на некоторое время утвердилась. Так, в духе Дюмарсе переведены соответствующие стихи «Науки поэзии» в двухтомном парижском издании Горация из библиотеки Пушкина⁴.

Подстрочное примечание Пушкина к статье об Альфреде Мюссе, казалось бы, свидетельствует о некоторой его осведомлённости в споре латинистов; впрочем, мера этой осведомлённости и источники остаются неясными. Что же касается Байрона, то о стихе Горация, явившемся камнем преткновения для комментаторов, он упоминал ещё в 1811 году в сатирической поэме «На тему из Горация» («Hints from Hogase»), продолжении «Английских бардов и шотландских обозревателей». В

одном из авторских примечаний Байрон с нескрываемой иронией говорит о полемике, ссылаясь на изложение её в 11 томе писем г-жи Севинье в издании 1806 года (см. прим. 2), а в тексте поэмы передаёт мысль Горация следующими стихами:

'Tis hard to venture where our betters fail,
Or lend fresh interest to a twice-told tale;
And yet, perchance, 'tis wiser to prefer
A hackneyed plot, than choose a new, and err (...) ⁵,

приближаясь, как видим, к трактовке Севинье, что естественно, поскольку только его точка зрения была в указанном Байроном издании представлена с исчерпывающей полнотой. (Сведения Пушкина, судя по предложенной им дилемме перевода, вполне вероятно, могли восходить к тому же источнику.)

Зная сатиру «На тему из Горация», мы должны признать упрёк Байрону в неточном понимании стиха Горация, содержащийся в словах пушкинского примечания, неосновательным. Более того, разница возможных толкований этого стиха, Байрону, как мы убедились, известная, вероятно, способствовала в выборе именно его эпиграфом к «Дон Жуану». «Двойное» чтение эпиграфа отвечало иронии, с какой Байрон в «Дон Жуане» перевёл «общий» литературный сюжет в регистр рассказа «об обыкновенных предметах».

Пушкин, впрочем, сатиры английского поэта, впервые опубликованной лишь в 1831 году, читать не мог и в своих суждениях опирался только на своё восприятие «Дон Жуана». Отказ его признать возможность «правильного» (то есть собственного, пушкинского) чтения эпиграфа становился своего рода отрицанием связи замысла Байрона, хотя бы только иронической, с общеевропейским сюжетом «Дон Жуана» («Предмет Д. Жуана принадлежал исключительно Байрону») и начинал звучать полемично.

Бросим теперь взгляд на ближайшие пушкинские замыслы, в окружении которых возникла статья о Мюссе. В академическом издании она датируется 24 октября 1830. Болдинская осень 1830 года закрепила новое отношение к проблемам литературной традиционности, взаимопроникновения уже известного, устоявшегося и авторски-индивидуального, складывавшееся у Пушкина к этому времени. Это новое отношение отразилось уже в «Повестях Белкина», смысловая глубина которых реализуется в использовании и переосмыслении хорошо узнававшихся читателем, порой даже шаблонизированных массовой литературой мотивов, фабульных ситуаций, образов и пр. Затем Пушкин начинает работу над «Маленькими трагедиями», также обозначая для читателя свою связь с предшественниками и уже разработанными сюжетами. 23 октября 1830 года датирована рукопись «Скупого рыцаря». Здесь, кроме всего прочего, Пушкиным дано ещё одно воплощение идеи скупости в конкретном человеческом характе-

ре, неотожествимом в своей индивидуальности ни с каким другим скупцом, в том числе и с Гарпагоном. 4 ноября будет завершён «Каменный гость». Пушкин решал в своём творчестве именно ту «трудность», о которой говорилось в стихах Горация. Обращаясь к сюжету Дон Жуана, к очередному «вечному» литературному образу, Пушкин не мог не вспоминать о байроновской поэме. Результатом этих размышлений, видимо, и явилось подстрочное примечание в статье об Альфреде Мюссе, слабо мотивированное непосредственным контекстом. И, может быть, не случайно, ответив своим внутренним мыслям, проявив внимание к вещам, ближайшим образом его сейчас занимавшим, Пушкин оборвал работу над статьёй о французском поэте.

Примечания

1. *Difficile est proprie communia dicere; tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.
Horatius, de Arte poetica, 128—130*

Впрочем, трудно сказать по-своему общее: лучше
Песнь о Троянской войне сумеешь представить ты в лицах,
Нежели то, о чём до тебя никто и не слышал.

(Пер. М. Л. Гаспарова)

2. Статьи Ш. де Севинье с изложением общего хода полемики были в 1806 году перепечатаны в издании писем г-жи Севинье: *Lettres de Madame de Sévigné à sa fille et à ses ami*. Paris, 1806. Т. 11. Р. 140—170.

3. *Oeuvres de Du Marsais*. Paris, 1797. Т. 3. Р. 285—295.

4. *Traduction des Oeuvres d'Horace*. Paris, 1816. Т. 2. Р. 347. Здесь в пример подобной «общей идеи», *communia*, переводчик приводит скупость, которая в определённой модификации реализуется, скажем, в мольеровском Гарпагоне, созданном автором столь индивидуально, что его нельзя отождествить ни со скупостью вообще, ни с каким-либо другим скупцом. В России эта трактовка отразилась в объяснительных примечаниях А. Ф. Мерзлякова к его переводу «Науки поэзии» (см.: Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев А. Мерзлякова. М., 1826. Т. 2. С. 352—353).

5. *The works of Lord Byron*. London, 1898. Poetry. Vol. 1. P. 402.

Хоть мудроно тягаться с корифеем
И старой темой вновь увлечь умы,
Но лучше взять старьё, чем если мы,
Взяв новое, с ним сладить не сумеем.

(Пер. Н. Холодковского)

И все-таки Лермонтов?

И. С. ЧИСТОВА,
кандидат филологических наук

13 апреля 1840 года в «Литературной газете» (№ 40) за подписью «Л» было опубликовано стихотворение, озаглавленное «Христос Воскресе!». Стихотворение это весьма велико по размеру, оно насчитывает 84 строки; приведём стихи в извлечениях — с тем, чтобы дать представление о характере поэтического текста, о котором пойдёт речь.

Таинственно, в безмолвии ночном
Священной меди звуки раздаются...
О, эти звуки прямо в душу льются
И говорят с душой о неземном.
Христианин! проснися на мгновенье
От суеты земного бытия —
Спеши во храм, пусть в сладком умиленьи
Затеплится мольбой душа твоя;
Но за порог таинственного храма
Без тёплой веры в сердце не входи,
И не сжигай святого фимиама,
Когда нет жертвы в пламенной груди;
Нам на земле один путеводитель —
Святая вера; яркою звездой
Зажёг её над миром Искупитель
И озарил к спасенью путь земной.
Иди по нём с надеждой и любовью,
Не уклоняясь тяжкого креста:
Он освящён мучением и кровью,
За грешный мир страдавшего Христа.
Кто без слезы святого умиленья,
Без трепета, с холодною душой,
Коснётся тайн священных искупленья,
Запечатленных кровию святой;
Кто в этот день живых воспоминаний
В душе своей восторга не найдёт,
Не заглушит в груди земных страданий,
Руки врага с улыбкой не сожмёт —
Тот с печатью отверженья
На бледнеющем челе,
Недостоин искупленья
В небесах и на земле!

Затем следует знак отбивки и продолжение стихотворения, ет

вторая часть, представляющая собой стихотворное переложение евангельского рассказа о воскресении Христа:

В страшный миг часа девятого
 Вижу я, среди креста, —
 Иудеями распятого
 Искупителя Христа:
 Всё чело облито кровию,
 От тернового венца:
 Взор сиял святой любовью,
 Божеством черты лица!

Наиболее близок текст рассматриваемого стихотворения версии, содержащейся в Евангелии от Матфея (гл. 27, стихи 46—66 и гл. 28, стихи 2—6). Приведём некоторые строки стихотворения «Христос Воскресе!» в сопоставлении их с соответствующими отрывками из главы 27 (стихи 51—54).

Вижу знаменье ужасное:
 Завес в храме раздрался...
 Потемнело солнце ясное,
 Потемнели небеса!
 Вижу тьму, весь мир объявшую,
 Слышу страшный треск громов,
 Грудь земли затрепетавшую,
 И восставших из гробов! —

Текст Евангелия от Матфея: «И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху до низу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли...»

Далее в стихотворении:

И в трепете страхом невольным объятый
 Коварный Израиль, внимая громам,
 Воскликнул: воистину нами распятый
 Был вечный Сын Бога, обещанный нам...

В Евангелии: «Сотчик же и те, которые с ним стерегли Иисуса, видя землетрясение и всё бывшее, устрашились весьма и говорили: воистину Он был Сын Божий».

Ряд подобных сопоставлений можно было бы продолжить; ограничимся, однако, приведёнными примерами, процитировав в заключение концовку стихотворения:

И в этот миг раздался хор нетленных,
 Хор светлых Ангелов с небес:
 Он возгласил над миром искупленных:
 Христос Воскрес! Христос Воскрес!
 Так совершилась тайна искупленья,
 И гордый враг небес — низвержен в прах,
 И снова для преступного творенья
 Доступна жизнь и вечность в небесах.

Стихотворение «Христос Воскресе!» не было замечено ни чита-

телями, ни критикой, и только спустя почти пятьдесят лет казанский библиограф Н. Ф. Юшков обратил на него внимание, выдвинув предположение, что стихотворение это может принадлежать М. Ю. Лермонтову или И. С. Тургеневу.

В газете «Волжский вестник» (1889. № 88. 9(21) апр.) Юшков поместил довольно обширную статью, озаглавив её по названию опубликованного в «Литературной газете» стихотворения, где, напомнив читателям о забытом поэтическом тексте (впрочем, для большинства стихи «Христос Воскресе!» были не забытыми, а попросту неизвестными), поделился своими соображениями по поводу названных им предполагаемых авторов. Заметив, что «Христос Воскресе!» отсутствует в собраниях сочинений Лермонтова, Юшков в конце концов пришёл к заключению, что эти стихи принадлежат перу Тургенева. Надо сказать, что доводы, которые предлагал Юшков, — как в пользу авторства Тургенева, так и в опровержение авторства Лермонтова, — не представлялись сколько-нибудь убедительными. Учёного, например, не смутило, что Тургенев уже в середине января 1840 года отправился за границу, в Россию вернулся только в мае 1841 года; во время Пасхи 1840 года он находился в Риме и даже если в предпасхальные дни написал стихи, о которых и идёт речь, вряд ли смог незамедлительно доставить их издателю. Тем не менее гипотеза Юшкова утвердилась, и стихи «Христос Воскресе!» стали считаться — пусть предположительно — тургеневскими.

Когда в середине 1970-х годов началась работа над вторым изданием Полного собрания сочинений И. С. Тургенева (это было повторение академического издания, включающее весьма существенные дополнения и поправки), стихи «Христос Воскресе!» вновь попали в поле зрения историков литературы. Редакционная коллегия, стремясь к максимальной полноте издания, приняла решение включить их в отдел «Dubia». Основанием для такого решения послужила не только и не столько достаточно шаткая гипотеза казанского библиографа, сколько тот факт (он не был известен Юшкову), что стихи «Христос Воскресе!» не однажды упоминались в переписке Тургенева с П. В. Анненковым и, по глубокому убеждению корреспондента Тургенева, проницательного и тонкого критика, именно Тургеневу и принадлежали. Напомним некоторые подробности этого сюжета.

14(26) октября 1853 года, находясь в ссылке в Спасском, Тургенев послал Анненкову (в письме) стихотворение «Христос Воскресе!», но под другим заглавием: «Восторг души или чувства души в высокопраздничный день праздника», указав имя автора — дворового человека Николая Федосеевича Градова, бывшего живописца, а ныне маляра. Стихотворение Градова Тургенев охарактеризовал как вещь «странную и удивительную». Спустя некоторое время Тургенев написал Анненкову, что Градов оказался обманщиком,

присвоив себе стихи, якобы принадлежащие протопопу Ивану Розову, с которым Тургенев был знаком, но не подозревал о его литературном даре. Анненков усомнился в авторстве Градова, но присланное Тургеневым стихотворение произвело на него большое впечатление: «Либо Н. Ф. Вас обманывает, либо Вы меня морочите... Но пьеса сама по себе чудо!.. Если это Ваша пьеса, то она показывает, что на подделку Вы не мастер... но что Вы в минуту светлую написали вещь, замечательную и по верности колорита и вообще по созданию». Не удовлетворила Анненкова и версия о протопопе Иване Розове как авторе пасхальных стихов. Тургенев же продолжал настаивать на том, что не имеет к присланному тексту никакого отношения («Не стыдно ли Вам продолжать намекать на то, что „должно быть“ — я написал посланные Вам стихи», и т. д.), но Анненков тем не менее ему не поверил.

Итак, вопрос об авторстве загадочных стихов редколлегией тургеневского издания был решён с той высокой степенью определённости, которая и позволила включить их в собрание сочинений писателя, хотя, как следует из комментария к публикуемому тексту (кстати сказать, принадлежащего автору настоящей статьи), данный вопрос «нельзя считать окончательно решённым» (см.: Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1987. Письма. Т. 2. С. 262; Сочинения. Т. 12. С. 710; Письма. Т. 2. С. 273; Сочинения. Т. 12. С. 711).

И это действительно так. Как оказалось, история стихотворения «Христос Воскресе!» имеет своё продолжение. В Российском государственном историческом архиве (Санкт-Петербург) хранится домашний альбом князя Н. А. Долгорукова (ф. 931, оп. 3, ед. хр. 720). В альбоме, озаглавленном «Книга стихов и переводов, написанных князем Н. А. Долгоруковым. Моё и чужое», находим мемориальные записи, списки стихотворений, прозаические наброски, отрывки драматического характера. Владелец альбома князь Долгоруков, 1833 года рождения, доктор медицины, действительный статский советник, камергер двора Его Императорского Величества, чиновник особых поручений при военном министре, с 1860 года находился в отставке; был избран полтавским губернским предводителем дворянства. Большинство записей в альбоме представляют собой либретто домашних спектаклей и сценарии живых картин — князь, выйдя в отставку, жил открыто, весело и гостеприимно, будучи верен патриархальной московской традиции с её шумными празднествами, танцами, маскарадами, на которые съезжались толпы родственников и знакомых (Долгоруков родился в Москве, провёл там юные годы).

Среди альбомных записей находятся положенные на музыку стихи популярных в то время авторов, которые предназначались для исполнения на домашних музыкальных вечерах. В качестве композиторов выступали сам Долгоруков, и его близкий приятель, со-

служивец М. И. Сабуров, хорошо известный биографам Лермонтова как лицо, принадлежавшее ближайшему окружению поэта.

Отдельную группу записей составляют стихи, скопированные рукою Долгорукова-коллекционера, в поле зрения которого попали имена, прочно утвердившиеся в литературе, и поэты второго ряда; как правило, интерес собирателя определялся его личными связями с авторами.

Стихотворения в альбоме Долгорукова по большей части не сопровождалась какими бы то ни было комментариями. Лишь две записи князя имели пояснительные пометы — и обе оказались весьма любопытными. Первая — это копия поэмы «Леший», написанной, как значится в примечании Долгорукова, Лермонтовым для оперы М. И. Сабурова «Ведьма» в 1829 или 1830 году в Университетском Благородном пансионе (см. об этом: Чистова И. К вопросу об утраченных рукописях Лермонтова: Литературные опыты пансионского периода // Михаил Лермонтов. Симпозиум, посвященный 175-летию со дня рождения. Русская школа Норвичного университета. Нортфилд, 1992. С. 81—95). У Сабурова, как сообщал в 1865 году в своем письме А. А. Краевскому Н. А. Долгоруков, кроме «Лешего», хранилось ещё значительное число стихотворений Лермонтова (Лит. наследство. 1952. Т. 58. С. 481). Заметим, что в этом письме имя Сабурова названо не было, а упоминался он просто как «товарищ Лермонтова по Университетскому пансиону». Источником и второй прокомментированной князем записи послужила коллекция Сабурова. Интересующий нас поэтический текст сопровождался следующим примечанием: «Написано для товарища в Университетском Благородном пансионе 30 марта 1840 г. во время праздника Пасхи». Сами стихи, озаглавленные «„Христос Воскрес“ М. Ю. Лермонтова», представляют собой 16 строк, записанных подряд, без деления на строфы:

Умолкнул стон и цепи сокрушились
Святою кровию Христа,
И ветви мира распустились
На древе честного Креста.
Христос Воскрес! В природе всё ликует
И славит Господа чудес,
Невольно радостью волнует
Святая песнь — Христос Воскрес!
Христос Воскрес! В восторге повторяет
Богач с убогим наравне,
И все друг друга обнимают —
Лишь грустно мне — лишь грустно мне.
Лишь я угрюм в час общего веселья,
Кого люблю, тех нет со мной,
И светлый праздник Воскресенья
Я встретил с грустною слезой.

В том, что приведённый текст принадлежит Лермонтову, убеж-

дает не только свидетельство Долгорукова, пользовавшегося, как уже упоминалось, весьма авторитетным источником, но и характер цитированных стихов; мы имеем в виду концовку стихотворения, заключительные пять строк:

Лишь грустно мне — лишь грустно мне.
 Лишь я угрюм в час общего веселья,
 Кого люблю, тех нет со мной,
 И светлый праздник Воскресенья
 Я встретил с грустною слезой.

Эта концовка легко узнаваема: в её основе лежит самый, пожалуй, репрезентативный лермонтовский мотив — мотив одиночества — к тому же в данном случае подкреплённый реальными биографическими обстоятельствами: напомним, что Пасху 1840 года Лермонтов провёл под арестом за дуэль с Барантом. Ещё одно частное наблюдение, которое также можно рассматривать как свидетельство в пользу авторства Лермонтова: это весьма редкая рифма «мною — слезой», которая у поэта встречается дважды — правда, в несколько модифицированном виде: «слезой — тобой» («Великий муж»), «слезой — собой» («Демон»).

Попробуем сравнить текст, опубликованный в «Литературной газете», и текст из альбома Долгорукова (первый и второй текст, как далее для краткости будем их называть). Прежде всего обращает на себя внимание то обстоятельство, что и первый и второй тексты написаны в одно время и приурочены к одному и тому же событию — празднику Пасхи. Далее. Если мы сопоставим стихотворения, принимая каждое из них за некое замкнутое целое, как поэтический феномен, совокупность темы, стилистики, ритмического оформления, то убедимся, что хотя текстуально оба стихотворения и не совпадают, но очевидно связаны друг с другом по всем перечисленным параметрам. Прочитав попеременно строфы первого и второго текста, мы получим текст, части которого органично сочетаются друг с другом. В самом деле:

	Умолкнул стон и цепи сокрушились
2	Святою кровию Христа,
	И ветви мира распустились
	На древе честного Креста.
1	И в этот миг раздался хор нетленных,
	Хор светлых Ангелов с небес:
	Он возгласил над миром искупленных:
	Христос Воскрес! Христос Воскрес!
2	Христос Воскрес! В природе всё ликует
	И славит Господа чудес,
	Невольно радостью волнует
	Святая песнь — Христос Воскрес!

Связь первого и второго текстов настолько явственна, что на-

прашивается естественная мысль: оба они являются разными вариантами, разными авторскими редакциями одного и того же стихотворения. Возможно, впоследствии второй, долгоруковский, текст (хронологически он был, по-видимому, более ранним) претерпел определённые изменения: поэт переработал, расширив его (так возникла первая часть, до отбивки, варианта, известного по публикации «Литературной газеты»), а от концовки отказался совсем, справедливо полагая, что этот фрагмент текста, отмеченный явной субъективностью лирического переживания, вступит в противоречие с избранной для всего стихотворения манерой величюного эпического повествования. Вместо концовки возникло поэтическое переложение евангельской картины Воскресения Христа — часть текста «Литературной газеты» от отбивки до конца.

Можно предположить, что расширенный вариант текста Лермонтов передал Краевскому, который, как известно, навещал его в Ордоанс-Газузе; Краевский и опубликовал стихотворение опального поэта в «Литературной газете», не решившись, однако, подписать его полным именем.

Итак, долгоруковская копия — текст и примечания к ней — и конечно же очевидная связь альбомного варианта с публикацией в «Литературной газете» дают серьёзное основание считать эту последнюю принадлежащей Лермонтову. Но доказывает ли такую принадлежность самый текст стихотворения, помещённого в «Литературной газете»? Вписываются ли эти стихи в идейный и эстетический контекст лермонтовского творчества? Полагаю, что мы не ошибёмся, ответив на данный вопрос положительно. Попытаемся это доказать. Стихотворение «Христос Воскресе!» мы вправе рассматривать как художественное выражение поэтического переживания, порождённого глубоким религиозным чувством, — наряду с такими стихотворениями как, скажем, «Ветка Палестины» или три лермонтовские «Молитвы». В «Христос Воскресе!» та же уверенность, что лишь «тёплая вера» позволит сохранить живую душу, очистить её от «суеты земного бытия», отягощённого борением страстей, сомнениями и тоской. Заметим, что выражение «вера тёплая» не однажды встречается у Лермонтова. В его «Исповеди», например: «Но вере тёплой опыт хладный / Противуречит каждый миг»; в несколько изменённом виде в знаменитой «Молитве»: «Но я вручить хочу деву невинную / Тёплой заступнице мира холодного». Движение поэтической мысли стихотворения, развитие его лирического сюжета направлены к утверждению победы светлых сил над духом зла. «И гордый враг небес — низвержен в прах». Так в концовке «Христос Воскресе!» появляется ключевой для лермонтовской поэзии образ демона, смущающего сомнениями человеческую душу, отнимающего у неё надежду верить и в вере обрести гармонию в своих отношениях с миром. Человек с холодной душой, обременённый страстями, снедаемый тоской и равнодушием к жизни, не достоин искупленья — такова художественная идея «Христос Воскресе!», неизбежно вызывающая в памяти одно из

не слишком часто упоминаемых лермонтовских стихотворений — «Когда надежде недоступный...», где содержится похожая идея: порыв к спасению, жажда спасения обольщённой духом отрицания измученной души.

.....молитвой безрассудной
 Я долго Богу докучал
 И вдруг услышал голос чудный.
 «Чего ты просишь? — он вещал. —
 Ты жить устал? — но я ль виновен;
 Смири страстей своих порыв;
 Будь, как другие, хладнокровен,
 Будь, как другие, терпелив...

Здесь та же модель, что и в стихах «Христос Воскресе!»: человек должен войти в храм с чистой душой, его молитва будет услышана, если он сумеет смирить себя.

Ну, а как же все-таки относиться к, условно говоря, тургеневской версии? Возможно, дело обстояло следующим образом. Дворовый человек Тургенева, фигура, по словам писателя, весьма незаурядная, мог переписать стихотворение из «Литературной газеты», полный комплект которой хранился в Спасском, — переписать и озаглавить его по-своему, выразив этим заглавием те высокие чувства, которые вызвал у него прочитанный текст. Что же касается дальнейшей путаницы и участия в ней самого Николая Градова, малоархангельского протопопа Ивана Розова, и т. д., то разгадать её не мог даже сам Тургенев. Кстати сказать, нет ничего удивительного, что писатель не узнал стихов, опубликованных в «Литературной газете» — в 1840-м и 1841 году, как уже упоминалось, Тургенев находился за границей.

И, наконец, последнее. Предложенная гипотеза об авторстве Лермонтова в отношении стихотворения «Христос Воскресе!» в самое последнее время получила неожиданную поддержку. Просматривая бумаги П. И. Баргенева, хранящиеся в его личном фонде, в Российском государственном архиве литературы и искусства, мы обратили внимание на сложенный вдвое листок бумаги с записанными на нём текстами двух стихотворений. Первое — принадлежащее Е. П. Ростопчиной «Учитель, ты скорбел Божественной душой, / Предвидя муки час и вечера святой», и второе — «Христос Воскресе!», в его полном варианте, подписанное полным именем — Лермонтов. Оба текста написаны рукой Ростопчиной. Так появился ещё один свидетель, мнению которого мы не можем не доверять. Напомним, что особенно близкие отношения Лермонтова с Ростопчиной установились именно в последние годы жизни поэта.

Санкт-Петербург

«Петербург»: кто автор плана?

Н. А. ФАТЕЕВА,
кандидат филологических наук

Роман «Петербург» * Андрея Белого мы будем рассматривать, прежде всего не как роман фабульно-исторический, а как филологический, где основной конфликт — это столкновение «старой» и «новой» гармонии на рубеже веков. И поэтому «взрыв», раздавшийся в доме Аблеуховых, символизирует не что иное, как «конец романа», ориентированного на классические нормы языка письменного, и начало эпохи романа, ориентированного на слово звучащее, произносимое, несущее с собой ритм и «шум времени». В то же время слова романа хранят «память» о всех своих предшествующих употреблениях в поэтическом языке и тянут за собой интертекстуальные связи. Это позволяет развёртывать в новую композиционную последовательность многие идеи и приёмы организации русской поэзии и прозы XIX века — в первую очередь, Пушкина, Гоголя, Достоевского и Толстого, как бы озвучивая их и подвергая переосмыслению.

Данная тема частично затронута в работе Ц. Ансчуетса (Anschuetz C. Bely's «Petersburg» and the end of the Russian novel // The Russian novel from Pushkin to Pasternak. L., 1983), которую автор назвал «„Петербург“ Белого и конец русского романа». В этом названии Ансчуетс следует за Мандельштамом, его статьей «Конец романа» (1922), где говорится, что Белый фактически был последним из русских прозаиков, который, стремясь придать некий «позвоночник» роману, находит его в «смещении планов» (Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 204). И тогда роман, как «фабула, насыщенная временем», перестаёт существовать, распадается, поскольку уже не существует единства личности и её биографии: личность, скрепляющая повествование, уподобляется «бильярдному шару», сталкивающемуся с другими на бильярдном поле. Мандельштам же в своей метаязыковой метафорике во многом следует образной системе «Петербурга», где литературный герой постепенно превращается во «взрывающийся шар» и благодаря «звуковой субстанции» выходит в четвёртое — языковое измерение.

Начало такому «герою», по мнению Белого, положено «Медным всадником» Пушкина, и более поздние работы писателя-учёного, в центре которых оказывается эта стихотворная поэма Пушкина (названная «Петербургской повестью»), — его лекция «О Пушкине» (1925,

* Журнальный вариант 1913—1914; отдельное издание — 1916; вторая авторская редакция — 1922.

опубл. 1992) и «Ритм как диалектика» (1929) — раскрывают до конца смысл его романа «Петербург», который Белый пытался вложить, во-первых, в метрическую форму анапеста, и, во-вторых, — в текстовую структуру, распадающуюся на графически выделенные части, каждая из которых имеет свой ритм. Эти части, как и поэма Пушкина, построены «в темпе всё учащающегося ритмического сердцебиения», в нарастании контрастных строк, когда «температура лирического волнения выше 37°» (Белый А. Ритм как диалектика. М., 1929. С. 177). В самой же смене «ритмов (...), пульсаций и температур», говорит «сама кровь» Белого-поэта (как ранее Пушкина), а «не корковое вещество» (Там же. С. 180). И в этой пульсации как бы получает выражение новая «ужасная пора» России и «возмущённое сознание» личности нового Евгения, «сходящего с ума» (мотив «столетнего возвращения»). А лейтмотив «тяжёло-звонкого скаканья» всадника, наряду с тем, что переносит читателя из одного столетия в другое, соединяет все внешне разорванные главы «Петербурга», организуя его композицию. И здесь всадник и конь оказываются апокалиптическими, «губящими без возврата».

Целостная структура романа построена так, что одни и те же «ключевые» слова оказываются на пересечении различных функционально-семантических зависимостей текста (ситуативных, концептуальных, композиционных). Такими же точками скрещения выступают и имена собственные, которые в общей структуре романа приобретают аллюзивное звучание и идейный смысл. Так, с точки зрения целостной композиции прежде всего выделяются слова-пучки *позвоночник*, *узел(ок)*, а также *ве-ер*, *бомба с часовым механизмом*, *с бегающей по кругу стрелкой и ключиком*, *конь* и *всадник*, «тяжёло-звонкое скаканье» (Пушкин) которого отбивает ритм текста и указывает на «адреса» Петербурга. Каждое из этих слов образует свой субкод текста со своим «ключом», получающим выражение в звуке и организующим «звуковую субстанцию» произведения. Среди таких субкодов и квазиморфема *-ух-/-уш-* «слышимый звук», которая собственно и выводит, по Белому, все остальные «пучки смыслов» в «четвёртое измерение». «Позвоночник» становится метафорой организации целостной ткани романа из отдельных частей-позвонков, а также, в связи со значимой фамилией Александра «Дудкина», создаёт у Белого своеобразную параллель к «Флейте-позвоночнику» (1915) В. Маяковского («Я сегодня буду играть на флейте./ На собственном позвоночнике»). Скрепление отдельных «позвонков» оказывается затруднённым и «болезненным», и в романе возникает понятие «болезни спинного мозга» (сухотки — болезни, ведущей к его истощению), которая получает различные ситуативно-композиционные воплощения. Для скрепления разрозненных частей «истощающегося

позвоночника» Белый использует мотивы болезненного состояния мозга: бред, сумасшествие, сон.

В центре романа два героя — отец и сын Аблеуховы, символизирующие две разные как жизненные, так и поэтико-философские системы. Уже асимметрия их имён и отчеств (*Аполлон Аполлонович* и *Николай Аполлонович*) говорит об их родственной связи и различии двух поколений, представляющих два века. При этом Аполлон — имя бога искусств и поэзии, символа строгой гармонии. Фамилия героев *Абле-ух-овы* (по типу *Пуш-кин*) кодирует в себе псевдоним «Белый» и -ух-, то есть ориентацию на звуковое воплощение текста, содержащую потенцию самоассимиляции автора. Создаётся противопоставление фамилии *Без-ух-ов* и *мёртвым ушам* Каренина у Л. Н. Толстого — писателя, который для Белого символизировал письменную форму классического романа.

Впервые упоминание о «позвоночнике» находим в конце третьей главы (главка «Второе пространство сенатора»), где это пространство подаётся как «свержение в бездну». Здесь Аполлону Аполлоновичу слышится цоканье Медного Всадника, и он сам как бы оказывается в «бронне» с внимающим «бледно-зелёным ухом». В своём «втором пространстве», названном «двойным сном», Аполлон Аполлонович в «хлопнувшей двери» слышит «цоканье», в реальном же первом — хлопнувшая дверь означала возвращение домой Николая Аполлоновича. И тут в безличном плане развивается идея: «Только неладно в спине; боязнь прикосновения к позвоночнику ... Развивается: *tabes dorsalis*» (Белый А. Петербург. М., 1978. С. 122; далее — только стр.). Название главы 4, как скрепляющее звено от третьей к четвёртой, переводит мотив «позвоночника» в метатекстовый план — «Глава четвёртая, в которой ломается линия повествования»; открывается же она эпитафией из Пушкина «*Не дай мне бог сойти с ума...*» Вновь «нащупывается нить бытия» и повествования только в главе 6 с эпитафией «*За ним повсюду Всадник Медный / С тяжёлым топотом скакал*». В ней речь идёт сначала об Александре Ивановиче Дудкине — композиционном и концептуальном двойнике Аблеухова-младшего, а также пушкинского «бедного Евгения», у которого «длилось бредное бегство»; а затем в главке «Невский проспект» уже конкретно Николай Аполлонович ощущает «вырывание» позвоночника.

В диалоге с Дудкиным Николай Аполлонович понимает, что всё дело в узелке с бомбой (который становится «узлом» переплетения бытия почти всех героев романа), так что даже отождествляет себя с ней («*Стал бомбой с тиканьем в животе; Я — бомба*). И происходит «разрыв на части» двух «Я» Николая Аполлоновича («*Давеча, как я был, с узелком, то я спрашивал, почему Я есть Я*). Дудкин же называет Аблеухова-младшего Дионисом терзаемым: Николай Аполлонович почувствовал, что его «*как будто терзают на части, растаскивают в противоположные стороны: спереди вырывается сердце; а из спины вырывают, как из плетня хво-*

ростину, твой собственный позвоночник» (С. 212—213). Так «разрыв позвоночника» проецируется на разрыв между эпохой Аполлона (строгой гармонией) и Диониса (экстаза), и этот разрыв связан с «бомбой», которая получает несколько названий: 1) *сардинницы ужасного содержания*, образующей паронимический звуковой ряд с *сердцем*; 2) *расширяющегося шара*, создающего ещё один зрительно-звуковой образ. Далее «разрыв» в главе «Откровение» (с апокалиптическими аллюзиями) переводится в координаты летосчисления, где появляется «ноль», соотнесенный, благодаря Пушкину, с *Наполеоном* («Мы почитаем всех нулями, / А единицами — себя»). В тексте Белого «ноль» в смысловом и звуковом отношении перекликается с *Николаем Аполлоновичем* (*Я — бомба; Я — ноль*, то есть «расширяющийся шар»), имя-отчество которого паронимично Наполеону. Этот «ноль-нуль» означает, что «*времени уже больше не будет*» (Откр. 10; 6), и он переводит символику нового летосчисления, которая развивается в диалоге Дудкина с Николаем Аbbleуховым, в метатекстовый план («*в беллетристике, в лирике, в психиатрии*» — С. 215). Так, «расширение» Николая Аполлоновича, согласно модернистам, и называется «ощущением бездны», а «символическому ощущению» находится «соответствующий образ», связанный, как далее прояснится, с формированием Земли, Сатурна, галактик. В итоге всё сводится к «пульсации стихийного тела», которая претворяет кошмар «*работою в закономерность гармонии, изучая тут ритмы, движения, пульсации, вводя трезвость сознания в ощущение расширения...*» (С. 215—216).

«Разорванный позвоночник» приводит далее к «узелку» Липпанченко (также двойника и звукового аналога Николая Аполлоновича), к его «Лебединой песне». И перед тем, как он был убит Дудкиным, вновь зайдёт речь о «разрыве на части», о «разорванных ощущениях», но уже в плане «мы» (всего поколения «медной молодёжи»): «*В позвоночнике слышим: кипение сатурновых масс; в мозг вьдаются: звёзды созвездий; в центре кипящего сердца мы слышим больные толчки, — всего солнца*».

«Разрыв позвонков» в романе Белого — это не только «разрыв» двух поколений и столетий, его будут пытаться «склеить» постсимволисты, и прежде всего Манделштам в стихотворении «Век», 1923 («*Узловатых дней колена / Нужно флейтою связать*», где скрещиваются «узелок», «флейта», «позвонки» и «время»), но он также спроецирован на резкий слом в поэтике позднего Пушкина — родоначальника «петербургского текста». В «Медном всаднике» «огонь» сердцевина («солнечного огня»), воплощенный в коне, приходит в противоречие с «медной главой» Всадника, как это доказал Белый, исследуя «пульсации» поэмы в работе «Ритм как диалектика».

И роман Белого отнюдь не случайно начинается пародийной аллюзией на графиню из «Пиковой дамы» Пушкина (которая в «Петербурге» Белого исполняется как «звучащая опера») и с «глухого»

пушечного выстрела (ср. Пушкин), который «торжественно огласил Петербург» (С. 39). Открывается же роман главой первой, «в которой повествуется об одной достойной особе, её умственных играх и эфемерности бытия». Затем следует эпиграф из «Медного всадника», начинающийся строкой «Была ужасная пора...» и подписанный А. Пушкин, и за ним сразу — глава под названием «Аполлон Аполлонович Аблеухов». Таким образом, эти два имени собственных оказываются соотносёнными по внутренней связи: *Аполлон — поэт — ухо*. «Ужасная пора» объединяет у Белого «ужас», преследующий всех героев романа, и пушкинскую цитату «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», содержащую строки об «эфемерности бытия», что составляет ещё один лейтмотив «Петербурга». «Пора» превращается в «шёпоте» Липпанченко в «провокацию», в «обрывок ужасного содержания». Тут и раздаётся «выстрел пушки». И здесь же первый раз появляется сочетание *ве-ер*, которое обнаружится и в кульминационной точке романа, когда речь пойдёт о некоем Шишнарфнэ — бесовском начале, явившемся к Дудкину за *д-уш-ой* (Шишнарфнэ в переводе с перс. *шиш* «зеркало, стекло» + *нари* «огненный», «злой дух»). В слове *веер* заключены не предлоги и окончания, как это мистифицирует Белый, а веерное развитие романа, которое развёртывает каждую мысль в «пространственно-временной образ» (С. 43), что приводит к необыкновенному «расширению» значения каждого слова романа. Такое необыкновенное «расширение», заканчивающееся «взрывом» (который может «разорвать ушную перепонку»), и закодировано в «бомбе» с «часовым механизмом». Эта «бомба» неслучайно взрывается на «письменном столе» Аполлона Аполлоновича («Предприятие поставлено как часовой механизм» — глава «Наша роль»), который «даёт ход» бумагам: таким образом как бы взрывается вся «письменно-бумажная» литература. «Бомба» же оказывается «умственной бомбой», описывающей свой круг (С. 205); и чтобы обозреть весь «круг» надо распутать её «узелок», или «узлы гадской козницы». Эти «узлы» ведут к статуе Медного Всадника, который приходит в новую ужасную пору, описав свой вековой круг, и «губит всех без возврата». В этом смысле автором плана «Петербурга» становится сам А. С. Пушкин.

Именно пушкинская поэтическая система оказалась в центре внимания современников Белого при обсуждении проблемы «живое» и «мёртвое» («губящее») начало творчества (Паперно И. Пушкин в жизни человека «серебряного века» // *California Slavic Studies XV*. Berkeley, 1992). В числе наиболее цитируемых текстов Пушкина, подвергшихся метаязыковому анализу, его стихотворения «Поэт», «Пророк», «Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы», а также «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Пиковая дама». Все они проецировались на идею «смерти поэта», географическим «топосом» которой как раз являлся Петербург.

Стихотворение «Поэт» («Пока не требует поэта...») непосредст-

венно связывалось с раздвоением личности Пушкина на поэта — «священного жреца» Аполлона, который бежит от чуждого ему мира «И звуков и смятенья полн...», и простого смертного, «ничтожнейшего» из детей мира. «Стихи, сочинённые...», которые позже почти полностью цитируются в лекции о Пушкине, образуют целую сеть звуко-семантических схождений в романе «Петербург», организуя «тесноту» его локально-строфических и дистантно-композиционных рядов. Это и *однозвучный ход часов и жизни мышья беготня*, но прежде всего в романе постигается значение *скучного шёпота* Петербурга («Что ты значишь, скучный шёпот? <...> От меня чего ты хочешь? / Ты зовёшь или пророчишь? / Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...»), превращающегося у Белого в *шёпот ужасного содержания*.

Своеобразное «скрещение» идей этих двух пушкинских стихотворений обнаруживается в статье М. Волошина «Аполлон и мышья» (1911). Мышь, по Волошину, связана с Аполлоном и комплиментарна ему: это, с одной стороны, знак ускользящего мгновения, с другой, — пророческого дара. В то же время в «шёпоте» «жизни мышья беготни» — начало «ужасного содержания» «Медного всадника» с заключительной фразой Евгения «Ужо тебе!...» У Белого это *ж/ш* создаёт звуковую основу текста и связывается с квазиморфемой *-ух/уш-* (имеющей озвученный вариант — *уж*), призывающей постоянно прислушиваться к «шуму» нового времени. При этом *мышья* по паронимии соотносима с *мыслью* и становится как бы её «глухим», «неозвученным» отражением («В передней Николай Аполлонович остановился перед лакеем, лоя убежавшую мысль. — „А ... Мышка!“ — Николай Аполлонович продолжал растирать себе лоб, вспоминая, что должен он выразить при помощи словесного символа „мышка“...» (С. 87). С «серой мышья» в романе прежде всего сравнивается Аполлон Аполлонович, его *мышинный халат* и *огромные контуры мёртвых ушей*; а в итоге, когда Аبلеухов-старший, машинально опуская глаза, обнаруживает бомбу — «сардинницу ужасного содержания», она напоминает ему *мышиную кучу* (С. 282).

Причём, в квазиморфеме *-ух/уш-* значимы и гласные и согласные, и *У* становится «главной» в романе «Петербург», где некое начало «губит» всех без возврата, к тому же настоящее имя автора романа — *БУгаев*. Так *У*, на котором сходятся *Узлы гадской козни*, которые хочет *распутать Дудкин*, выносит на поверхность ещё один звуковой код романа, заключённый в звуках *п/б*. Тут же вспоминаются *АБлеУХов* и *ПУШкин*, а также ещё один герой романа *ЛиХУтин*, ассоциирующийся по ошибке с неким неизвестным «белым», «печальным и длинным», который, в свою очередь, пародийно соотнесён с *МыШкиным* из «Идиота» (в романе даже упоминается *Ипполит Мышкин*, являющий собой скрещение двух

противоположных героев Достоевского). Рассмотрим все три звуко-семантические парадигмы, которые, накладываясь друг на друга, организуют отношение «отец—сын».

Парадигма *У* включает, кроме обозначенных выше, определения, связанные прежде всего с Николаем Абле-ух-овым (*набухший шар, разбухая до ужаса, очеловеченный ужас; нуль; ублюдок; в контуре пульсы, проекции пульсов, — всё, всё превращалось в себя измышлявшие мысли; да, да: в глазном яблоке происходила бурная жизнь, обыкновенные точки тут вспыхнули искрами; ... это и было пульсацией: она — вспыхнула (ср. нуль); в душе его лопнуло; прислушаться к звуку; и др.*), а также общие положения, относящиеся к Медному Всаднику — «повиснуть в воздухе без узды, чтобы низринуться после в водные хаосы», и Петербургу — *ползучая многоножка ужасна. И поэтому в речи Д-у-дкина слышим: «Уверен: узлы гадской козни распутать сумею»* (С. 210).

Парадигма *ш* с озвученным вариантом *ж* (шумные, щелевые согласные) часто включает сочетания с *У*, так как волнения Аполлона Аполлоновича происходят от «*потрясения ушной перепонки: звуковые созвучия воспринимал он как скрежетание по стеклу; жестяночка из-под жирных сардинок; шёпот ужасного содержания как шелест над раскопанным муравейником; уши дёрнулись: тошнота точно бомба; бомба с тиканьем в животе; ужасная тяжесть в желудке; расширение; шар ширился; вихри мыслей крутились с нечеловеческой быстротой и шумели в ушах; копошились мыши; тьма крошечная; острое помешательство; болезненный кошмар Дудкина: в нём самом затрепало уже — Шишнарфнэ: Енфранишиш пришло за душой; Александр Иванович чувствует ужас: угроза в словах страшного собеседника; тяжёло-звонкое скаканье; всё время повторяющийся глагол бежать; медная молодёжь, ножницы и т. д.* Все эти звуковые сочетания превращают «сплошное бессмыслие» (ср. название главки «Было сплошное бессмыслие») в осмысленную последовательность. И в конце романа зловещие жёлто-лимонные клубы взрыва бомбы и пожара выбились наружу.

Следующим компонентом этой последовательности является парадигма взрывных согласных *п* с озвученным вариантом *б*. Основные её составляющие: *белый, Аблеухов, Аполлон; бледно-зелёное ухо; ублюдок; И будет: бред, бездна, бомба; безумие; бомба — быстрое расширение газов; ослабшая мысль ... бессмысленно рисовала какие-то праздные арабески; бредное бегство; лоб с бьющейся жилой; Абракадабра! Они походили с ума: губящее безвозвратно, — действительно. «Губящее без возврата» звуковое «глухое» начало, которое обнаруживалось во снах и бреду Николая Аполлоновича: Пепп Пеппович Пепп, соотносимый и с Петром, и с Пушкиным, и с Петербургом, и с «партийной бомбой». Это начало («комочек ужасного содержания»), который «будет шириться,*

ширяться, шириться. И Пепп Пеппович Пепп лопнет: лопнет всё...) образует целую систему двойников Николая Аполлоновича, которые в романе названы Белым «медная молодёжь», а в лекции о Пушкине — «бесы XX века». Сам же Коленка в маскарадной песенке именуется *Петрушей*, гарнирующим на коне, — для создания пародии на Медного Всадника. Отчество «*Петровна*» носят и Софья Лихутина, которая имеет некоторое сходство и с Лизой из «Пиковой дамы» и Соней из «Преступления и наказания», в зависимости от того, с кем в это время соотносится Аблеухов-младший: на Германа — он даже как бы мысленно диалогизирует с Германом Германовичем (*Я, Герман Германович, тоже ... Мне пора...*) — или Раскольниковка над «дрожащим муравейником» (оба мужских образа возводятся к противопоставлению нуля и Наполеона у Пушкина, которые *вспыхнули и лопнули в Николае Аполлоновиче*), и Анна Аблеухова, супруга Аполлона Аполлоновича — пародия на Анну Каренину, жену обладателя «больших ушей» в романе Толстого. В числе «двойников» их сына Николенки-Петруши оказываются Дудкин и Николай Липпанченко, — террористы, желающие взорвать старый классический порядок «кубов и параллелепипедов», превращая их в «круг» и «шар», которые в итоге лопаются — «нолятся»: «*Николенка принимался выкрикивать ерундовские вещи — о том, что и он округляется, что он — ноль; всё в нём нолилось — ноллилось — нолл...*» (С. 189).

Им своеобразно противостоит Сергей Сергеевич Лихутин, который сначала пародийно изображен «белым как смерть», затем, как «недоповесившийся» и «воскресающий из мёртвых» с «перевязанным горлом» (ср. скрещение Александр Дудкин × Сергей Лихутин = Александр Сергеевич). Однако Лихутин также связан с «Петром», поскольку приходится мужем Софье Петровне.

Ключ же к роману, который, как и *сардинницу*, Николаю Аполлоновичу хотелось бы «раздавить» под пятой Медного Всадника, чтобы остановить «ход часового механизма», таится в «связке» Дудкин — *Шишнарфнэ* (его обращённое имя *Енфранишиш* закодировано во внутренней форме имени «огненное стекло, зеркало»). Развязка романа происходит в главке «Петербург», следующей сразу за главкой «Мёртвый луч падал в окошко», где говорится о том, что Дудкин не может найти «дверного ключа», в то время как *Шишнарфнэ* уже был в комнате.

В этой главке Дудкин и *Шишнарфнэ* рассматривают карту Петербурга и беседуют о «ниспровержении культуры», причем самого *Шишнарфнэ* не видно: «голос же раздавался посередине отчётливого комнатного квадрата» и составлял «самостоятельный невидимый центр» (С. 238). Затем из «мира теней» в комнату вошёл человек, имеющий все «три измерения»; прислонился к окну и стал контуром, или «двумерным»: «стал тонкою слойкою копоти, (...) теперь эта чёрная копоть истлела вдруг в блестящую лунную

золу; а зола отлетала: и контура не было; вся материя превратилась в звуковую субстанцию, трещащую — только вот где? Александру Ивановичу показалось: в нём самом затрещало уже» (С. 239). Шишнарфнэ снова исчез, и Дудкин начинает «трещащий» диалог с самим собой: «Петербург: четвёртое измерение, не отмеченное на картах, отмеченное лишь точкою; точка же — место касания плоскости бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса...» (Там же). Эти звуки как бы самопроизвольно появляются из его «гортани»: «Из аппарата гортани ответило: — „Ты позвал меня... Вот и я...“. Пришло Енфраншиш за душой» (С. 240). Следом у Белого идёт абзац, заключённый с двух сторон в ряды точек, как бы переносящих читателя в «иное измерение»: «Александр Иванович выскочил из собственной комнаты: и — щёлкнул ключ. — „Да, да... Это — я... Я — гублю без возврата...“» (Там же).

Затем вновь слышится тяжёло-звонкое цоканье Медного Всадника, который превращается в огнедышащий поезд, символизирующий собой приход железного века. И происходит раздвоение Дудкина, мотивированное алкогольным опьянением: от него убегало «самосознающее Я», принявшее решение убить Липпанченко. Тут его и настигает Медный Гость («Каменный гость» + «Медный всадник»), и этот скрещённый пушкинский образ ломает «позвонки», «ключицы»: «В медных впадинах Всадника вспыхнула медная дума: упала дробящая камни рука, — раскаляясь докрасна; и — сломала ключицу: — „Умри, потерпи...“» (С. 247). Так, эхом отозвался «смертельный ушиб» позвоночника нового века, зародившийся ещё в «медной думе» Петра. С Дудкиным повторяется история «бедного Евгения», с той лишь разницей, что он сам становится «медным»: «металлы» проливаются в его жилы и он хватается за «ножницы», которыми убивает Липпанченко. В этом смысле знаменательна развязка конфликта «Медного всадника», спроецированная на «Пророка» Пушкина в главке «Тараканы». Она показывает, что «рассечения груди» «крылатым серафимом» не происходит, а «уголь, пылающий огнём» (закодированный в Шиш-нар-фнэ) «губит всех без возврата»: Дудкина находят сидящим «верхом» на трупе Липпанченко, в его простёртой руке — «ножницы», словно разрезающие «петербургский текст» на части.

Медный Всадник и Евгений сливаются в «Петербурге» Белого в едином образе террориста Александра Ивановича Дудкина — символа «произведения искусства» (ср. значимую фамилию от дудка — инструмент поэта-певца, от которого произошла флейта и имя Александр), которое восстаёт против своего творца. Белый в лекции о Пушкине пишет: «„Медный всадник“, окаменевший в Пушкине, „пророк“ — разряжается в русской литературе в галерее „сильных личностей“ Достоевского, а обедневший, убегаящий от него „Евгений“, личность, не могущая разорвать гранитные оковы, обедневает в „бедных людях“»

Достоевского...» (Белый А. Пушкин: план лекции. Publication and commentary by I. E. Malstad//Cultural Mythologies of Russian Modernism. California Slavic Studies XV. Berkeley, 1992. С. 470). Эта мысль Белого и воплотилась в его романе «Петербург», где Шишнарфнэ, появляющийся из «аппарата гортани» Дудкина, напоминает «чёрта», явившегося в кошмарном сне Ивана Карамазова.

Дудкин не может разорвать своих «медных оков» и выйти «в четвёртое измерение», при том, что Шишнарфнэ-Енфраншиш объявляется автором как «символизирующее анаграмму». На самом же деле анаграмму создают три звуковые парадигмы романа в «глухом» варианте *П-У-Ш* — плюс окончание фамилии Дудкина — *КИН*. Так корень *дуд* — оказывается лишённым *души*, и поэтому в романе не находится «обладателя голоса» (главка «Журавли»). В то же время в Шишнарфнэ закодирована идея раздвоения поэта на «лёд и пламень»: под «холодным стеклом» и «медной главой» — «пожирающий пламень исканий» Пушкина (ср. в романе Белого восточного дракона, «пожирающего пламенем всё» и которого в виде «бомбы» ощущает в себе Николай Аполлонович — двойник Дудкина). Это раздвоение и кончается «взрывом» с «металлическим, басовым тяготеющим оттенком» (напоминающим «удары металла» Медного Всадника), после чего «всё замерло» (С. 321) и уже сам Аполлон Аполлонович бежит от своего «сына-ублюдка» (пароним — *блудный сын*). И озвученный вариант загадочной анаграммы звучит как *АБЛЕ-УХ*-ов (соотносимый с *БЕЛЫм*).

Вместо «голоса» в романе звучит «*ЛЕБ*Бединая песня» *ЛИПП*анченко: «*И негодяи, ведь, имеют потребность пропеть себе лебединую песню ... Знал ли он, что поёт? и — что такое играет? ... Почему сжимается горло — до боли? ... От звуков? Липпанченко этого не понимал, как не понимал он и нежных им извлекаемых звуков...*» (редакция 1913—1914 годов). Закончив песню, Липпанченко ощущает себя «разорванным на части», и вскоре Дудкин убивает его.

Николай Аполлонович в эпилоге попадает из Петербурга в Египет и, читая «Книгу Мёртвых», «в двадцатом столетии он провидит — Египет; культура,— тухлая голова: в ней — всё умерло; ничего не осталось; будет взрыв: всё сметётся» (С. 326). А далее в своей «Египетской марке» (1927) за «ножницы» берётся Мандельштам, он стрижёт «бумагу длинными ножницами», склеивает «цитатные атомы» произведений Пушкина и Белого — так появляется «Каменная дама» в «ботинках Петра Первого». И снова у Мандельштама «пушкинский Петербург», начиная с «заглавия», приобретает «египетские черты города мёртвых — некрополя.



«Память любит ловить во тьме...»

К истокам мандельштамовской образности

О. А. ЛЕКМАНОВ

В одной из новейших работ А. В. Михайлова рассмотрены две возможные модели взаимоотношения художника с действительностью: «Если представить себе, что существует тройное отношение: автор — слово (язык) — действительность, — то могут существовать принципиально разные отношения между этими тремя сторонами < ... > В одном случае автор (писатель, поэт) общается с действительностью через слово и отнюдь не располагает прямым, непосредственным сообщением с действительностью. Во втором случае автор, напротив, установил с действительностью так называемые непосредственные отношения и, пользуясь словом, так или иначе подчиняет своё слово своему так называемому «видению» действительности» (Михайлов А. В. *Поэтика барокко: завершение исторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. М., 1994. С. 331).

В течение долгого времени поэт Осип Мандельштам воспринимался читателями и исследователями как воплощённый образец художника, «сообщающегося» с действительностью через слово, через «мировую культуру». Особую роль здесь сыграли работы К. Ф. Тарановского и его последователей, посвящённые выявлению мандельштамовских подтекстов.

Однако и прямое, «без посредников» сообщение с действительностью, как представляется, не было чуждо поэту.

Убедительное подтверждение этому содержат начальные, «детские» главы автобиографической прозы Мандельштама «Шум времени» (1923), в которых внимательный читатель без труда обнаружит «настоящие», «вещественные» источники ряда ключевых мотивов мандельштамовской поэзии и прозы. Так, метафорическая «серебряная труба Катутла» из статьи Мандельштама «Слово и культура» (Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 169; далее

только стр.), по-видимому, имеет самое непосредственное отношение к детским воспоминаниям поэта о военном оркестре: «Если бы спрятаться в Летнем саду незаметно! А там — столпотворение сотни оркестров, поле, колосющееся штыками <...> И ещё *серебряные трубы, рожки, вавилон криков, литавр и барабанов*» (С. 10).

Иронически окрашенная строка «Читая „*Ниву*“ и Дюма...» из стихотворения «Царское Село» восходит и вовсе к младенческим воспоминаниям Мандельштама: «О, эти годы, когда Фигнер терял голос и по рукам ходили двойные его карточки: на одной половине поёт, а на другой затыкает уши, когда „*Нива*“, „Всемирная новь“ и „Вестники иностранной литературы“, бережно переплетаемые, проламывали этажерки и ломберные столики» (С. 7). А «*свист паровоза*» переключался в «Царское Село» из соседнего Павловска: «В середине девяностых годов в Павловск, как в некий Элизий, стремился весь Петербург. *Свистки паровозов* и железнодорожные звонки мешались с патриотической какофонией увертюры двенадцатого года» (С. 6).

С младенческими павловскими воспоминаниями связана и образность первой строфы стихотворения Мандельштама «Американ бар»: «И в крепкой чудится *сигаре*/Американца *едкий* ум». Ср. в первой главе «Шума времени»: «Сыроватый воздух заплеванных парков, запаха гниющих парников и оранжерейных роз и навстречу ему тяжёлые испарения буфета, *едкая сигара*, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы» (С. 6—7).

Зрелище подготовки Марсова поля к военному параду: «уже горой пухнут трибуны, уже *клубится пыль* от примерных атак» (С. 10) отразилось в строке: «*Несётся пыль* и радуги висят» из стихотворения Мандельштама «Поговорим о Риме — дивный град!».

Ещё одно детское впечатление: «Помню <...> спуск *броненосца* „Ослябя“, как *чудовищная* морская гусеница выползла на воду» (С. 11) послужило основой для аллегорической картинки из стихотворения «Петербургские строфы»: «*Чудовищна* — как *броненосец* в доке —/Россия отдыхает тяжело».

Кабинет отца, в котором вся обстановка «*плавает в табачном дыму*» (С. 14) трансформировался в стихотворении Мандельштама «Мадригал» в комнату лирической героини: «*Вся комната в табачной синеве* —/И пред людьми русалка виновата —/Зеленоглазая, в морской траве!». Позволим себе высказать предположение, что воспоминание о *плывущей табачной синеве* определило «морскую» образность стихотворения «Мадригал».

«Вкусовое» и «зрительное» воспоминание о финских гостиницах, где «вода в кувшине ледяная» (С. 17) помогло поэту при написании финальных строк стихотворения «Теннис»: «*Ключевую воду* пьёт/Из *ковша* спортсмен весёлый». А в заключительных строках

стихотворения «Не веря воскресенья чуду...»: «Прими ж ладонями моими/Пересыпаемый песок» воскрешено детское воспоминание Манделъштама о териокском песке: «В Териоках песок, можжевельник, дощатые мостки < ... > Финляндией дышал дореволюционный Петербург, от Владимира Соловьёва до Блока, пересыпая в ладонях её песок» (С. 17). Реальное «пересыпание» териокского песка на наших глазах превращается здесь в метафору.

Завершая тему Финляндии, отметим попутно удивительную типологическую параллель между финальными строками письма юного Манделъштама к матери и фрагментом набоковской «Защиты Лужина». «Маленькая аномалия: „тоску по родине“ я испытываю не о России, а о Финляндии» (Манделъштам О. Э. Камень. Л., 1990. С. 203) — «И затем, в Финляндии, оставшейся у неё в душе, как что-то более русское, чем сама Россия» (Набоков Вл. Облако, озеро, башня. М., 1989. С. 61).

Виденные в детстве «резвые, узкие санки» (С. 18) стали частью предметного антуража стихотворения Манделъштама «Жил Александр Герцович...»: «Пускай там итальяночка,/Покуда снег хрустит,/На узеньких на саночках/За Шубертом летит».

И, наконец, «красная лютеранская кирка» (С. 9), близ которой Манделъштам ребёнком часто гулял с няней, была «вставлена» поэтом в начальные строки стихотворения «Лютеранин»: «Я на прогулке похороны встретил/Близ протестантской кирки, в воскресенье».

Экскурсы к истокам «родословной» ключевых мотивов манделъштамовских произведений можно было бы продолжать, но и приведённых примеров, как представляется, вполне достаточно для того, чтобы подвести итог:

восприятие действительности сквозь призму «мировой культуры» сочеталось у Манделъштама с непосредственным её ощущением, так что «увиденное» в произведениях поэта дополняло и корректировало «прочитанное» и наоборот.

П. М. БИЦИЛЛИ О ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА БУНИНА

Выдающийся русский филолог и историк П. М. Бицилли родился в Одессе в дворянской семье 13 сентября 1879 года, имевшей итальянские корни. После окончания историко-филологического факультета Новороссийского (Одесского) Императорского университета по историческому отделению его оставили на кафедре всеобщей истории для подготовки к профессорскому званию. В 1916 году в Петроградском университете он успешно защитил магистерскую диссертацию на тему «Салимбене». Очерки итальянской культуры XVIII века». Был избран штатным доцентом, а вслед затем — экстраординарным профессором по кафедре всеобщей истории Новороссийского университета. В 1918 году Саратовский университет предложил П. М. Бицилли место ординарного профессора, но занять его помешала гражданская война.

В начале гражданской войны в Одессу переезжает И. А. Бунин. (Жизнь И. А. Бунина в Одессе подробно описана в последних произведениях В. П. Катаева, основу которых составляют автобиографические записи молодого писателя.) И. А. Бунин и П. М. Бицилли знакомятся друг с другом. Знакомство перерастает в дружбу, которая длилась на протяжении всей их жизни, вынужденная же эмиграция писателя во Францию и учёного в Югославию, а затем в Болгарию, где он становится профессором Софийского университета, приводит к обширной переписке, имеющей самостоятельное значение. Во многом их взгляды совпадали: на характер и причины Октябрьского переворота, на эмиграцию, на развитие русской культуры, литературы и родного языка. И. А. Бунин умер 8 ноября 1953 года в Париже, П. М. Бицилли — 25 августа 1953 года в Софии.

По ряду причин имя П. М. Бицилли было неизвестно на Родине даже среди профессиональных филологов и историков. Его труды никогда не цитировались, хотя он автор нескольких десятков книг и сотен статей, заметок и рецензий.

В эмиграции П. М. Бицилли почти перестаёт писать по вопросам истории Возрождения, его мысли сосредоточены на проблемах евразийства, развития истории русской культуры, литературы и языка, современного языкового развития. Этим он и заслужил всеевропейскую известность.

Автору этих строк памятно цитирование и анализ трудов П. М. Би-

цилли в лекциях своих учителей академиков В. В. Виноградова и Н. К. Гудзия, которые они читали на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова в конце 40 — начале 50 годов. В 1963 году В. В. Виноградов впервые сослался на труды П. М. Бицилли в своей книге «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика». Так началось возвращение трудов П. М. Бицилли на его Родину.

В 1990 году журнал «Русская литература» (№ 2) печатает работы П. М. Бицилли «Г. П. Федотов. Святой Филипп, митрополит Московский», «Трагедия русской культуры», «Возрождение аллегории» со вступительной статьей В. А. Туниманова. В «Известиях РАН. Серия литературы и языка» (1992. № 5) и в журнале «Русская речь» (1994. № 1, 2) И. В. Анненкова публикует статьи П. М. Бицилли «Нация и язык» и «О некоторых особенностях русского языка. По поводу „Москвы под ударом“ Андрея Белого» и несколько рецензий. Появляется переписка И. А. Бунина и П. М. Бицилли (Мещерский А. Неизвестные письма И. А. Бунина)//Русская литература (1961, № 4) и несколько газетных статей. Газета «Литературная Россия» в приложении «Русский рубеж» опубликовала 12 февраля 1992 года статью П. М. Бицилли «Иван Сергеевич Аксаков и его философия нации» в переводе с болгарского О. Н. Решетниковой. «Известия РАН. Серия литературы и языка» (1994. № 5) печатают статью П. М. Бицилли «Язык и народность» (публикация В. П. Вомперского). В 1993 году в Софии выходит том историко-культурологических работ П. М. Бицилли. Подготовка текстов, составление и примечания Т. Н. Галчевой, Г. Т. Петковой, Хр. П. Манолакева. В 1995 году Комиссия по истории филологической науки и Отделение литературы и языка РАН намерены опубликовать два тома филологических трудов П. М. Бицилли (составитель двухтомника и автор вступительной статьи профессор В. П. Вомперский. Ответственный редактор член-корреспондент РАН В. Н. Ярцева).

Так труды П. М. Бицилли становятся неотъемлемой частью русской культуры и науки, которую он вместе с другими нашими соотечественниками творил в изгнании.

Публикуемая статья П. М. Бицилли рассматривает принципиальный вопрос для развития русской литературы: отношение вещи и слова и характер номинации в языке художественной литературы. Неслучайно исследователь творчества И. А. Бунина О. Н. Михайлов писал: «Бунин был выдающимся стилистом, создавшим особый „парчовый“ (плотный, узорчатый) язык. Живописность и строгость, музыкальность и ритмическая выразительность характерны для бунинской прозы» (БСЭ. 3 изд. Т. 4. С. 114).

Впервые статья была напечатана в русской эмигрантской газете «Россия и славянство» (Париж. 1931. 27 июня). Мы печатаем её по современной орфографии, но с сохранением пунктуации оригинала.

В. П. Вомперский,
доктор филологических наук ©



П. М. Бицилли

Бунин и его место в русской литературе
(Из речи, читанной в Софии в День русской культуры,
14 июня 1931 года)

Развитие всякой национальной литературы совершается, вполне естественно, по одной общей схеме: сперва, отдельные великие писатели, и литературы как прочно организованного целого ещё нет; затем слагается известная литературная традиция, которая по-разному подчиняет себе писателей: она сковывает слабых, которые либо жуют жвачку, твердя чужие уроки, либо стараясь отделиться от неё, лишённые оригинальности упражняются в оригинальничанье, вернее попросту подражают каким-нибудь иностранным образцам; она освобождает творческую энергию сильных, является для них тем лоном, которым питается их творчество. Поэтому, когда литературная традиция уже есть налицо, каждый большой писатель по-своему «представляет» национальную литературу и помогает уяснить ей собственную индивидуальность. Чем крупнее, чем своеобразней писатель, тем характерней он для национальной литературы.

Бунин ни на кого из русских писателей не похож, но в нём по-своему выражена одна общая всем большим русским писателям черта. Поэтому, говорить о Бунине значит говорить о русской лите-

ратуре в целом. Вскрывши эту общую черту, этот родовой признак, тем самым вскроем в чём состоит индивидуальность русской литературы — и притом в двух отношениях: индивидуальность её духа и её структуры, причём мы убедимся, что то, что сейчас было сказано об общей схеме развития национальных литератур, применительно к русской литературе должно быть видоизменено и ограничено.

Общий родовой признак русской литературы у Бунина особенно выпячивается, выступает как-то угловато и так, что подаёт повод к разным недоразумениям того порядка, который принято называть «общественным». Это — ненависть ко всякой условности, всякой лжи и фальши. Способность ненавидеть ложь и фальшь развивает особую подозрительность насчёт всего того, что принято «читать», доверчивость по отношению ко всему тому, что изобилует «совершенствами». Разумеется, правдивость, искренность и отвращение от условности являются первым условием всякого творчества. Но здесь всё дело в, так сказать, дозировке, в границах этой подозрительности насчёт условно-«прекрасного», которая неразлучна с искренностью. У Бунина же, как у большинства великих русских писателей, эти границы чрезвычайно широки.

Принято считать, что главной чертой русской литературы является то, что она всегда стояла «на страже добра», учила «справедливости», призвала к «гуманности» и т. п. Но какая же заслуживающая этого имени литература не выполняла таких задач? Как возможна, как мыслима культура без идеала Добра? Аморальный и аморалистический эстетизм, приводящий обязательно к безобразию, явление упадочное. Такие полосы упадка переживали все литературы, в том числе и русская. Но в моменты их расцвета все литературы одинаково служили Добру и Истине и только поэтому были в состоянии служить и Красоте, то есть быть искусством.

Своеобразие русской литературы состоит в особенном характере этого её служения. Новая русская литература, та, которую одну только мы в состоянии рассматривать как организованное целое, началась с Державина. Державин был прежде всего одописец. Но Ходасевич верно заметил, что оригинальность Державина, как одописца, состояла в том, что он в сущности сломал одописный канон, обратил оду в её некое отрицание. Снизил тон оды он ещё тогда, когда «пел» *богоподобную* Фелицу. Но замечательно то, что вопреки репутации, он «певцом Фелицы» не был. Сейчас уже стало общепринятым то, совершенно правильное, мнение, что ни один из великих русских писателей не изобразил «героя». Но, кажется, не было достаточно обращено внимания на то обстоятельство, что именно великие русские писатели стоят, в этом отношении, в русской литературе, особняком. Русская второклассная беллетристика, начиная с Карамзина, которому в художественной литературе принадлежит очень скромное место, и кончая но-

вейшими «выполнителями» социального заказа, кишит «героями» всяких сортов: сначала добрые молодцы, доблестные сыны отечества, затем «молодые люди без единого пятнышка» (слова Чехова), затем души-босьяки и, наконец, души-спецы, строители «лучшего, светлого будущего».

Этим свойством русской литературы определилось её весьма своеобразное отношение к русской жизни. Историю русской культуры полагается изучать в нашей школе на произведениях великих русских писателей. Между тем, русская литература в их лице, изображала русскую жизнь далеко не полно, не всесторонне и, в каком-то отношении, не справедливо. Русская жизнь была много ярче, богаче, «героичнее», нежели как она отражена в русской литературе. Та же «беллетристика», которая пыталась изображать героическую сторону русской жизни, делала это так казённо, пошло и лживо, что говорить о ней, как об источнике знакомства с русской жизнью, конечно же, нельзя (в этом отношении следует сделать исключение, кажется, для двух только писателей, находящихся между двумя уровнями — «классической» литературы и «беллетристики»: это Писемский и Лесков).

С этим связано и то своеобразие строения русской литературы, о котором было сказано выше. У каждой другой из мировых литератур можно подметить известное единство стиля, общее, в каждый данный эволюционный момент, всем её уровням. К русской литературе это неприменимо. На верхах её — несколько ярчайших индивидуальностей, из которых каждая, с точки зрения стиля, является совершенно обособленной величиной; ни одна литература в этом отношении не была столь богата и столь разнообразна (в истории искусства, вообще, единственную параллель русской литературе представляет, с этой точки зрения, немецкая музыка, отчасти же и русская). Что касается до «беллетристики», то последняя, в силу недоразумения и без всякого на то права, связывала себя с Гоголем, на самом же деле, в стилистическом отношении продолжала скорее уж Загоскина.

В истории русской литературы наступил однажды критический момент, о котором надо вспомнить, чтобы понять историческое место Бунина. Это было последнее двадцатилетие минувшего века.

Тогда казалось, что родник русской поэзии окончательно иссяк; а что касается прозы, то здесь, с тех пор как Толстой стал отходить от художественного творчества наступило безраздельное господство «беллетристики».

С отталкивания от «беллетристики» началась деятельность премника Толстого и предшественника Бунина, Чехова. Одновременно зарождается широкое, многообразное, обладающее громадной притягательной силой движение, выходящее далеко из рамок лите-

ратуры, принесшее последней немало пользы, немало и вреда, движение, выразившее себя преимущественно в т. н. символизме.

Поскольку дело идёт о литературе, положительной стороной этого движения была реакция против вялого «академизма», против пошлости того, что «по недоразумению, считалось в искусстве реализмом», против вытеснения полноценного выразительного слова стёртыми пятаками общих мест, реакция, бывшая вместе с тем и призывом к восстановлению той высокой культуры слова, которая процветала в начале XIX века. Однако восстановить эту культуру новое направление было не в состоянии — и это по его собственной вине. Его эстетика коренилась в его мировоззрении, в слишком наивном и слишком расплывчатом понимании как раз того, что лежало в основе последнего, то есть «символизма». Есть тайны соотношения идей и вещей. Им соответствуют явные — между словами. Слово есть, таким образом, путь и ключ к постижению вещи. Это учение было опасно-соблазнительным. Оно освобождало от обязанности изучать вещи: достаточно было изучать слова. Так открывались весьма широкие перспективы для многообещавшей и, казалось, вместе с тем весьма лёгкой работы. Без всякого исследования оно заменялось («интуицией») — создавались грандиозные историко-философские и иные синтезы (создаются и сейчас), разоблачались секреты различных мистических величин, о которых новые «маги» говорили так, словно они были с ними на «ты», в области же художественного слова это был чистейший александринизм на почве «оккультных наук», искусство очень утончённое, но и очень приблизительное и совершенно безответственное. Иначе и быть не могло: ибо тот метод, которым представители нового направления руководствовались в своей как философской, так и художественной деятельности, было тем же самым, что метод средневековых этимологов, изучавших мир и Бога при помощи «корнесловия», в сущности — метод *каламбура*.

Чехов и Бунин чарам символизма не поддались. Их спасли их трезвость, ясность мысли, здравый смысл. Чехов отталкивался от любителей, как он выражался, «чего-нибудь этакого» осторожнее, мягче, не без доли сочувственного понимания («Чайка»), Бунин резче, решительнее (надо к тому же помнить, что при Чехове движение только ещё зачиналось). То, что было в этом движении положительного, им было ненужно. Они и без того и идеологически и эстетически не имели ничего общего ни с тою средою, которая кормилась шаблонной «беллетристикой», ни с представителями этой последней, хотя в бытовом отношении с этою средою и с этою «беллетристикою» были теснейшим образом связаны. Арсеньев, недоучившийся гимназист, но воспитанный на найденных в заброшенном дворянском гнезде русских классиках золотого века, уже в

отрочестве знал настоящую цену «яду жгучих сомнений» Надсона, на которого «была очередь» в библиотеках того времени.

Отталкиваясь от той же самой сентиментально-«реалистической» дешёвки, от которой отталкивались и символисты, Бунин создаёт свой метод, который оказался прямой противоположностью методу символистов.

Последние шли от слов к вещам. Бунин шёл от вещей к словам. Он стал изучать то единственное, что, вне субъекта, ему непосредственно дано: самые вещи, предметный мир. В изображении материи «предметного», Бунин не знает себе равных во всей европейской литературе — кроме Тургенева в его лучшие моменты и общего учителя Бунина и Тургенева — Гоголя.

Читая Бунина, мы, действительно, видим, слышим, обоняем, осязаем всеми органами чувств, воспринимаем изображаемую им материю. Но ведь это чисто художническое колдовство: ибо на самом деле мы воспринимаем только слова. Исследование явных соотношений между словами — метод «символистов» — заводит обязательно в тупик. Это сознаёт современная филология и инстинктивно чувствовалось всегда великими художниками слова. Дело в том, что слова мы воспринимаем в контексте, и потому уравнение А. Белого: «человек»-«чело века» — просто чепуха. И только изучение явных соотношений вещей приводит к разумению тайных соотношений слов, то есть к словесному искусству.

Уяснив себе эту сторону творчества Бунина, мы тем самым можем осветить ещё одну сторону его отношения к русской литературе, как целому. Метод Бунина лишь разновидность этого метода, которым русская литература в лице её величайших представителей всегда руководилась и который теснейшим образом связан с тою её чертою, о которой речь шла выше. Из этого целомудренного, осторожного отношения к жизни, из той правдивости, честности, которые обуславливают подозрительно-недоверчивое отношение ко всему условно-красивому, показному, бьющему на эффект, вытекает и особо добросовестное отношение художника слова к самому своему искусству и к его орудию — слову, отвращение от всякой неточности, всякой приблизительности. С точки зрения эстетической, приблизительным, неточным искусством будет то, в котором нет абсолютной художественной мотивированности, в котором малейшая деталь не подчинена художественному целому, не обусловлена им. Истинный художник, учил Пушкин, «взыскателен» к самому себе и именно в этом отношении. Его искусство — «чистое», «самодовлеющее» искусство в том смысле, что в нём всё решительно эстетически переработано и оформлено. Таково, разумеется, всякое «классическое» искусство. Но классическое есть, как общее правило, плод очень долгого и медленного развития.

Для русской литературы характерна *внезапность* появления со-

вершеннейшего прозаика и поэта — сразу после гениального «варвара» Державина.

Возможность классического искусства была бы непонятна, если бы эстетическое оформление жизни не было вместе с тем и её осмыслением, вернее, обнаружением её собственного тайного смысла. Это не требует доказательства: ибо доказательством служит невозможность понять обратное отношение между искусством и жизнью. Другими словами, всякое истинное искусство символично.

Художник не медиум и творимые им символы всегда выражают только *его* ограниченное понимание жизни. Поэтому эстетическая *ценность* художественного произведения и смысловая не одно и то же. Несовершенные художники, Лермонтов и Блок, всё же в известном смысле, ценнее Пушкина. И Толстой и Достоевский — больше и ценнее Пушкина. Но, после Пушкина и Гоголя не было в русской литературе писателя совершеннее Бунина. После «Путешествия в Эрзрум», после «Старосветских помещиков» нет в русской прозе памятника, который можно было бы с *точки зрения стиля* поставить наряду с «Божьим Древом». Здесь отношение автора к жизни выражено исключительно путем словесного живописания. То, что автор этим способом заставляет нас пережить, перечувствовать, передумать, сколь оно ни было значительно, всё же не идёт и в сравнение с теми духовными потрясениями, которые всегда вызывают «Фауст», «Братья Карамазовы», или любая трагедия Шекспира. Но немного найдётся книг, в которых форма была бы столь абсолютно согласована с содержанием. «Божье Древо» так же невозможно «истолковать», как любое стихотворение Пушкина. Здесь *что*, будучи отделено от *как*, обращается в *ничто*. Так, цикл развития русской литературы, начинающийся для нас с Пушкина (ибо Державин уже для Пушкина был поэтом, писавшим на «чужом» языке), замыкается Буниным.

О «РУССКОСТИ» РУССКОГО ЯЗЫКА НАШИХ ДНЕЙ

А. В. ВЕЛИЧКО,
кандидат филологических наук

В любой науке каждый отрезок времени определяет наиболее актуальные направления исследований, выдвигает на первый план те или иные ее проблемы и даже отдельные отрасли. В науке о русском языке к таким в наши дни относятся, безусловно, вопросы развития языка, стилистики и культуры речи. Это обусловлено тем, что последние годы, стремительно изменяющие всю нашу жизнь, да и самих людей, столь же решительно меняют русский язык, и задача исследователей русского языка — во-первых, фиксировать эти новые явления, выявляя наметившиеся в языке тенденции и, во-вторых, давать оценку этих тенденций — можно ли их действительно считать чертами развития языка или им следует дать иную квалификацию.

Для своих наблюдений над языком последних лет мы использовали тексты тех функциональных разновидностей языка, речь тех слоев общества, где должен реализоваться литературный язык. Это материалы периодики, радио- и телепередач, интервью и выступления политических деятелей, речь ведущих популярных передач, обозревателей, дикторов, актеров, студенческой молодежи. Собранный достаточно обширный материал позволяет следующим образом охарактеризовать русский литературный язык наших дней.

Последние годы дали интенсивный приток в русский язык значительного количества иностранных слов, в первую очередь слов английского языка. Это слова, связанные, в основном, с общественно-политической жизнью, экономической, финансовой и вообще деловой сферой, с культурой и спортом. Например: *консенсус, маркетинг, импичмент, легитимность, брокер, дилер, спонсор, киллер, викенд, ваучер, приватизация, рейтинг, дайджест, скауты, ноу-хау, бодибилдинг, шоп, брифинг, имидж, джек-пот, брейндрейн, шоу, шейпинг, триллер* и т. д.

Возникла «конкуренция» иностранных слов и русских, т. е. начинают употребляться новые иностранные слова, вытесняя существующие русские эквиваленты. Например: *бизнесмен — предприниматель, промышленник; спонсор — меценат, благо*

творитель; голкипер — вратарь; шлагер — эстрадная песня; саммит — встреча на высшем уровне; киллер — наемный убийца, ракет — вымогательство; менталитет — мироощущение; консалтинговый (центр) — консультативный; рейтинг — популярность; консенсус — согласие; имидж — образ и многие другие.

Оживают, получают как бы вторую жизнь слова русского языка, актуальные для сегодняшней жизни. Они могут быть иностранными по происхождению, но давно освоены русским языком. Таковы слова *гласность, плюрализм, перестройка, застой, эйфория*. У некоторых слов активизируется одно из значений, зафиксированных словарями. Таково слово *гуманитарный* в значении «обращенный к человеческой личности, к правам и интересам человека»: *гуманитарные новости, гуманитарная помощь*.

Для современного состояния языка характерно расширение значения некоторых слов, изменение или расширение контекста их употребления. Взять хотя бы слово *университет*, которое в русском языке, как указывают толковые словари, до недавнего времени употреблялось в значении «учебное и одновременно научно-исследовательское учреждение с различными естественными-математическими и гуманитарными отделениями (факультетами)». Сейчас же мы имеем *гуманитарный, педагогический, лингвистический, технический, свободный, открытый* университеты. Слово *университет* явно изменило, расширило свое значение. Приведем другие примеры, иллюстрирующие высказанный тезис: *команда, крутой, классный*, (телевизионная) *версия* (пьесы), *шлагер, досье* (ср. название телепередачи: «Кулинарное досье Удовиченко»), *экология* (женщины, языка) и т. д.

Изменившиеся жизненные ориентиры и ценности отражаются на стилистических и экспрессивно-оценочных компонентах слов. Сейчас типично изменение негативной окраски многих слов на нейтральную или на положительную. Например: *бизнесмен, коммерсант, команда* (президента), *альянс, диссидент* (теперь их называют еще демократами первой волны), *деловой человек*.

В русском языке последних лет четко прослеживается «размывание» литературных норм. Например: *Я достаточно плохо вас слышу, Жизнь у нас достаточно необеспеченная, контактный телефон, булка хлеба* (черного, белого). Небрежное обращение с ударениями также встречается и у дикторов, и у журналистов и у студентов-филологов: *до́говор, ката́лог, обеспече́ние, украи́нский* и др.

В последние годы значительно активизировался процесс взаимодействия и взаимопроникновения стилей, в результате чего в литературном языке закрепляются, причем без стилистической и экспрессивно-оценочной окраски слова из официально-делового языка, просторечия, жаргона. Например: *тусовка, крутой, разборка, тупта, отслеживать*,

подвижки, наработки, беспредел и под. Нарочитое употребление жаргонной, вульгарной, сниженной лексики стало непременным условием и критерием «современности» у молодежи. Многие режиссеры считают необходимым включать, очевидно, как наиболее яркое средство выражения их авторского замысла, в спектакли, кинофильмы нецензурную и матерную лексику.

Изменение жизни общества привело к возникновению огромного количества новых явлений, понятий, мероприятий, организаций, должностей и т. д. Возникает необходимость называть, именовать их. Как ведут себя русские в данной ситуации? Наблюдения показывают, что они, как правило, отдают предпочтение иностранным словам, стараются использовать слова неродного языка для номинации, даже если именуемые реалии не соответствуют реалиям зарубежным. Например: муниципалитет, мэр, мэрия, префект, префектура, ваучер, лицей, магистр, бакалавр, колледж, ТВ-дайджест и под.

Появляются новые аббревиатуры. Если опять-таки обратиться к нашему телевидению, где работают люди, профессионально связанные со словом, — журналисты, редакторы, дикторы, то бросается в глаза широкое использование аббревиатуры ТВ (с английской графикой и английским произношением) в названиях телевизионных передач: Театр + TV, Рен-TV, Оранже-TV, BIZ-TV, TV-C, TV-пари, TV-дайджест.

Отмечается значительное повышение продуктивности модели «существительное + существительное» или «наречие + существительное» для словосочетаний с определительным значением: *Лад-галерея, Спорт-шанс, Там-там-новости, Мотор-медиа, Экспо-курьер, Мускул-шоу, поп-магазин, Интерьер-курьер, Пресс-клуб, хит-парад, мастер-класс, гала-концерт*. Данная модель получила распространение, очевидно, под влиянием языков аналитического типа, в первую очередь английского.

В русском языке активизировались также иностранные префиксы, причем в словах нейтральных: *супер-книга, супер-шоу, пост-музыкальные новости*.

Интересна и показательна судьба русских слов. Во-первых, русские слова практически не входят в другие языки, или такие случаи единичны и имеют очень определенную мотивацию: *перестройка, гласность*. Во-вторых, некоторые слова русского языка отмирают, уходя (*копейка, сберкасса, спекуляция*); некоторые слова становятся редко употребительными, сужают свое значение (*училище, институт*).

Как оценить названные изменения, тенденции в русском языке последних лет? Очевидно, следует исходить из позиций стилистики, «которая изучает эстетические нормы повседневной речи» (академик В. В. Виноградов). Языковая ситуация сегодня показывает,

что тон задают те пользователи языка, эстетический вкус которых невысок.

Трудно согласиться, что все те новшества, которые появляются в языке, способствуют его развитию. Ведь под развитием понимаются постепенные изменения, переход из одного состояния в другое, более совершенное, движение от низшего к высшему. О развитии языка свидетельствуют, например, случаи оживления слов, живущих в языке (*меценат, благотворительность, гуманный*), появление выразительных и точных по смыслу переносных значений (*обвал рубля*). Сочетания же *лингвистический университет, технический университет* неоправданны.

Примеров, свидетельствующих о развитии языка, мало, так как это процесс очень медленный. То, что происходит на наших глазах — это не развитие языка, это торжество иноземных ценностей, таких же, как сигареты, напитки, автомобили, вкусы, манеры, обычаи.

Следует сказать, что лингвисты, конечно, не оставляют без внимания те изменения, о которых мы говорили. Известно множество публикаций на эту тему, проводятся специальные, серьезные исследования. Однако ученые, как правило, ограничиваются констатацией новых языковых явлений, их описанием, никак не оценивая наблюдаемое. Если же оценка дается, то она обычно слишком благодушная; повторяются фразы о различии вкусов поколений, что не стоит бить тревогу, что язык сам все отсеет и справится и т. д.

На мой взгляд, работы, исследования языковедов не должны быть простым зеркалом, отражающим то, что уже закрепилось в языке. От специалиста должен идти луч, высвечивающий то, что хорошо, что подходит, и оставляющий в тени или в темноте то, что не подходит, что портит язык. Кто как не лингвист — специалист, всю жизнь наблюдающий, анализирующий, изучающий язык, всю свою жизнь работающий со словарями, справочниками и сам их создающий, имеющий языковое чутье и языковую культуру, поможет другим своими рекомендациями, советами, своими знаниями! Кто скажет: «Смотрите, это неправильно, это некрасиво, а это невыразительно! А, может быть, лучше сказать вот так!» Кто как не филолог покажет школьникам, студентам — всем — красоту и богатство русского языка, кто приобщит их к культуре чтения прекрасной русской литературы, кто скажет, что надо беречь родной язык, сохранять его самобытность!

Профессиональный долг каждого ученого заботиться о практическом применении достижений его науки. Долг каждого лингвиста — заботиться о самобытности русского языка, о повышении речевой культуры общества, о развитии языкового вкуса.



КИНОСЛОВА

Г. С. КЛЮЕВА,

кандидат филологических наук

Социальное развитие общества, его новые культурные потребности способствовали появлению кинематографа, которому в этом году исполнилось сто лет.

Кино как техническое изобретение вошло в жизнь человечества в конце XIX века и уже спустя три десятилетия стало великим искусством, заняло в сознании людей равноправное место с литературой, театром, музыкой, живописью, скульптурой, существующими тысячелетия. Отечественное киноискусство всецело развивалось в духе и темпе своего времени. Оно пыталось охватить разные сферы жизни. Путь молодого искусства был трудным, неровным, часто противоречивым. Но оно активно просвещало массы, воспитывало в них видение мира. Это нашло свое широкое отражение и на страницах кинопечати, оставило глубокий след и в развитии языка, в его лексике.

Прогресс человечества в целом знаменуется появлением новых реалий и понятий, установлением множества разнообразных отношений. Все это, в свою очередь, рождает потребность в обозначениях, а в лексико-семантической сфере языка наиболее заметно отражаются изменения, происходящие в культурной жизни общества.

Лексика кино разнообразна по тематике. Обилие слов позволяет дать классификацию их по тематическим группам, которая становится возможной в зависимости от признака, положенного в ее основу. Важное место занимает группа наименований, обозначающих лиц по их деятельности в кинематографе. Она самая многочисленная. Эти

наименования формируются в несколько подгрупп, объединяющих слова по значениям: «тот, кто производит», «тот, кто демонстрирует».

В первой подгруппе часто встречаем наименования, обозначающие лиц, проявивших себя в сфере кинематографа: *кинемодеталь* — *кинодеятель*, *кинематографщик* (*синематографщик*) — *кинематографист*, *киноработник*, *кинопроизводственник*, *киномастер*, *киноантрепренер*, *продюсер*. Наименования специалистов в сфере кино формировались постепенно. Ср.: *кинематографический деятель* — *кинематографщик* — *кинематографист*. Первоначально продуктивной здесь оказалась модель с суффиксом *-щик*, *-чик*. Становление названий шло как бы двумя путями: официальное — *кинематографический деятель*, *кинемодеталь* и разговорное — *кинематографщик*, *съёмщик* (в современном языке уже не употребляется). Наименования *киноработник*, *кинодеятель*, *кинематографист*, *киномастер* часто употребляются как синонимы. И все же между ними существуют некоторые оттенки различия. Наиболее частотен термин *кинематографист*. Его употребляют, когда непременно хотят подчеркнуть творческое начало профессии.

Слово *киноработник* указывает вообще на сферу трудовой деятельности в области кино. Когда хотят сказать о высоком уровне квалификации, употребляют слово *киномастер*, а о человеке, чем-то проявившем себя в искусстве кино, — *кинодеятель* (редко). Иногда в печати встречается разговорная экспрессивная форма *киношник* — работник кинематографии. В современном русском языке появилось и слово *продюсер*, поскольку контакты нашей отечественной кинематографии с прогрессивным киноискусством других стран разнообразны: международные кинофестивали, симпозиумы, встречи, недели и ретроспективы нашего кино за рубежом, а также показ зарубежных картин в России расширяют и укрепляют культурные связи мастеров кинематографа.

В киноведческой периодике разных лет находим наименования, обозначающие совокупность людей, объединенных общими интересами профессиональной деятельности: *киногруппа*, *кинобригада*, *киноколлектив*, *киноделегация*, *киноотряд* (встречаются с середины 40-х годов). Следующая группа слов обозначает лиц, имеющих отношение к кинематографии (наименования с собирательным значением): *киноруководство*, *кинообщественность*, *киномолодежь*.

Может быть выделена также группа наименований лиц, подразделяющихся на непрофессионалов в сфере кино и на квалифицированных, профессиональных работников. К непрофессионалам относятся *кинолюбитель*, *киноэнтузиаст*. Профессиональных работников кино называют слова *киноспециалист* — *киноспец* (стилистически сниженный синоним, сокра-

щенный путем усечения), *кинопрофессионал*, *кинокадровик* (в 30-е годы название кадрового работника кино).

Начиная с 20-х годов, когда получает развитие специализация в области кино и киножанра, наблюдаем появление в языке наименований лиц, называющих специалистов в этой области: *киноэкономист*, *кинодокументалист*, *кинохроникер*, *кинореporter*, *кинопублицист*, *киноочеркист*, *киножурналист*, *кинодраматург*, *кинокорреспондент*, *кинорабкор*, *киноселькор*, *кинолектор*, *киноисследователь*, *киноэтнограф*, *киногеограф*, *кинополярник*, *киносказочник*, *мультипликатор*, *прорисовщик*, *фазовщик*, *дублер*, *дубляжер*, *каскадер*.

В 50-е годы, когда активно начинают дублировать фильмы на русский язык, входит в словарь наименование *дублер*. Это слово имеет два значения: 1) актер, заменяющий основного исполнителя роли, 2) киноактер, воспроизводящий текст для перевода фильма с одного языка на другой. Встречаем также однокоренное слову *дублер* — *дубляжер* — тот, кто занимается подготовкой дубляжа фильма. Близким по функции слову *дублер* является неологизм последнего десятилетия *каскадер* — мастер-дублер сложного кинотрюка.

С 20-х годов появляются новые слова, называющие работника конкретной киностудии, кинообъединения, киноуза (наименования со значением «член коллектива» образованы при помощи суффиксов *-ец*, *-овец* от аббревиатур: *ГТКовец* (от Государственный техникум кинематографии), *ГИКовец* (от Государственный институт кинематографии), *ВГИКовец* (от Всесоюзный государственный институт кинематографии), *КРАМовец* (от кино рабочей молодежи), *СОЮЗКИНОВЕЦ*, *СОВКИНОВЕЦ*, *МОСФИЛЬМОВЕЦ*, *ЛЕНФИЛЬМОВЕЦ*.

Довольно значительную группу слов составляют наименования лиц, непосредственно принимающих участие в создании фильма. Здесь может быть представлен длинный список кинопрофессий. Это такие, которые называют создателя сценария, музыки, организатора кинопостановки: *киноавтор*, *кинописатель* (*-ница*), *кинолитератор*, *кинодраматург*, *кинопоэт*, *либреттист*, *кинокомпозитор*, *киносценарист* (до революции — *сценарщик*; профессия эта складывается позже других, в 30-е годы. Раньше сценаристов в нашем понимании не существовало), *кинорежиссер* — *кинопостановщик* (более употребительное слово *кинорежиссер*), *сорежиссер*, *помрежиссера* (*помреж* — аббревиатура из сочетания начальной части слова с формой косвенного падежа, профессиональное).

Подготовительную киносъёмочную работу помогает осуществлять автор изобразительно-декорационного решения фильма — *кинохудожник*. По характеру подготовительных работ кинохудожнику близки специалисты производственно-технического цеха киностудии: *киноархитектор*, *киномакетчик*, *киноплотник*, *кино-*

декоратор, кинобутафор, реквизитор, киноосветитель, пиротехник. Немаловажна роль в подготовке и съемке фильма работников гримерного, костюмерного цехов киностудии: (кино)костюмер, (кино)гример, *пастижер*. Специалистов, производящих съемку аппаратом, обозначают наименования (кино)оператор, (кино)съемщик, *помооператора, цветооператор*.

Мы уже отмечали, что новые явления в культурной жизни общества вызывают обычно образование новых наименований. Происходит переосмысление старых, давно живущих в языке, дифференцируются значения. Так, сходство фотографии и кинематографии обусловило до революции многозначность слова *фотограф* (специалист по съемкам фотоаппаратом и киноаппаратом). Необходимость отделить кинематографию повлекла за собой образование собственного слова этой сферы *кино-оператор*. Оно становится широкоупотребительным, поскольку раньше всех в кинопроизводстве утверждается профессия оператора, ведь это была единственная собственно кинематографическая специальность. Если представителей других профессий можно было найти в театре, то без оператора невозможно было снять ни одной картины. До середины 20-х годов редко встречается его синоним (*кино*)съемщик.

Самыми распространенными во все периоды развития кино являются наименования лиц — исполнителей ролей, позирующих перед камерой: *кинонатурищик, (кинемо)актер, киноартист* (употребляются как синонимы, чаще как стилистические варианты; *киноактер* — более высокое).

Еще одной немаловажной группой слов, обозначающих кинопрофессии, являются наименования лиц, осуществляющих звуковое и музыкальное оформление фильма, его монтаж. Появление в 30-е годы звука в кино способствовало возникновению этих наименований, продолжающих свою жизнь и в наши дни: *звуковик, звукооператор, звукотехник, звукоформитель, звукомонтажер, шумовик, микрофонищик; диктор, кинокомпозитор, монтажер (-ница)*.

Следующую подгруппу наименований лиц, работающих в кинопрокате, называющих специалистов по демонстрированию фильма, музыкальному сопровождению к ним, по технической эксплуатации киноустановок составляют такие, как *кинопрокатчик, киноконструктор, (кино)демонстратор, кино(синема)декламатор, фильмотолкователь, киномузыкант, кинодирижер, киноинженер, кинотехник, киномеханик*. В современном языке не употребляются слова *кинодекламатор (синедекламатор), фильмотолкователь*. Они являются принадлежностью немого кино. Задача кинодекламатора состояла в том, чтобы за экраном громко повторять монолог или стихотворение, произносимые снятым в фильме артистом, либо «озвучивать» сценку в исполнении небольшого числа актеров. По-

хожая роль отводилась и фильмотолкователю — человеку, объяснявшему сюжетный ход картины.

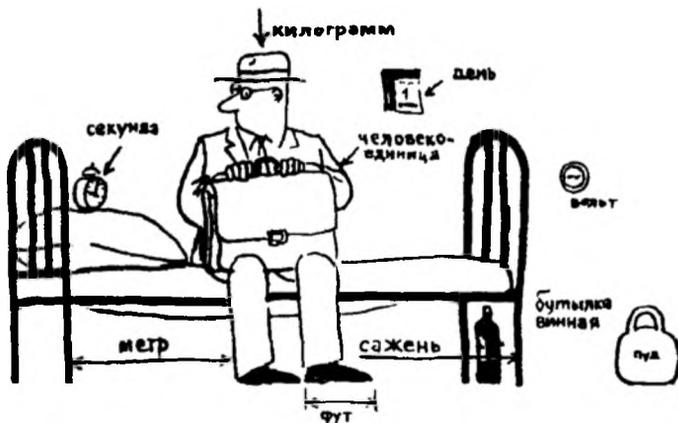
В различные периоды развития кинематографа возникал и быстро уходил из языка с исчезновением реалий или явлений киножизни ряд наименований. Так, в дореволюционной кинопечати встречаем наименования лиц, владевших кинопредприятиями как собственностью, выпускавших печатные издания: *кинопредприниматель*, *киновладелец* (самое распространенное), *кинофабрикант* (*фильмфабрикант*), *киномиллионер*, *киноиздатель*. Прежде существовали наименования лиц, работавших в киноучреждениях: *кинослужащий*, *кинопросмотрщик* (*просмотрщица*) — наподобие цензора. Некоторые наименования остались и существуют в современном русском языке. К ним относятся, например, обозначения лиц — специалистов, занимающихся наукой об искусстве кино, педагогикой, критикой: *киновед*, *кинокритик*, *кинопедагог*, *кинотеоретик*. Встречаем названия лиц, создающих кинорекламу: *киноплакатист*. Любой кинофильм был бы невозможен без названий действующих лиц экранного произведения: *киногерой*, *киноперсонаж*, *кинокосмонавт*.

До середины 20-х годов существовали должности управляющих кинопредприятием, кинотеатром — *кинодиректор*, *киноадминистратор*, *киноруководитель*. Сейчас эти слова употребляются в других контекстах как составные наименования. Ср., например, *директор картины*, *директор кинотеатра*; *администратор кинотеатра*; *руководитель съемочной группы* и т. д. В послереволюционной кинематографии шла упорная борьба за утверждение новых методов в искусстве, поэтому в 20-е годы встречаем наименования, обозначающие представителей течений в кинематографе, в частности, — *киночества*: *киноки-киноглаз*. Сложное слово, образованное из *кино* и *око* (глаз), обозначало представителей направления в искусстве кинематографа, отрицавших игровое кино, работавших исключительно над съемками хроникальных лент («жизнь на лету»).

Лексика кино разнообразна по тематике. Кроме рассмотренных наименований лиц по их деятельности в киноискусстве существуют названия жанров художественного, документального кино; названия общественных профессиональных организаций, объединений, студий, фабрик, помещений, где снимаются, монтируются, демонстрируются фильмы и т. д. Интересна история базовых понятий сферы кино, составных наименований с различными опорными компонентами.



Орфографические заметки



ЧЕЛОВЕКО-ДЕНЬ, КОЙКОМЕСТО...— КАК ИХ ПИСАТЬ?

Б. З. БУКЧИНА,
кандидат филологических наук

Что такое единица измерения? В основу совокупности правил, устанавливаемых ГОСТом 8417-81 для обязательного применения, положены единицы международной системы единиц, сокращенно обозначаемой буквами латинского алфавита SI по первым буквам наименования *Systeme International*, что означает Система интернациональная (или соответствующими буквами русского алфавита СИ).

Международная система единиц состоит из семи основных, двух дополнительных и производных единиц. Основные единицы: метр (м), килограмм (кг), секунда (с), ампер (А), кельвин (К), моль (моль), кандела (кд.). Дополнительные единицы: радиан (рад) и стерадиан (ср).

Существует и перечень приставок для единиц измерения — экса, пета, тара, гига, мега, кило, гекто, дека, деци, санти, милли, микро, нано, пико, фемто, атто.

Есть и русские неметрические единицы (верста, сажень, аршин, вершок, фут, дюйм, линия, точка, сетка, миля (длина); берковец, пуд, фунт, лот, золотник, доля (масса); фунт аптекарский, унция аптекарская, драхма, скрупул (аптекарские единицы); бочка, ведро, штоф

(кружка), бутылка винная, водочная, чарка, четверть, четверик, гарнец, шкалик (осьмушка) и неметрические единицы, применяемые в англоязычных странах.

В начале 30-х годов появилось слово *трудодень* — своеобразная «единица измерения». Трудодень — «мера затрат труда колхозников в общественном хозяйстве и их долевого участия в распределяемых доходах, применявшаяся в колхозах в 1930—66 гг.»

И хотя эта единица измерения уже в прошлом, но она положила начало подобному типу образований — доморощенных, советских «единиц измерения». Процесс этот не только не идет на убыль, но даже становится более последовательным: до настоящего времени соответствующая группа бурно пополняется новыми словами. Приведем только некоторые: *трудочас, станко-час, тракторо-час, машино-час, пече-час, рамо-час, пассажиро-час, скважино-час, пассажиро-сутки, кормо-день, человеко-день, судо-день, воло-день, машино-день, скважино-месяц, судо-сутки, человеко-год (человеко-лет); койко-место, свино-место, птице-место, пасажино-место* (и все, что может занимать какое-то место); *самолето-вылет* и *пчело-вылет* (если количество вылетов самолетов можно сосчитать, то вряд ли пчело-вылеты поддаются строгому учету).

Непонятно, почему до сих пор не зафиксированы (нам, по крайней мере, неизвестны случаи фиксации) *отпуско (отдыхо)-дни, кресло-место* и *кресло-час* (у зубного врача) и много других. Все такие образования в «Правилах» определены как единицы измерения, хотя ни в каких ГОСТах, таблицах эти «единицы измерения» не встречаются.

Интересно, что *койко-место* в словаре «Новые слова и значения» дано с пометкой *шутливо*: «Койко-место — койка, кровать для постояльца» (в проф. речи или шутливо)».

В других случаях помет нет. Ср.: *человеко-год*, мн. *человеко-годы, человеко-лет* — промежуток времени, равный году, необходимый одному человеку для выполнения какой-л. работы; *человеко-смена* — единица учета рабочего времени, исчисляемая работой, выполняемой одним человеком за смену; *койко-день* — пребывание одного человека в течение дня (суток) в лечебном учреждении, здравнице, гостинице с точки зрения стоимости, оплаты.

В иллюстративном материале словаря «Новые слова и значения» приводятся разные написания — слитные, дефисные, т. е. так, как это встречается в практике печати.

Нам представляются не совсем удачными такие образования. Можно просто сосчитать койки (кровати) в палате; в инкубаторе вести учет цыплят, а не птице-мест; в холодильнике считать количество яиц, а не яйцо-мест. И не нужны человеко-койки, потому что кровати бывают только у «человеков» (людей). Количество коек

(а не койко-мест) в палате устанавливается, очевидно, санитарными нормами.

Но в данной заметке речь идет об орфографии — написании таких «единиц измерения». Кстати, их можно разделить на две группы: такие, которые включают в одной из частей «единицу измерения» (*пассажиро-час*, *пассажиро-километр*), и такие, в которых нет и «намека» на единицу измерения (*птице-место*, *койко-место*, *воло-день*) и мн. других. Но все они орфографически не различаются и должны подчиняться рекомендациям «Правил русской орфографии и пунктуации» (79, п. 3): «Пишутся через дефис сложные единицы измерения, независимо от того, образованы они при помощи соединительных гласных или без них, например, *человеко-день*. Слово *трудодень* пишется слитно».

Это противоречит общему положению о том, что в сложных единицах измерения «не допускается применять соединительную гласную *о* или *е*, т. е. ньютон-метр, ампер-квадратный метр, килограмм-метр (но: не килограммометр)».

Следовательно, такая рекомендация может косвенно доказывать, что вряд ли образования, о которых идет речь, можно отнести к «единицам измерения». Об этом свидетельствует и исключение из правил слова *трудодень*, которое в 1956 году было единственным таким образованием. В «Справочнике по правописанию» Д. Э. Розенталя дано еще одно исключение: *трудочас*.

Орфографическую судьбу такого типа «единиц измерения» трудно предсказать. Они безусловно должны писаться слитно по общему правилу сложных существительных, образованных с помощью соединительных гласных *о* и *е* — как *водопровод*, *железобетон*, *паровозоремонт*. Их (если они постепенно не уйдут из нашего языка) нельзя включать в число «единиц измерения», состав которых непременно должен соответствовать государственным стандартам либо наименованиям, содержащимся в приложении к стандартам.

Сложные же наименования, содержащие два или более наименований единиц, образуются без соединительной гласной и пишутся через дефис: *ньютон-метр*, *килограмм-сила*, *фот-секунда*, *фунт-сила-секунда*, *тонна-сила-фут*, *ампер-квадратный метр*, *дина-квадратный сантиметр*.

*Орфографические заметки***ВИТЕБЛЯНЕ, ВИТЕБЧАНЕ, ВИТЕБЦЫ***С. Н. БОРУНОВА*

Читатель Н. С. Юдин, уроженец Витебска, очень пожилой человек, сейчас проживающий в Москве, резко критикует распространенное, по его мнению, в застойные годы название жителей Витебска *витебчане* и ратует за старое — *витебляне*.

Для уточнения истории вопроса мы обратились к «Словарю названий жителей СССР», опубликованному в 1975 г. (М.), и нашли не только два указанных в письме варианта для наименований жителей этого города, но и вариант *витебцы*, а также устаревшие варианты *видблянин*, *видбленин*, *видиблянин* и *витебченин*, зафиксированные в памятниках XIII, XV, XVII, XVIII веков. Все три существующих в современном русском языке варианта названия жителей Витебска имеют длительную историю употребления. Слово *витебляне* датируется уже 1430 годом: «А на следующий год положане и *витебляне*, не видя себе ни от кого помощи, подчинились великому [князю] Сигизмунду», *витебчане* (*витебчене*) — 1663 годом: «Книга *витебченину* Илье Саткову»; *витебцы* — 1838 годом: «Олгерд...взяв с собою брата Кестутия, литовцев, *витебцев* и сына Андрея...предстал июля 20 на помощь туда сам» (Арцыбашев. Повествование о России. 1838).

Вариант *витебчане* встречается в книге А. Лескова «Жизнь Николая Лескова» (1954 г.), все три варианта широко представлены в советской литературе и печати. Употребительность суффикса *-(ч)анин* в современном языке объясняется тем, что он «специализируется» на выражении значения «житель».

Суффикс *-(ов)ец* встречается не только в названиях жителей, но и в именах со значением «член коллектива»: мхатовцы — артисты МХАТ, арзамасцы — члены литературного кружка в Петербурге в 1815—18 гг. В языке возникло множество омонимов: горьковцы — рабочие Горьковского автомобильного завода, воспитанники колонии им. А. М. Горького, жители бывшего г. Горького. Это объясняет продуктивность суффикса *-(ч)анин* в наименованиях жителей в современном русском языке.

ПО ЖИЗНИ

Эр. ХАН-ПИРА,
кандидат филологических наук

Журналист спрашивает артиста: «Вы кто по жизни?» Тот отвечает: «Оптимист». Тренер В. Платонов говорит: «в... контрактах была предусмотрена приличная медицинская страховка, и чувствуют себя сейчас эти ребята по жизни вполне уверенно» (Известия. 1995. 13 янв.). Шахматный обозреватель Ю. Васильев пишет: «Не случись странной просрочки времени в первой партии, Ананд сейчас вел бы 3 : 0 при шести ничьих. И это было бы по игре. Но не по жизни. Ибо Камский — единственный в мире шахматист, научившийся подчинять себе Его Величество случай» (Известия. 1995. 22 марта); «Подбирали нас по принципу контрастности: Ухов любит футбол и политику, Васильков играет комсомольского вожака ... Новоженов — мудрый змей, печальный интеллигент с посеребрившимися висками, который все про всех знает. Я же по жизни всегда был вольным художником, никогда не терпел над собой начальства» (Известия. 1995. 21 апр.).

Из записей живой молодежной речи: «По жизни она зануда», «Ему по жизни выбора нет», «Эта аудитория по жизни такая холодная», «Она по жизни вообще не вредная, но обстоятельства, сами понимаете», «Я по жизни вообще мерзну».

Несомненно, перед нами новое устойчивое словосочетание, которое уже зарегистрировано в «Словаре московского арг» (В. С. Елистратова. М., 1994). Здесь оно толкуется так: «по правде, искренне, положи руку на сердце». И приведена лишь одна оправдательная, как говорят лексикографы, цитата, пример употребления: «По жизни, он полный идиот». Как видим, словарь зачисляет наше словосочетание в разряд модальных слов, исходя из его значения и отсутствия синтаксической связи с другими словами в предложении. Возможно, при записи этого примера (и других, которыми он, наверное, располагает) составитель зафиксировал паузу, интонационное подтверждение модальности словосочетания. Однако в тех примерах употребления *по жизни*, которые имеются у меня, нет модальности и нет «вводности», изоляции в предложении. В моих примерах *по жизни* синонимично таким словам и словосочетаниям: *по-настоящему, практически, в действительности, на деле, на самом деле, вообще, в жизни* (где *жизнь*, как поясняет Толковый словарь русского языка С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, «реальная действительность», ср. *провести в жизнь, пройти в жизнь, войти в жизнь*, т. е.

осуществить, осуществиться, сделать, сделаться реальностью, ср. *путевка в жизнь*, а также излюбленный в прошлом «аргумент» зашутливой критики произведений литературы и кинематографа: *В жизни так не бывает*).

Как и многие арготизмы, *по жизни* многозначно. При этом границы между значениями зыбки, контуры их расплывчаты. Видимо, можно говорить о смысловой диффузности этого словосочетания. Ср. сказанное о пришедшем из арга в разговорную и публицистическую речь «новом» значении слова *крутой*: «Многозначность или, точнее, эластичность, легкая растяжимость семантики...» (В. Г. Костомаров. Языковой вкус эпохи. М., 1994. С. 130). Автор не дает толкования ни этого нового значения, ни пучка новых значений. Другой автор, приведя толкования арготических (сленговых) значений слова *крутой* из книги Ф. И. Рожанского «Сленг хиппи. Материалы к словарю» (СПб.— Париж, 1992), заключает: «Исходя из этих толкований, можно заметить, что слово *крутой* в жаргонах характеризруется не только многозначностью, но и семантической расплывчатостью; вероятно, это играет не последнюю роль в его распространении. Если говорящий предпочитает подобное слово более точному, однозначному, заинтересован ли он в том, чтобы смысл его высказывания понимался без труда и всеми одинаково, или слово *крутой* применяется во всех случаях лишь как сигнал, позволяющий распознавать „своего“?» (Васильев А. Д. Крутой//Русская речь. 1993. № 6. С. 45).

Фразеологизм *по жизни* омонимичен нефразеологическому сочетанию *по жизни*, в котором *жизнь* употребляется в значении «время существования», ср. в песне: «И тот, кто с песней по жизни шагает...» Это значение слова *жизнь* связано с образом пути, ср. устойчивое сочетание *жизненный путь*, пословицу *жизнь прожить — не поле перейти*. *По жизни* в этом значении идут, шагают, у нее, как и у дороги, есть начало и конец.

Как возник арготический фразеологизм *по жизни*?

Возможно, он порожден контаминацией, соединением сочетания *в жизни* (-в действительности) с сочетаниями *по большому счету*, *по правде*, *по совести* (*скажи мне по правде*, *скажи мне по совести*, ср., кстати, солженицынское «жить не по лжи», т. е. не руководствуясь ложью, но ср. *жить не во лжи*, т. е. не погруженными в ложь и не лгущими). А может быть, это результат эллипсиса (опущения, сокращения): *по всей своей жизни* — *по своей жизни* — *по жизни*.

Необыкновенные приключения Климента, папы Римского, как о них рассказано в Макарьевских Великих Минеях Четиих *

Е. М. ВЕРЕЩАГИН,
доктор филологических наук

В прошлой статье мы оставили апостола Петра и звездочётаязычника Фавста за словопрением. Они обсуждали разницу между слепой судьбой и промыслом Божиим. Промысл, с христианской точки зрения, так направляет жизнь человека, что она в итоге, — невзирая на все испытания, в том числе тяжкие, — оборачивается благом. При этом, однако, направляющая десница ни в чём не стесняет свободы человека.

Согласно Петру, всё случившееся с Фавстом направлено на одну-единственную и в высшей мере благую цель — привести его самого и его семью к просвещению христианским учением.

Ап. Петр разъясняет Фавсту, что такое промысл Божий

Далее из Успенского списка Великих Минея Четиих (Рукописное собрание ГИМ; Син. 988) публикуется фрагмент 1197 об, II, 42—1200, II, 33. Пётр отвечает на вопрос: «Если что-либо случается с человеком, то действует в этом судьба или нет?» Апостол утверждает, что действует не судьба, а промысл:

Аз убо реку: вся, яже о тебе строимаа [все, что с тобой происходит], промыслом Божиим бывши [было по промыслу Божию]: еже в толика лета [чтобы столько лет] разлучению твоему же и твоим быти [тебе быть в разлуке с «твоими»]. Аще бы с тобою быша были суще равно [если бы они с тобой были постоянно], благочестиваго словесе не быша послушали [не услышали бы благочестивого учения].

Того ради соорися [потому-то и было устроено] с материю отшествоие, и испровержение [и крушение (на море)], и смертное мнение [здесь: и мнение, что она умерла].

Еще же изучитися им [а что касается изучения ими (то есть близнецами)] еллиньских безбожных вещанин [учений], яко да, паче сведуще та [это для того, чтобы хорошо познав их], пострадади мощни будут к сим [они были наиболее восприимчивы к тому], еже возлюбити благовестия слово и совокупитися [чтобы возлюбить слово благовестия и присоединиться к нему], еже [чтобы] восприати мое проповедание.

* Окончание. Начало см.: Русская речь. 1995. № № 1—5.

И ещё не у сошествовавшу брату Клименту [*а когда ещё не сопровождал (меня) брат Климент*], познана быти матери [*была узнана (его) мать*] и от исцеления известити си.

И не по мнозе абие [*вскоре*] близняти, чяде ея, познана бышя [*были узнаны*], и в другий день тебе беседовати и своя восприати [*мы с тобой беседовали, и ты «своих» узнал*].

Толико убо скорое созвание, отвсуду бывше, в едино совокупление не мню без промысла Божия быти [*не думаю, что было без промысла Божия*]»

Языческая философия и христианское благочестие

Фавст — человек мыслящий, прошедший к тому же хорошую школу эллинской философии, а философия эта, покоясь на добросовестном и глубоком размышлении о конечных законах бытия мира и человека, отнюдь не состояла из одних заблуждений. Напротив, она была вершиной тогдашней человеческой премудрости. Вот почему Фавст не безоговорочно принимает аргументы Петра, а какое-то время продолжает сомневаться.

Рассказ о диспуте ведёт Климент, и он, естественно, называет Фавста своим отцом:

И отец Петрови глаголати начят:

«Не мни [*не думай*], возлюбленный Петре, еже не имети ми в уме [*здесь: чтобы я был невосприимчив*] проповедаемое от тебе слово [*к говоримым тобой словам*]. До конца бо сие внимах, и навикнути желаю.

В сию бо минущую ночь, много Клименту поведующу ми [*когда Климент много рассказывал мне*] о твоём учении и истине, к сим же ответах [*на это (я) отвечал*]: Что бо новое повелевати [*содержать*] может? Кто боле, еже [*чем*] старии [*древнии (философы)*], научишя?».

Короче говоря, Фавст считает философию устоявшейся, солидной наукой, так что по сравнению с накопленным в ней знанием трудно сказать что-то новое. Будем же внимательны: сейчас ап. Пётр покажет, в чем состоит принципиальное отличие человеческой премудрости от богооткровенной истины.

Он [то есть Пётр] же, тихо посмеявся, рече:

«Много различия, отче, между благочестия словом и философию: ибо истинное [т. е. знание] указ имеет, еже от прочествия [*доказывается тем, что от пророчества (Божия)*]; философское же, добрословие подаа [*научающее красноречию*], от изучения мнит привести указы [*приводит доказательства от (человеческого) изучения*].

Не убо ли прочее тщащу ти ся [*Поскольку же ты, впрочем стараешься*], яже о нашей вере, научитися хотящу [*научиться нашей вере*], аз убо по чину [*по порядку*] слово изложу, от самого начен Бога, проповедую:

яко того единого достоить глаголати Бога; иных же ни глаголати, ни мнети [*ни вообразить*]. И яко паче сего претворяя [*а кто ставит (богов) выше его*], вечно имать мучитися [*тот будет вечно мучиться*], яко самого всяческих владыку бесчестова по велику [*весьма бесчестит*].

После этого, естественно, Фавст вскоре принимает решение креститься.

Завершение истории Фавста и Маттидии

И сотворшем нам вкупе время неколико [*и когда мы совместно провели некоторое время*], и всем явлено бе о спознании нашем [*и все узнали о нашем обретении друг друга*], уведе [*узнал*] же игемон [*властитель*] Антиохийский случшаяся [*о случышемся*] отцу нашему и матери, и яко кесарева рода суца [*и что они происходят из царского рода*].

Возвести сия кесареви [*(Он) сообщил об этом царю*].

Кесарь же, егда [*когда*] услыша именованіе ею [*их имена*], яко жива еста и в познании суца [*здесь: отыскались*], и восписует [*написал письмо*] к игемону Антиохийскому, еже [*чтобы*] с великою честью вскоре представити я [*их*] пред лицом его.

И сему тако бывающу, честь велию приимше, в Рим отидоша.

Видевъ же кесарь Фавста и Маттидию, познав я [*узнал их*], увидев же и случышееся има, нападе на выа ею [*пал им на шею*], зело плакася на долзе, и едва возможе удержатися от плача [*смог прекратить плач*].

И рече к боляром своим: «Радуетея со мною вси, и общии праздник составим о обретении Фавста и Маттидиа, яко мертви мними [*поскольку их считали мертвыми*] и воскресошя».

И сотвори пир в день той, и вельми я почти [*оказал им большие почести*]. В утрии [*наутро*] же призва отца нашего и мать и вдасть има имениа многа и одежа, отроky же и отроковица [*рабов и рабынь*]. И бяста в велицей славе, почитаема от всех.

Живяста же зело благочестно, многы милостыня у Бога творяста. Пожиста же в благоденствии оном время довольно.

Вся, яже имеша, требующим [*нуждающимся*] раздаша, в старости добрей к Богу отидоста, память добру — житие свое — оставивше Римскому граду.

На этом завершается сюжетная линия узнаваний.

Но само «Слово похвальное Клименту» на этом не заканчивается: далее читателю предстоит вместе с героями совершить путешествие из Антиохии в Рим, где в конце концов Пётр поставит Климента епископом «вечного града» и даст ему поручение описать историю совместных хождений.

Мы же должны теперь расстаться с благородным Фавстом и трогательной Маттидией, с неразлучными близнецами Фавстином и

Фавстинианом и со столь же неразлучными первоверховным апостолом Петром и его верным учеником Климентом.

Фантастические обстоятельства. Невероятные положения. И тем не менее образы героев выписаны настолько достоверно, что во плоти и крови представляешь себе, например, строптивного спорщика Фавста и не менее убеждённого в своей правоте Петра. Проникаешься состраданием к Маттидии, готовой отправиться во ад, лишь бы только вновь увидеть детей и мужа. Сочувствуешь близнецам Фавстину и Фавстиниану, попавшимся в лапы разбойников. Наконец, восхищаешься благородством и верностью Климента, римского патриция, ставшего учеником первоверховного апостола, его опорой и преемником.

Климент Римский — не чужой для нас святой: Кирилл и Мефодий отыскиали его мощи и под их покровом осуществили создание славянской азбуки и первого литературного языка славян. Великий князь Владимир, крестив Русь, перенес часть мощей Климента в Киев. Климент надолго стал главным святым новопросвещенной страны. Во славу его были воздвигнуты храмы на Руси.

Средневековый роман отличен от современного, но первый не хуже второго. Он просто другой.

Как было бы хорошо напечатать «Слово похвальное Клименту» целиком, отдельной книгой! Может быть, среди состоятельных читателей журнала сыщется благодетель, на новоязе: *спонсор*?

Преобразование древнерусского текста для легкого чтения

А далее мы раскроем основные правила, которыми руководствовались, когда изменяли текст рукописи, чтобы сделать его более доступным для читателя-непрофессионала.

Для примера мы взяли последний абзац нашей публикации (1200, II.23—33). Древнерусский текст напечатан в левой колонке: он воспроизведен строка в строку, буква в букву, знак в знак. Справа дан преобразованный текст.

[1]	живѣста ^ж зѣло	Живяста же зело
[2]	вагоѣтно. много милѣты	благочестно, многы милосты-
[3]	наоучогы ^т творѣста. по	ня у Бога творѣста. По-
[4]	жиста живѣ въ благодѣнствѣи	жиста же в благоденствѣи
[5]	оно ^т время доволно.	оном время доволно.
[6]	всаже имѣша, трѣ	Вся, яже имѣша, трѣ-
[7]	вбюци ^т раздаша. въста	бующим раздаша, в ста-
[8]	рости добрей к Богу отидо	рости добрей к Богу отидо-
[9]	ста. память добру жи	ста, память добру жи-
[10]	тѣю своею оставивши римь	тѣю своею оставивше Римь-
[11]	сколю граду.	скому граду.

I. Древнерусский текст представляет собой *scriptura continua* (непрерывное письмо), то есть в нём нет разделения на слова с помощью пробелов. Соответственно словоделение в преобразованном тексте всегда принадлежит издателям;

II. В древнерусском тексте нет и последовательного указания на границы фраз. В преобразованном, в согласии с современной орфографией, в начале фразы употребляется прописная буква, а в конце фразы всегда ставится точка. С прописной буквы пишутся имена собственные и *nomina sacra* (священные имена: например, *Бог*);

III. Когда в древнерусском тексте слово начато на одной строке и дописано на другой, в преобразованном справа ставится дефис (знак переноса).

IV. Отсутствующие в современном гражданском алфавите буквы древнерусского текста заменяются на имеющиеся в нём, например: «ять» — на *e*; *i* — на *и*; «юс малый» — на *я* и т. д. Выносные (надстрочные) буквы вносятся в строку.

V. Если в древнерусском тексте слово написано сокращённо (над сокращённой частью стоит знак титла), то в преобразованном — оно выписывается полностью. Когда перед нами «простое титло», то принимается пополнение; если же перед нами «буквенное титло» (то есть под титлом подписана буква), то подписная буква опускается в строку;

VI. Нечитаемая буква *ъ* («ер») в безударной позиции на конце слова устраняется; нечитаемая буква *ь* («ерь»), однако, сохраняется, поскольку она обозначает смягчение предшествующей согласной; если эти же литеры встречаются внутри слова, то в слабой позиции *ъ* устраняется, но *ь* (по указанной выше причине) сохраняется, а в сильной позиции (для облегчения чтения) *ъ* проясняется в «о» и *ь* — в «е»;

VII. Внутрострочные знаки древнерусского текста не учитываются. Не учитываются также и надстрочные знаки, или диакритика (все виды ударений и придыханий, обозначения пропусков букв). Внутрифразовые знаки, то есть знаки препинания, в преобразованном тексте ставятся по современным правилам, — они отражают синтаксические решения издателя.

Из сказанного видно, что преобразованный текст не позволяет автоматически восстановить древнерусский — правила перехода от одного текста к другому неоднозначны. Следовательно, древние тексты в популярных изданиях, преобразованные для легкого чтения, отнюдь не заменяют собой строгих научных изданий.

Тем не менее они весьма полезны: они позволяют полностью судить о содержании издаваемого источника, частично — и о его языковых характеристиках.

Похвала Клименту и заключение

«Слово похвальное» завершается, как и подобает, развернутой Похвалой святому (1201 об, I, 41—II, 46), и мы ее помещаем в конце. Скорее всего, она не переведена с греческого, а самостоятельно

написана русским книжником. Во всяком случае она, хотя и искусно составлена,— проста и понятна. Думаю, что после накопленного вами опыта вы легко ее прочитаете. Может быть, Похвала откроется вам и с эстетической стороны!

Мы же днесь в память его сошедшеся, любовию да ублажим.

Аще и стяжет от нас днесь похвалы,

кое по достоянью принесем тому похваление?

Кое слово подвигнем на ублажение его?

Кымы же почестьми возвеличим память мученика?

Многа бо лета содержи Римский престол.

И никогда же преста,

ниже уклонися от учения, еже о благочестии.

Но елико злострадание от неверных приимше,

толико паче укрепляшеся.

И все тело на раны предает,

главу же крыяше.

С главою бо все тело может спаситися.

Вооружися храбро ревностию духа,

верха верховныя добродетели достизати тщася,

к подвигу самозванне устремися,

любве ради Божия, преславную страстию

похвалне умрети благополучно сматряше.

И всякого плодоношения сладчайше сию приемлет.

Сего преславнаго страдалца кровию огня поклоняние угасе.

Сего страданьми идольския службы исчезоша.

Сего смерть благочестию великое утверждение.

Такова твердыа его душа

исправления таковых похвал стяжа

с великыи святитель,

паче же и мученик,

еже и душу свою положи за порученое ему стадо.

И коликих пресветлых венець

сподобися прияти от подвигоположника Бога!

Егоже молитвами да сподобит нас Господь Бог наш

получити вечных и нетленных благ наслаждения.

Яко тому подобает всяка слава,

честь и поклоняние,

Отцу, и Сыну, и Святому Духу,

ныне и присно и во веки веком.

Аминь.

Автор «Слова о полку Игореве» по данным языка

В. Ю. ФРАНЧУК,
доктор филологических наук

Среди вопросов авторства «Слова о полку Игореве», на наш взгляд, одним из наиболее важных является вопрос о происхождении существительного *русичи*. Это слово давно привлекало внимание специалистов своей исключительностью: оно не встречается в других восточнославянских памятниках ни исследуемого, ни более позднего периода. Интересные наблюдения А. В. Соловьева над бытованием существительного *русич* в других языках не могут изменить сам этот факт (Соловьев А. В. Русичи и русовичи // Слово о полку Игореве — памятник XII века. М.—Л., 1962. С. 276—299). Стремясь доказать подлинность «Слова о полку Игореве», авторитетный зарубежный исследователь памятника Б. О. Унбегаун особенно подчеркивал неуместность употребления в нем существительного *русичи*. По его мнению, данная форма не могла возникнуть раньше XVI века (Unbegaun B. La langue russe au XVI-l siècle. Paris, 1935. P. 281—296). «Полезно вспомнить о том, — отмечал Б. О. Унбегаун, — что, например, рассказ в Ипатьевской летописи о тех же самых событиях, что и в „Слове“, знает лишь собирательное *Русь*» (Unbegaun B. Les Rusici — Rusi'ci du Slovo d'Igor // Revue des etudes slaves. 1941. Vol. 18. № 1—2. P. 80). На отсутствие же существительного *Русь* в «Слове о полку Игореве» недавно обратил внимание В. В. Колесов (Колесов В. В. Мир человека в слове Древней Руси. Л., 1986. С. 259).

Сопоставление близких по содержанию фрагментов летописного рассказа о походе князя Игоря в Ипатьевской летописи и в «Слове о полку Игореве» показало, что летописной форме *русь* в поэтическом произведении отвечает форма *русичи*. Обратимся к источникам (примеры из «Слова» и Ипатьевской летописи приводятся по изданиям: Словарь-справочник «Слова о полку Игореве». М.—Л., 1965. Вып. 1. С. 15—24; Полное собрание русских летописей. М., 1962. Т. 2. Орфография упрощена).

В летописном рассказе Ипатьевской летописи о походе князя Игоря на половцев в 1185 году, сложном по своему составу, существительное *русь* выступает в двух значениях. В начале повествования оно означает древнерусских воинов. Предложения с собирательным существительным *русь* можно сопоставить здесь с теми, в которых в «Слове» употребляется множественное число *русичи*. Трём примерам «Слова о полку Игореве» соответствуют пять — Ипатьевской летописи:

Слово: Русичи великая поля чрьлеными щиты прегородиша, ищучи себе чти, а князю славы. С зарания в пятък потопташа

поганья плькы половецкыя и рассушья стрелами по полю, помчаша красныя девкы половецкыя, а с ними злато, и паволокы, драгыя оксамиты... Дети бесови кликом поля прегородиша, а храбрии русици преградиша чрълеными щиты... ту пир докончаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами пологаша за землю Рускую.

Ипатьевская летопись: и выехаша ис половецких полков. стрелци и путивше по стреле на русь и тако поскочиша. русь же бяхуть. не переехале еще реке Сюрля... переднии же ти русь биша е имаша. половец же пробегоша веже. и русь же дошедше вежь. и ополонишася... ношахуть [Хлебниковский список: но наших] русь [Хлебниковский список: руси]. с 16 мужь утекши. а ковуемь мнее. а прочии в море истопаша.

Название *русичи* в обращении Игоря к своим полкам является исключением: «Хошу бо, рече, коние приломити конец поля Половецкаго. С вами, *русичи*, хошу главу свою приложити а любо испити шеломомь Дону». Соответствующего текста в рассказе нет, а обращение полководца к воинам накануне сражения содержит традиционную для летописного жанра формулу: «*Братья и дружино*. таины божия никто же не вестъ. а знамению творць бог и всему миру своему. а нам что створить бог или на добро или на наше зло. а то нам видити и *то рек*».

Текст, далекий от реальностей похода и наполненный философско-религиозными размышлениями, свидетельствует скорее всего о вставке, сделанной посторонним лицом. Возможно, она внесена в рассказ его редактором-церковником (Ср. Рыбаков Б. А. Киевская летописная повесть о походе князя Игоря в 1185 г. // ТОДРЛ. 1969. Т. 24. С. 60; Рыбаков Б. А. «Слово о полку Игореве» и его современники. М., 1971. С. 174). Между тем в формуле и *то рек*, завершающей прямую речь Игоря, по-видимому, сохранился остаток прежнего текста. По нашим наблюдениям, данную формулу употреблял лишь один современник автора «Слова о полку Игореве», не склонный к подобным рассуждениям (Франчук В. Ю. Посольские отчеты Петра Бориславича // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987. С. 233). Этот же летописец, единственный из всех авторов Ипатьевской летописи, работавших в XII веке, употреблял слово *русь* в значении «древнерусский народ», «древнерусские воины». Такая особенность фрагментов, которые Б. А. Рыбаков на основании других данных, главным образом, исторического порядка, связывает с деятельностью боярина Петра Бориславича, прослеживается в тексте Ипатьевской летописи на протяжении ряда лет (1149, 1151, 1180, 1183, 1184, 1195).

Другие ее авторы употребляют существительное *Русь* лишь для названия страны как синоним словосочетания *Русская земля*. Именно в этом значении встречается существительное *Русь* в черниговских материалах, которые вошли в состав Ипатьевской летописи. Так, летописец Святослава Ольговича, отца князя Игоря, описывая его

бегство из Новгорода Великого, отмечает, что Святослав приехал в Русь к брату Всеволоду, княжившему тогда в Киеве. Из этих же материалов узнаем, что в Русь из Владимиро-Суздальского края направляется Юрий Долгорукий. Несколько позже летописец Святослава Всеволодовича, великого и грозного героя «Слова о полку Игореве», также черниговец по происхождению, сохранит эту особенность.

Для летописца Святослава, переехавшего в Киев из Чернигова вместе со своим князем, существительное Русь означает даже не всю страну, а только территорию Киевщины. Когда князь Святослав двинулся в дальний поход, его двоюродный брат Всеволод, тоже герой «Слова», буй-тур, привел ему на помощь *русский* полк. Это было киевское войско, которым Святослав Всеволодович распоряжался, став киевским князем. Войско же самого Всеволода, по мнению летописца, *русским* не было, так как он княжил в черниговских землях. И кроме *русского* полка Святослава вместе с Всеволодом прибыл его собственный (свой) полк. Слова князя Игоря, зафиксированные в летописи, говорят о том, что именно так понимали черниговцы смысл прилагательного *русский*: «Половци оборотилися противу *русским* князем,— говорит он,— и мы без них кушаймся на вежах их ударити». Как видим, сам Игорь Святославич не относил себя к числу *русских* князей, во главе которых стояли Святослав Всеволодович и Рюрик Ростиславич.

Автор «Слова о полку Игореве», как и автор частей летописного рассказа, близких к нему по содержанию и форме, не разделял терминологии черниговцев своего времени. Для него *русскими* были и новгород-северские полки князя Игоря, и путивльские войска сына Игоря Владимира, и куряне Всеволода Святославича. Он называет храбрыми *русичами* всех воинов, принимавших участие и погибших в сражении на реке Каяле. А Петр Бориславич этих же воинов, как мы уже видели, именует *русью*.

Вероятно, в XII веке слово *русь* в значении «древнерусский народ» воспринималось как устаревшее. По происхождению оно является именем существительным женского рода собирательным, как *чудь*, *сумь*, *весь*, *водь* и многие другие. Все они обозначали прежде всего племя или народ, но и несколько человек могли быть названы *русь*, и страна тоже могла иногда называться *Русь*. «Это было известным неудобством,— считает А. В. Соловьев, — и поэтому древнерусский язык уже с X в. знает форму единственного числа „русин“, особое выражение „род русский“ для обозначения народа и название „Русская земля“ для обозначения страны — все в договорах с греками 911 и 944 гг. Понятия страны и народа ясно разграничены» (Соловьев. Указ. соч. С. 279—280).

Следует отметить, что склонность к устаревшим восточнославянским формам характеризует все творчество Петра Бориславича. В ряде случаев в его записях фиксируются такие архаические слова и выражения, которые не встречаются у других авторов второй половины XII века. Это и позволяет нам сопоставить некоторые языковые черты

летописного рассказа о походе князя Игоря и «Слова о полку Игореве».

И если Петра Бориславича вслед за Б. А. Рыбаковым признать возможным автором «Слова о полку Игореве» (Рыбаков Б. А. Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве» / М., 1972; Лихачев Д. С. Текстология: На материале русской литературы X—XVII вв. Л., 1983. С. 340—341; Дмитриев Л. А. К вопросу об авторе «Слова о полку Игореве» // Русская литература. 1986. № 4. С. 3—24), то следует объяснить отсутствие в рассматриваемых летописных текстах существительного *русичи*. В связи с этим закономерен вопрос: а было ли это существительное в оригинале «Слова»? Ведь «Задонщина» — памятник, созданный в конце XIV века под влиянием «Слова о полку Игореве», не знает формы *русичи*.

В тех частях «Задонщины», которые по смыслу отвечают рассматриваемым отрывкам «Слова», на месте существительного *русичи* стоит, как правило, сочетание русские сынове (удальцы). Примеры из списков «Задонщины» XV—XVII веков приводятся по изданию: «Слово о полку Игореве» и памятники Куликовского цикла. К вопросу о времени написания «Слова» (М.—Л., 1966). «Уже бо русские сынове разграбиша татарские узорочья, и доспехи, и кони, и волы, и верблуды, и вино, и сахар, и дорогое узорочие»; «Русские сынове поля широкия кликом огородиша, золочеными шлемы осветиша»; «То ти, брате, не стук стучит, ни гром гримит, стучит рати великого князя Дмитрия Ивановича, гримят руская удалцы золотыми доспехи и шеломы и черлеными щиты. Седлаи, брате Ондри, свои кони, а мои подеманы. Выедем, брате, выедем, брате, в чистое поле». Перечень этот можно продолжить. Однако в одном из списков «Задонщины», относящемся к XVII веку, в данном значении зафиксировано существительное *русь*: «Руть великая одолеша Мамаи на поле Куликове». Сравн. в «Слове»: «Русичи великая поля чрьлеными щиты прегородиша».

Можно допустить, что определение *великая* к существительному среднего рода *поле* во множественном числе было понято здесь как определение к слову *русь*, и это помешало его замене сочетанием прилагательного с существительными *русские сынове*. Косвенно этот пример может служить подтверждением предположения, что в оригинале «Слова о полку Игореве» не было существительного *русичи*, как нет этого слова в Ипатьевской летописи в рассказе о походе Игоря. Таким образом, снимается важный аргумент сторонников позднего происхождения «Слова о полку Игореве». Вместе с тем более доказательной становится и гипотеза Б. А. Рыбакова, предполагающего, что автором этого произведения мог быть летописец Петр Бориславич (Рыбаков Б. А. Петр Бориславич. Поиск автора «Слова о полку Игореве». М., 1991. С. 5—285).



«У ТОРГОВОГО ЧЕЛОВЕКА У ВАСКИ КИПРИАНОВА»

Из книжной старины Замоскворечья

Т. Г. КУПРИЯНОВА,
кандидат исторических наук

Район старого Замоскворечья издавна считался купеческим. Корни этого явления уходят в глубину XVII века, когда начал складываться слободской тип поселения. Среди множества ремесленных слобод, пожалуй, одна из них, Кадашевская, находилась в особом положении. Название слободы произошло от слова *кадаш*, что означает по одной версии полотно, по другой — ткацкий станок. От прежнего названия остались наименования *Кадашевских* переулков, набережной, да сохранившиеся до наших дней стены и подвалы бывшего Полотняного двора, где изготавливались скатерти и другие полотняные изделия для царского двора и родовитых бояр. Дворцовые ткачи, работавшие здесь и проживавшие в Кадашевской слободе, находились в привилегированном положении по сравнению с другими мастеровыми людьми. Постепенно они получили право выносить излишки своей продукции на рынок. С годами занятие торговым промыслом становится регулярным источником дополнительного дохода кадашевцев. Как правило, торговые люди были грамотны, владели навыками арифметического счета, а следовательно, и начальными математическими познаниями.

В петровское время многие из них сумели достичь больших успехов не за счет родовитого происхождения, а смекалкой и трудолюбием. К числу таких людей относится выдающийся, но малоизвестный деятель петровской эпохи Василий Анофриевич Киприанов, уроженец Кадашевской слободы. Его родители принадлежали к числу так называемых «новоприбылых», за счет которых пополнялось убывающее население слобод. Подобно многим своим землякам, покинув родной Осташков, Киприановы попали в ремесленную общину Кадашевской слободы. Сын Киприановых — Василий Анофриевич занялся торго-

вым промыслом. В его лавочке продавался мелочной товар — сало, кожи, пергамен, свечи. Он поставлял их в Посольский приказ и в Оружейную палату для изготовления рукописных книг. Все рукописи готовились здесь по специальному заказу и предназначались для царя и царских детей. Мастерские люди, которые работали над «подносными» (дарственными) экземплярами, трудились с особым усердием. Зачастую приходилось засиживаться допоздна. Для «вечернего сидения» покупали свечи у «торгового человека у Васки Киприанова».

Работая в тесном контакте с мастерами-книжниками, Василий Анофриевич постепенно вникал в это чудесное дело — изготовление, или, как раньше говорили, «строение» книг. А экземпляры, которые выходили из рук мастеров Оружейной палаты и Посольского приказа, были необычными, резко отличавшимися от тех, что продавались в Книжном ряду. Книги были роскошно оформлены, проиллюстрированы, одеты в бархатные переплеты, украшены драгоценными камнями. Пройдет немного времени, и Василий Киприанов сам станет создавать книги, которые получают высокую оценку современников и потомков. В 1701 году по приглашению Л. Магницкого он вошел в авторский коллектив по подготовке учебника «Арифметика», который впоследствии М. Ломоносов назвал «вратами своей учености».

На первый взгляд, В. Киприанов заявил о себе как об ученом математике неожиданно. Между тем, шло постепенное формирование его как просвещенного человека. Очевидно, первые шаги в этом направлении были сделаны еще в период его занятий торговлей. Остается неясным: где он мог получить столь многостороннее образование. Математик, астроном, географ, переводчик, наконец, гравер. Светских учебных заведений в России в то время почти не было. В списках Славяно-греко-латинской академии он не значится. Остается допустить, что В. А. Киприанов, как и Л. Магницкий, углубил свои познания в первом математическом классе, который был открыт приглашенными Петром I учителями-англичанами.

Первоначально класс располагался в запустевшем здании Кадашевского Полотняного двора, затем был переведен в Сухареву башню, где с 1701 года официально была открыта первая в России математико-навигационная школа. Для учащихся этой школы срочно потребовались учебники. Одним из первых появилась «Арифметика». В. А. Киприанов готовил чертежи и таблицы, делал вычисления, даже писал силлабические стихи. Об участии В. А. Киприанова в создании «Арифметики» свидетельствует запись на выдачу жалованья. За месяц работы в школе он получил восемь рублей — по тем временам сумма достаточно большая. Его труд был приравнен к труду справщика, или по нашим понятиям — редактора издания. Действительно, Василий Анофриевич выполнял редакторскую работу, т. к. подготовка математического учебника требовала специальных знаний, которыми справщики Печатного двора не владели, а Киприанов был прозказме-

нован учителями математической школы и признан, что он «в тех науках знание имеет отчасти и охоту». В стихотворном посвящении читателям он просит их снисхождения за допущенные ошибки, если вдруг такие обнаружатся. Этой манере В. А. Киприанов не изменял и впоследствии, когда развил самостоятельную издательскую деятельность.

Однако, работая творчески, по традициям петровского времени, он не оставлял своего прежнего промысла — торговлю. Продолжал он поставлять свои мелочные товары в Оружейную палату для рукописи «Арифметика», где по мере готовности рукописи приступили к созданию «подносных» экземпляров. Для переплета у Василия Киприанова было куплено «четыре кожи зеленых паргоминов, ценою по семи гривен за паргомин, да две линты к книгам на завяски ценою в четыре гривны». Красочно убранные книги были подарены Петру I и боярину Ф. А. Головину, который возглавлял Оружейную палату. Одновременно с этим рукопись была отправлена в типографию на Печатный двор, где В. А. Киприанову было поручено осуществлять надзор за выпуском тиража. Наблюдая процесс рождения книги, он глубоко уверовал в силу печатного слова. Эта уверенность еще более окрепла, когда «Арифметика» стала настольной книгой сотен учащихся новоучрежденных школ, учебных заведений. Заявки на нее поступали со всех концов, даже из отдаленных горнозаводских школ Урала. Московский Печатный двор между тем продолжал выпускать богослужебную литературу. Руководство типографии не торопилось с реорганизацией ее деятельности. Петровское правительство приняло ряд мер, направленных на развитие светского книгоиздания, но желаемого результата не получило.

В начале 1705 года В. А. Киприанов обратился с личной просьбой создать новую типографию, в которой собирался печатать гравированные листы. В доношении Петру I он мотивирует свое решение тем, что «в школах различная наука как духовная, так и гражданская во обучение и в получение благопотребных и честных обыкновений и поведений всеа российскому народу умножается, а книги к наукам приличные на славенском или латино-славенском или лексиконы на разных диалектах не обретаются печатные». Гравюра же в силу своей высокой информативности, наглядности, оперативности изготовления могла, по мнению Василия Анофриевича, восполнить пробел в процессе формирования нового светского мировоззрения. Киприанов четко изложил программу организации, устройства и дальнейшей деятельности типографии.

30 мая 1705 года считается точной датой основания типографии. Очевидно, на столь скорое решение оказало влияние посредничество Я. В. Брюса — ближайшего сподвижника Петра I. Типография получила название Гражданской, т. к. основная ее задача сводилась к выпуску «всему гражданству приличествующих» светских изданий.

Личное сотрудничество Я. Брюса и В. Киприанова во время работы над «Арифметикой» сблизило этих людей. Во многом

Василий Анофриевич разделял взгляды Брюса на просвещение и науку. Не случайно Киприанов просил Петра I передать типографию в ведение артиллерийского приказа, который возглавлял Яков Вилимович. Покровительство высокопоставленного лица, приближенного к Петру I, было необходимо, чтобы противостоять могущественному И. А. Мусину-Пушкину, возглавлявшему Печатный двор. Новая типография представляла опасного конкурента для старейшей типографии Москвы. Почти с первых моментов существования Гражданской типографии были предприняты попытки подчинить ее деятельность Печатному двору. В. А. Киприанов не раз страдал от наветов. В 1716 году в разгар своей издательской деятельности он был насильно возвращен в Кадашевскую слободу, лишен прежних званий и заслуг, и только заступничество Я. Брюса спасло типографию от разорения.

Гражданская типография была устроена в собственном доме В. А. Киприанова. Он располагал целым комплексом земель и построек в Кадашевской слободе, на Мухиной улице, вблизи Монетного двора. Здесь в домашней типографии он печатал свои гравюры. Изготовление печатных листов на дому широко практиковалось в те времена. Петр I вынужден был вести борьбу с антиправительственной литературой, которая нелегально попадала на книжные рынки. Многочисленные постановления по пресечению свободной продажи, однако, не давали должного эффекта. Ограничение нерегулируемого книжного рынка в условиях государственной монополии на книжное дело было возможно путем ужесточения цензурного контроля. Типографии В. Киприанова предоставлялось право полного цензурного контроля за графическим рынком Москвы. В Гражданской типографии имелся штамп, который проставлялся только на листах, подлежащих распространению, а непригодные по цензурным соображениям — изымались и хранились до особого распоряжения, а то и просто уничтожались. Нельзя сказать, что принятые меры существенно повлияли на продажу самодельных листов, пользующихся популярностью среди народа, например: «Как мыши kota погребают» и «Немка, едущая на мужике» — это сатирический выпад против Петра I и его супруги Екатерины I Алексеевны.

Произведения же Гражданской типографии рождались по замыслу В. А. Киприанова и воплощались под его резцом в прекрасные гравюры научно-популярного характера. Василий Анофриевич одним из первых в России стал популяризатором знаний по математике, астрономии, географии. Первенец Гражданской типографии «Новый способ арифметики», напечатанный в 1705 году, представлял собой экстракт из энциклопедической «Арифметики» (1703). В лаконичной форме автор донес до читателей основы естественно-научных знаний.

В последующие годы одна за другой выходят его гравюры по различным областям человеческого знания. Чаще всего выбор тематики диктовался нуждами специалистов, которых до той поры Россия не знала: навигаторов, штурманов, геодезистов, картографов и др. На

издательские планы влиял сам Петр I. Он внимательно следил за делами типографии, часто оказывал ей содействие. Яков Вилимович Брюс также был у дел типографии. Он производил отбор оттисков, делал правку переводов, подыскивал источники в своей богатейшей библиотеке. Совместно с В. Киприановым они наблюдали с Сухаревой башни за небесными явлениями, производили расчеты, составляли таблицы. Благодаря их общим усилиям был выпущен первый русский астрономо-астрологический календарь, более известный под названием «Брюсова календаря». Популярность его была настолько велика, что он регулярно переиздавался вплоть до начала XX века.

В целом, несмотря на небольшую производительность, продукция Гражданской типографии играла заметную роль в общем потоке выпускаемой литературы.

Для продажи печатных изданий Гражданской типографии В. А. Киприанов открыл книжную лавку. Она была устроена по образцу европейских книготорговых фирм и находилась на самом бойком месте в торговой части Москвы — на Спасском крестце. У Спасских ворот Кремля было построено здание голландской архитектуры. На фронтоне четко выделялась надпись «Всенародная Публичная библиотека». Это первое в Москве культурное заведение, предназначенное для всеобщего пользования. Оно мыслилось Киприановым как просветительский центр.

Для того чтобы привлечь внимание публики, на первом этаже был устроен кофейный дом, где продавались прохладительные напитки, вина, подавались чай и кофе. На верхнем этаже в галерее была устроена библиотека, доступная каждому желающему заниматься в ней. Многие в реализации начинаний Василия Анофриевича Киприанова пришлось делать его сыну Василию Васильевичу Киприанову, который еще с юношеских лет занимался книготорговой деятельностью. Он достроил здание библиотеки, пополнил ее фонды. Вскоре библиотека стала известна москвичам. Молодой Михайло Ломоносов, приехав в Москву, посетил ее тоже и приобрел здесь сочинение В. Тредиаковского.

Известность В. В. Киприанова достигла и Санкт-Петербурга. Он был привлечен в качестве комиссионера Академии наук к распространению академических изданий.

Собственную издательскую деятельность Киприанов не развил, и постепенно Гражданская типография прекратила существование. Ее оборудование и материалы были проданы в Санкт-Петербург. Несколько позднее В. В. Киприанов продал дом, где ранее находилась типография. Всенародная Публичная библиотека была сдана в наем, а затем перешла во владение француза Антона Берлера. Постепенно Василий Васильевич отошел от книжных дел, занялся устройством кирпичных заводов. Однако дело, которому посвятил жизнь В. А. Киприанов, продолжало развиваться. С его именем связана целая эпоха в истории общественной книги и культуры.



«ПО ПЛАТЬЮ ВСТРЕЧАЮТ...»

Из истории наименований старинной женской одежды

Е. В. АНТОШЕНКОВА

Эта русская пословица уходит своими корнями в глубокую древность. Действительно, одежда выполняла функцию социальной и этнической дифференциации людей. Кроме того, народная одежда долгое время выполняла ещё и апотропеическую функцию, т. е. функцию оберега. Одежда на женщине могла многое нам рассказать: ее вид и характер свидетельствовали о том, замужем она или нет, к какому сословию принадлежит; покрой, определенная вышивка, словом, весь колорит костюма указывал на его региональную принадлежность.

Древнейшие письменные и археологические источники позволяют заключить, что важную часть костюма скифо-сарматских женщин, а также славянской одежды составляла свободной длинная рубаха, или сорочка. Такие сорочки обобщенно изображены на фигурках-пластинках из Толстой могилы и из Александропольского кургана (IV—III вв. до н. э., Днепропетровская обл.; Рикман Э. А. Этническая история населения Поднестровья и прилегающего Подунавья в первых веках н. э. М., 1976).

Рубашка (рубаха, рубаши), сорочка относились к так называемой нательной одежде и могли иметь обобщающее название — *бельё* или *белое платье*. Слова *рубаха* и *рубашка* являются исконно славянскими образованиями. Они обозначали название мужской и женской одежды, общей для всех сословий; эти наименования были наиболее употребительны и распространены на всей русской территории. Значение слова *рубаха* таково: «сорочка, кошуля,

тельница; одежда из числа белья, надеваемая под низ на тело» (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV). Происходит оно от древнерусского *руб* «плохая одежда, грубая ткань» (Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. III). Рубашки составляли неотъемлемую часть приданого невесты: «Выдаю свою дочь... даю с ней приданое... четыре рубашки с боран да верхница, цена им тридцать алтын (Акты, относящиеся до юридического быта древней России. СПб., 1884. Т. III).

Употребление слова *рубашка* (*рубаха*) может быть самым разнообразным: «Живота моего снёс: две рубахи женские миткалинные, на две рубахи женские полотняные» (1632. Акты холмогорской и устюжской епархии. СПб., 1908. Т. III. Далее — АХУ, том); «рубашки красные мужские и женские (XVI в. Домострой). В период с XIII по XVII века было распространено ношение нескольких рубах, надеваемых одна на другую, получивших соответственные названия: *исподка* и *верхница*: «А в коробе было... двадцать рубашек мужских и женских, исподок и верхниц, цена восемь рублей» (1633, АХУ. Т. III). Считают, что бытовавшее наряду со словом *рубаха* наименование *сорочка* стало обозначать собственно бельё. Варианты *рубашка* и *рубаха* не имели семантических и почти не ощущались стилистические различия. Правда, вариант *рубаха* отражен в письменности несколько позднее и употребляется заметно реже, хотя он, вероятно, появился раньше, чем *рубашка* (Судаков Г. В. Старорусская лексика одежды в жанрово-стилевом и географическом аспектах // Лексическая и грамматическая семантика. Смоленск, 1986).

По имеющимся сведениям, юноши и девушки на Руси долгое время в качестве одежды использовали только *рубаху*. Даже в XIX веке в некоторых местностях у восточнославянских народов отмечался обычай, согласно которому юноши не носили портов до женитьбы и ходили в очень длинных, спускающихся ниже колен, подпоясанных рубахах (Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев, белорусов в XIX — нач. XX в. // Восточнославянский этнографический сборник. М., 1956. Т. 31). А в Мещерском крае, например, рубаха долгое время являлась единственным выходным девичьим костюмом. Девушки «ходили в церковь в одной рубахе, подпоясав ее и спустив пониже простые, невышитые, строченные подола (вышитых подолов здесь не носят)» (Куфтин Б. А. Материальная культура русской Мещеры. М., 1926).

Интересно, что даже в начале XX века девочки до наступления половозрелости везде, где недостаточно укрепился сарафан, ходили в одних рубахах. Такое явление резко контрастировало с непреложным законом ношения замужними женщинами определенного комплекта одежды даже в домашних условиях. Появление замужней женщины в одной рубахе и простоволосой в старорусском быту считалось недопустимой вольностью. Известен случай, когда царь

Иван Грозный жестоко обошелся со своей снохой, увидев ее на женской половине дворца в одной рубахе. Этот скандал вылился в трагический конфликт между царем и его сыном.

Остановимся несколько подробнее на описании женской рубахи, которая состояла из двух частей: верхней и нижней. Верхняя часть называлась *станицой*, нижняя — *подставком* и иногда делалась из другого, более грубого материала. Сборки на рубашке на уровне груди — *ливками*; плечевые вставки — *полики*. Вышитый ворот у рубахи назывался *ожерельем* (*жерелком*, *жерельем*). Если на женщине, кроме рубахи, другой одежды не было, то рубашка подпоясывалась.

Рубахи обычно изготавливались дома, начиная от прядения и кончая вышивкой, что требовало от женщин большого труда и мастерства. Существует даже такая поговорка: *У ленивой пряжи и на себя нет рубахи*. Как правило, рубаха имела красочный, изысканный орнамент, который у наших предков выполнял в первую очередь функцию защиты от злых духов, а уже потом эстетическую. Именно поэтому вышивка украшала края рукавов, ворот, подол, то есть те места, которые открывали доступ тёмных сил к человеку. Как уже упоминалось, содержание орнамента, его колорит имели региональное различие. Примечательно, что воронежская рубаха, например, выделялась не красным цветом орнамента, а черным. Вообще, относительно орнамента южнорусской одежды следует сказать, что он состоял из сравнительно небольшого количества основных мотивов (ромбов, квадратов), выполненных в бесчисленном количестве вариантов, различных по колориту и композиции. На севере России отдавалось предпочтение орнаменту с сюжетными мотивами.

Рубахи были траурные и праздничные. Траурная по родителям имела белую строчевую вышивку, по детям — черную (Работнова И. П. Русская народная одежда. М., 1964). Праздничные рубахи украшались золотым шитьем, кумачом, красным шёлком. Ткань, шедшая на изготовление рубах, была в основном льняная, посконная, выработанная из конопли.

В ряде памятников старорусской письменности встречаются названия рубашек, определяющие собой материал или характер употребления этого вида одежды. Например: *хольцага*, *хольцевка* (рубашка из холста), *исподка*, *верхнина* (т. е. нижняя и верхняя), *навершник* (тип укороченной рубахи, надеваемой даже поверх передника), *нательница*. Известно и такое наименование — *кошуля*, которое чаще встречается в памятниках письменности юга и запада России и обозначает «женскую рубаху с широкими рукавами, расшитуя по подолу»; «крытый сукном и отороченный мехом овчинный тулуп» (Фасмер. Указ. соч. Т. II), например, «Дарю тебе рубашку кошулю» (Римские деяния. СПб., 1877. Вып. 1); «куплена кошуля овчины черные» (Расходные книги Иверского монастыря. 1663—64). Кроме того, прослеживается некоторое различие между кошулей и сороч-

кой: «Начаша пристрояти себе кошули, а не срачицы» (Переяславль-ская летопись XV в. М., 1851). Вероятно, в основу этого различия положен характер ношения данных видов одежды: *срачица* была собственно бельём, а *кошуля* могла надеваться на неё сверху.

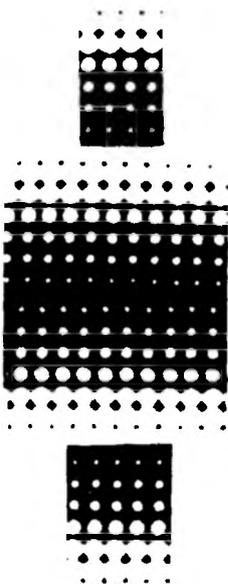
Рассмотрим более подробно наименование *сорочка*. В XVII—XVIII веках оно находилось в общерусском употреблении и известно многим славянским языкам: польскому, белорусскому, украинскому и др. В русской письменности наблюдается с 1377 года. В летописных рассказах слово *сорочка* появляется около XI века «Сняша с него сорочку... да бых в сеи соротце смерть приял и стал пред Богом в кровавой соротце» (Полное собрание русских летописей. М., 1962. Т. I).

С 1076 года известен вариант *срачица* с южнославянской огласовкой. Этот вариант употреблялся в письменности церковно-религиозного содержания, летописях, художественных текстах книжно-архаического характера. Иными словами, *срачица* выступала как книжно-возвышенный синоним к *рубаше*: «После обедни архимандрит показывал пречистые богородицы срачицу... А срачица широка, а рукава коротки широки, а цветом выбойка багровая» (Путешествия русских послов XVI—XVII вв. М.—Л., 1954); «соимут с тебя и все платие и што имаше с собою и не оставят ни срачицы» (Домострой); «и узрене некоем сиромаше срачицю издрану и худу» (Русские повести XVII в. Л., 1954).

Сорочками могли называться и наиболее нарядные рубашки: «Сорочка женская тафтяная алая; двадцать сорочек кисейных женских» (Роспись приданому. 1665. Акты Южной и Западной России. СПб., 1869. Т. 6); «семнадцать сорочек полотняных женских, сорочка кисейная, сорочка кумачная полосата, сорочка тафта червчатая»; «три сорочки нарядных полотняных гладких, нашивка и поясок червчат шолк с золотом ветчаны» (Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI—XVII вв. М., 1985. Ч. I); «на ней сорочка комка зелена» (Акты времени правления царя Василия Шуйского. М., 1914).

В старорусский период слово *сорочка* имело и значение меры, куска ткани определённой величины. Сужение употребления слова *сорочка*, вероятно, произошло в XVII веке. Основанием для этого предположения может служить факт нечастого появления его в рязанских, воронежских памятниках этого времени. Кроме того, в рязанских документах *сорочка* встречается преимущественно в тех случаях, когда речь идет об имуществе феодальной знати (Борисова Е. Н. Из истории некоторых слов.../Учёные записки Балашовского пединститута. Балашов, 1956).

Интересно отметить, что в староукраинском именно слово *сорочка* было наиболее частым названием нательного платья, тогда как слово *рубаша* (*рубашка*) функционировало лишь в Левобережной Украине.



ПЕРВЫЙ ГНЕЗДОВОЙ СЛОВАРЬ ЛИЧНЫХ ИМЕН

Л. З. БОЯРИНОВА, А. Г. РЫЖКОВА, А. Н. ТИХОНОВ

В издательстве «Школа-Пресс» вышел в свет первый «Гнездовой словарь личных имен». Идея его создания принадлежит доктору филологических наук профессору Александру Николаевичу Тихонову. Редакция обратилась с просьбой к авторам Словаря рассказать о его содержании, структуре его построения и т. п.

Это словарь, в котором все личные имена размещены по гнездам.

Гнездо является частью словарной статьи, которая имеет следующую структуру: 1) в роли заглавного слова выступает полное официальное личное имя в современном написании; 2) после имени дается этимологическая справка; 3) затем приводятся отчества; 4) варианты личного имени с образуемыми от них отчествами; 5) далее следуют гнезда, которые включают уменьшительно-ласкательные производные, образуемые от заглавных слов и их вариантов;

б) после гнезд приводятся (если имеются) однокоренные женские соответствия к заглавным словам; 7) в конце словарной статьи даются сведения о каноническом имени: дата, посвященная святому, указание, кем был святой при жизни, например: «**Никон**, а, м [*уз греч.* „побеждать“; „побеждающий“]

О т ч е с т в о: Никонович, Никоновна; Никоныч (разг.)

П р о и з в о д н ы е (32):

Никон → Никон/к/а1; Никон/ушк/а, Никонь/к/а1

Ник(он) → Ник/а → Ник/ан/а1 → Никан/к/а, Никан/ушк/а

Дни ангела и святые (Никон): 23 марта — *протоиерей*; 28 сентября, 7 ноября — *мученики*; 17 ноября — *преподобный*; 11 декабря — *святой*».

Гнездо представляет собой совокупность всех уменьшительно-ласкательных образований от заглавного (исходного) слова и его вариантов, т. е. суффиксальных производных от него. В качестве исходного слова выступают имена, являющиеся в настоящее время официальными, стилистически нейтральными, которые записываются в документ, удостоверяющий личность. В гнездо включено определенное количество производных, размещенных в нем с учетом их словообразовательных связей и отношений. В производном слове выделен суффикс, с помощью которого оно образовано; отмечены чередования, участвующие в образовании имени, например: «**Татьяна**... П р о и з в о д н ы е (74): Татьян/а 1 → Татьян/к/а → → *Татьяноч/к/а 1, Татьянч/ик 1 ...*»

В структуре словообразовательного гнезда личных имен в качестве его минимальной единицы выступает словообразовательная пара. Поэтому гнездо — это совокупность таких пар. Словообразовательную пару составляют производящее и производное, например, гнездо *Любовь*, по данным Словаря, включает 36 словообразовательных пар: *Любовь* — Люб/а, Люб/а — Люб/ав/а, Люб/ав/а — Любав/к/а, Люб/а — Люб/ан/я, Люб/ан/я — Любань/к/а, Любань/к/а — Любанеч/к/а, Люб/а — Люб/к/а, Люб/к/а — Любоч/к/а, Люб/а — Лю/с/я, Лю/с/я — Люсь/к/а...

В каждом гнезде столько словообразовательных пар, сколько в нем производных слов. Так, в гнезде *Павел* 104 производных слова и столько же словообразовательных пар. В гнезде *Татьяна* — 75, а в гнезде *Мария* — 180.

Образование различных форм от исходного имени сопровождается рядом морфонологических изменений производящей основы. Чаще всего в пределах гнезда происходит усечение производящей основы и чередования.

При образовании различных форм имени может усекаться финаль (окончание) основы: Витал(ий) — Витал/я, Свет(лан/а) —

Свет/а. В отличие от словообразования нарицательных, где главным образом происходит усечение финали производящей основы, при образовании производных личных имен может усекаться любая часть производящего слова в любом объеме — начало основы: (Д)митрий — Митрий, (Е)катерин/а — Катерин/а; середина основы: И(го)рь — Ир/а, Аль(б)ин/а — Алин/а; названные виды усечений могут комбинироваться: Ви/тал(ий) — Тал/я, (Е)ле(н/а) — Ле/к/а, (Капи)то(ли)н/а — Тон/я.

Усечению подвергаются гласные и согласные, различные их комбинации, при этом усекаемые элементы могут и не находиться рядом в исходной основе: (Гри)гор(ий) — Гор/а, Кла(в)д(и/я) — Клад/я. В результате усечения от основы исходного слова может остаться всего одна буква (звук): (Д)м(итрий) — М/он/а, (А)л(л/а) — Л/ак/а, (А)л(ександр/а) — Л/юк/а.

При усечении исходной основы возникают формы, которые могут самостоятельно употребляться в роли имени: Герас(им) — Герас/я, (Гри)гор(ий) — Гор/а, Алекс(андр/а) — Алекс/я, (Е)лен/а — Лен/а, (Вар)вар/а — Вар/я. Возникают такие формы, которые в роли имени могут употребляться только в сопровождении суффикса: Гри(горий) — Гри/ш/а, Га(лин/а) — Га/с/я, (Е)л(изавет/а) — Л/юс/я. В ряде случаев, когда в результате усечения основы остается один открытый слог, форма имени образуется путем повторения этого слога [Зи(наид/а) — Зи/зи, (Ни)ко(лай) — Ко/ко, (Ана)то(лий) — То/то] или путем повторения начального согласного [Бо(рис) — Бо/б/а, Га(вриил) — Га/г/а, Ко(нстантин) — Ко/к/а].

Разнообразие усечений позволяет широко варьировать производящим основам. Язык получает возможность обходиться ограниченным количеством суффиксов. Самым продуктивным из них является *-к(а)*. С его помощью образовано около 2500 мужских 1300 женских имен: Александр — Саш/к/а, Сашур/к/а, Сань/к/а; Глеб — Глеб/к/а; Ирин/а — Ирин/к/а, Ир/к/а; Ксени/я — Ксен/к/а, Ксень/к/а и др. Он присоединяется ко всем видам мотивирующих основ: к полным и усеченным, к твердым и мягким финалям, к немотивированным и мотивированным, имеющим в своем составе другие суффиксы.

В меньшей степени, но тоже продуктивными являются суффиксы *-оньк(а)/еньк(а)* (750 мужских и 370 женских имен: Александр — Саш/еньк/а; Ирин/а — Ир/оньк/а; Катерин/а — Кат/еньк/а), *-ушк(а)/-юшк(а)* (300 мужских и 120 женских: Геннадий — Ген/ушк/а, Ген/юшк/а; Ирин/а — Ир/ушк/а; Ксени/я — Ксен/ушк/а, Ксен/юшк/а), *-очк(а)/-ечк(а)* (180 мужских и 70 женских: Александр — Сан/ечк/а; Ирин/а — Ир/очк/а; Любовь — Люб/очк/а), *-ик* (330 мужских и 130 женских: Александр — Шур/ик; Павел — Павл/ик; Ксени/я — Ксен/ик), *-уш(а)/-юш(а)* (110 мужских и 70 женских: Александр — Алекс/юш/а; Геннадий — Ген/юш/а; Ирин/а — Ир/уш/а; Ксени/я — Кс/юш/а), *-ш(а)* (108

мужских и 25 женских: Александр — Сань/ш/а; Клавди/я — Кла/ш/а; Ксени/я — Ксень/ш/а).

Еще менее продуктивны суффиксы *-ок/-ек/ёк,-ул(я)/-юл(я), -ун(я)/-юн(я), -х(а), -ус(я)/-юс(я), -аш(а)/-яш(а)*. С их помощью образовано около 400 мужских и 250 женских имен: Александр — Саш/ок; Ирин/а — Ир/ок; Ксени/я — Ксен/ек; Александр — Саш/ул/я, Екатерин/а — Кат/юл/я; Александр — Шур/ун/я; Ирин/а — Ир/ун/я; Александр — Са/х/а; Клавди/я — Кла/х/а; Геннадий — Ген/ус/я, Ген/юс/я; Ирин/а — Ир/ус/я; Иван — Ван/яш/а; Екатерин/а — Кат/яш/а; Любовь — Люб/аш/а.

При образовании форм имени могут происходить чередования гласных и согласных звуков. Из гласных шире всего представлены чередования *е/о, о/о*: Алла — Ал/к/а — Алоч/к/а; Аль/к/а — Алеч/к/а; Кирилл — Кир/к/а — Кироч/к/а; Кирь/к/а — Киреч/к/а. Реже встречаются чередования *о/а, е/о, ла/оло*: Захар — Зор/я, Всеволод — Лед/ик, Елен/а — Олен/а, Валентин/а — Вален/а, Владимир — Волод/я.

Чередования согласных представлены парами *к/ч, х/ш, ф/п, ф/х, н/ш* и чередованиями по твердости-мягкости. Наиболее распространенным является чередование *к/ч*, т. е. суффикс *-к-* является самым продуктивным и, присоединяясь к основе на *-к-*, вызывает соответствующее чередование: Юрий — Юр/к/а — Юроч/к/а, Тамар/а — Том/к/а — Томоч/к/а, Алексей — Алех/а — Алеш/а, Агафон — Агафон, Афанасий — Аланас, Варфоломей — Вахромей, Антон — Антош. Чередование по твердости-мягкости идет в двух направлениях — от твердого к мягкому и от мягкого к твердому согласному: Алексей — Лекс/а, Андроник — Анр/я; Вениамин — Вен/а; Виктор — Вит/я; Иван — Ван/я; Алла — Ал/я; Альбин/а — Ал/а.

Образование форм имени может сопровождаться и другими изменениями производящей основы, встречающимися реже, чем названные ранее: Каллистрат — Каллистар; Илларион — Лар/я — Рал/я; Дмитрий — Дим/а; Ксени/я: Аксинь/я — Кис/а; Аарон — Арон; Авраам — Аврам; Алл/а — Ал/а.

Из словообразовательных пар состоят две основные комплексные единицы, выделяющиеся в структуре гнезда личных имен. Это *словообразовательные цепочки* и *словообразовательные парадигмы* (основы).

Словообразовательная цепочка — это ряд однокоренных слов, находящихся в отношениях последовательной производности: «Маргарит/а ... П р о и з в о д н ы е (71): Маргарит/а → Маргарит/к/а → Маргариточ/к/а...»

Направление производности от производящего к производному показывают стрелки.

Словообразовательные цепочки в гнездах личных имен так же.

как и в гнездах нарицательных слов, имеют неодинаковое строение. В нашем материале есть небольшое число гнезд, состоящих лишь из одной цепочки, равной словообразовательной паре: Лед/а → Лед/к/а; Ле/я → Лей/к/а и др.

Наиболее характерны для гнезд личных имен, как и нарицательных слов, словообразовательные цепочки из 3—4 звеньев: Люб(овь) → Люб/а → Люб/к/а → Любоч/к/а; Над(ежд/а) → Над/я → Над/юс/я → Надюсь/к/а → Надюсеч/к/а; Серг(ей) → Серг/а → Серг/ул/я → Сергуль/к/а → Сергулеч/к/а; Юр(ий) → Юр/а → Юр/ан/я → Юрань/к/а → Юранеч/к/а и т. п.

Менее употребительны словообразовательные цепочки из 5—6 звеньев: Ол(ег) → Ол/я → (О)л/ёш/а → Лёш/а → Лёш/к/а → Лёшеч/к/а; Мар(и/я) → Мар/а → М(ар)/ул/я → Мул/я → Муль/к/а → Мулеч/к/а; Прас(ковь/я) → Пар(ас/а) → Пар/а → П(ар)/ун/я → Пун/я → Пунь/к/а → Пунеч/к/а; Митроф(ан) → (Ми)трох/а → Трох/а → Т(ро)ш/а → Тош/а → Тош/к/а → Тошеч/к/а и др.

Единичны гнезда, в которых встречаются цепочки из 7 звеньев: Никол(ай) → (Ни)кол/а → Ко(л/я) → Ко/к/а → (Ко)к/ун/я → Кун/я → Кунь/к/а → Кунеч/к/а.

А в гнезде *Александр* имеется словообразовательная цепочка, состоящая из 10 звеньев: Алексан(др) → Алекса(н/а) → Алекса/х/а → (А)лекс аш/а → (Лек)саш/а → Саш/а → (Са)ш/ур/а → Шур/а → Шур/ун/я → Шурунь/к/а → Шурунеч/к/а.

Словообразовательная парадигма — это совокупность производных одного производящего. Члены словообразовательной парадигмы расположены на одной ступени словообразования и являются равнопроизводными. Они имеют одну и ту же производящую основу, но разные суффиксы: Лук/а — Лук/ан/я, Лук/ар/я, Лук/ас/я, Лук/ах/а, Лук/аш/а, Лук/он/я, Лук/ищ/е, Лук/оньк/а ...; Марф/а — Марф/ен/я, Марф/ун/я, Марф/ут/а, Марф/уш/а ...

Словообразовательную парадигму имеют как исходные слова, так и производные. Так, в гнезде *Нина* в словообразовательную парадигму исходного слова входят: Нин/к/а, Нин/ок/а, Нин/он/а, Нин/он/я, Нин/ох/а, Нин/ош/а, Нин/ул/я, Нин/ун/я, Нин/ур/а, Нин/ус/я, Нин/ух/а, Нин/уш/а, Нин/юр/а, Нин/ак/а, Нин/ан/я, Нин/оньк/а, Нин/очек, Нин/очк/а, Нин/ушк/а.

В этом же гнезде производные слова образуют свои словообразовательные парадигмы. Так, от слова *Нинуля* образованы: Нинуль/к/а, Нинул/еньк/а, Нинул/ечк/а 2, Нинуль/чик 2; на базе Нин/ун/я созданы: Нинунь/к/а, Нинун/ечк/а 2; в парадигму Нин/ус/я входят: Нинусь/к/а, Нинус/еньк/а, Нинус/ечк/а 2, Нинус/ик, а от усеченной основы (Ни)н/ус/я образованы Нус/я, Нус/еньк/а, Нус/ечк/а 2, Нус/ик 2, Нусь/к/а 2 и т. д.

В гнезде столько словообразовательных парадигм, сколько производящих. Эта закономерность характерна и для гнезд личных имен. Так, в гнездах *Лея*, *Марта* только по одной парадигме, так как все производные образованы на базе лишь исходных слов: *Лея* — Лей/к/а; *Марта* — Март/оньк/а, Март/очк/а, Март/ушк/а.

Гнезд, представляющих собой одну-единственную парадигму, в Словаре мало. В гнезде *Муза* две парадигмы, т. к. в нем два производящих — *Муза* и *Музка*, а в гнезде *Лири* три парадигмы, которые образуются на базе исходного *Лири* и производных *Лирка* и *Лируска*: Муз/а — Муз/к/а → Музоч/к/а; Муз/ик; Муз/оньк/а; Муз/очк/а; Лир/а — Лир/к/а → Лироч/к/а, Лир/ус/я → Лируска/к/а, Лир/уш/а, Лир/ушк/а.

Однако в одном гнезде может быть множество словообразовательных парадигм. Так, в гнезде *Никифор* — 11 словообразовательных парадигм, *Сергей* — 30, *Федор* — 34, *Татьяна* — 34, *Мария* — 87.

Словообразовательные парадигмы личных имен разнообразны по количеству производных слов. В парадигме может быть одно производное, т. е. она равна словообразовательной паре: Лед/а — Лед/к/а; Лаур/а — Лаур/к/а.

Однако чаще наблюдаем парадигмы со значительным числом слов. Причем самые большие по объему словообразовательные парадигмы у исходных слов. Например, в гнезде *Никита* самая большая парадигма у исходного слова — 28 производных; в гнезде *Николай* — 56, *Матрона* — 66.

Как видим, словообразовательные гнезда личных имен, как и гнезда нарицательных слов, являются сложными структурными образованиями. Простейшие элементы в их структуре — словообразовательные пары, на которые разбиваются все гнезда. Любое словообразовательное гнездо — это совокупность словообразовательных пар.

Словообразовательные пары выступают в качестве строительного материала для двух важнейших единиц в составе гнезда — словообразовательных цепочек и словообразовательных парадигм.

В Словаре нашло отражение явление множественности словообразовательной структуры производного имени. Уменьшительно-ласкательные образования способны иметь в гнезде несколько или множество производящих. Множественность словообразовательной структуры слова обозначается с помощью арабских цифр 1, 2, 3, 4, 5, 6 ..., которые следуют после производных слов: Максим — Максим/к/а — Максимоч/к/а 1, Максимчик 1; Максим/енок, Максим/очк/а 2, Максим/ушк/а, Максим/чик 2 ...

Количество мотиваций в гнездах личных имен насчитывает от двух до шестнадцати. Так, в гнезде *Александра* производное слово *Сюха* имеет 16 производящих: Ас/я — С/юх/а 1, Лёс/а — С/юх/а 2, Лес/я — С/юх/а 3, Лёкс/а — С/юх/а 4, Лекс/а —

С/юх/а 5, Алекс/я — С/юх/а 6, Сан/юх/а — С/ю/а 7, Саш/а — С/юх/а 8, Сан/а — С/юх/а 9, Сан/я — С/юх/а 10, Лексаш/а — С/юх/а 11, Лексан/я — С/юх/а 12, Алексан/я — С/юх/а 13, Алексаш/а — С/юх/а 14, Лександр/а — С/юх/а 15, Александр/а — С/юх/а 16.

В одном из приложений к Словарю личных имен приводятся сведения о том, какими именами называли новорождённых детей в Смоленской области в 1989—1992 годах. Эти данные представляют определенный интерес, т. к. отражают существующие тенденции в употреблении личных имен, а также могут быть использованы в качестве рекомендации тем, перед кем стоит проблема выбора имени.

Приведенные сведения говорят о том, что в Смоленской области в указанный период родилось более 12000 мальчиков, которых назвали 200 именами. Однако не все имена использовались в одинаковой степени активно. Неоспоримым лидером среди мужских имен стало *Александр*: за четыре года им названо 1235 новорождённых. Высокочастотными являются имена *Алексей* (900), *Дмитрий* (855), *Сергей* (841), *Андрей* (722), *Евгений* (629). Реже использовались имена *Артем* (499), *Максим* (486), *Павел* (467). Всего же этими девятью именами названа половина (6634) новорождённых мальчиков.

Среди мужских имен есть такие, которые использованы всего один-два раза: *Демьян* — только один раз в 1991 году; *Ефим* в 1989, 1990 и 1991 по одному разу; *Макар* — в 1992 два раза и т. д.

За четыре года родилось более 12000 девочек и было использовано 209 имен. Среди женских имен нет такого безусловного лидера, как среди мужских. Наиболее употребительными являются имена *Екатерина* (969), *Юлия* (824), *Анна* (787), *Елена* (745), *Ольга* (714). Несколько реже использовались имена *Наталья* (578), *Мария* (535), *Татьяна* (516). Этими девятью именами названы 6560 девочек, т. е. практически половина новорождённых.

Среди женских имен также есть имена, которые использованы всего один-два раза: *Василиса* — только два раза в 1989; *Владислава* — только один раз в 1992; *Пелагея* — только два раза в 1990 и т. п.

Приложения в Словаре посвящены вариантам личных имен, образованию, склонению и правописанию личных имен и отчество. Они знакомят читателя с порядком регистрации рождения, установления отцовства, перемены фамилии или отчества, а также с другими документами, имеющими отношение к регистрации актов гражданского состояния.

Словарь предназначен для родителей, интересующихся выбором имени для новорождённого, для работников ЗАГСов, паспортных аппаратов органов внутренних дел, исполкомов сельских и поселковых Советов Российской Федерации, для филологов, работников печати, радио и телевидения, для широкого круга читателей, для всех, кто интересуется именами.

ТОПОНИМИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЦЕНТРАЛЬНОЙ РОССИИ *

Г. П. СМОЛИЦКАЯ,
доктор филологических наук

Ива́нго́род. Город в Ленинградской области. Более древнее название — *Новое село на Нарове* (1470). Город всегда был крепостью на северо-западе Русского государства. Назван в честь великого московского князя Ивана III, в царствование которого эта земля была присоединена к формирующемуся Русскому государству.

ива́нго́ро́дцы, ива́нго́ро́дец

ива́нго́ро́дский, -ая, -ое

Ива́нищи (1941). Рабочий поселок с 1941 года во Владимирской области. В основе топонима личное мужское имя *Иван*. Суффикс *-ищи* в данном случае указывает на то, что когда-то на этом месте было селение с названием *Иваны*. Ср. аналогичное: *пожарище* «место, где был пожар», *городище* «место, где был город (укрепленное селение)» и т. д.

ива́нищивский, -ая, -ое и ива́нищевский, -ая, -ое.

Ива́ново (1871). Город, центр Ивановской области. Первоначально это село *Иваново*, которое Иван IV подарил князю Черкасскому (1561). В 1871 году село было объединено с соседним посадом *Вознесенским*, получило статус города и название *Иваново-Вознесенск*. Первая половина топонима — личное мужское имя или фамилия, вторая — название посада по церкви Вознесения. С 1932 года — это город Иваново.

ива́новцы, ива́новец, ива́новка

ива́новский, -ая, -ое

Ивантее́вка (1938). Город в Московской области, более раннее название — село *Вантеевка* (XVI в.), принадлежащее Троице-Сергиевой лавре. Название антропонимического происхождения — от фамилии *Ивантеев* (*Вантеев*), в основе которой личное мужское имя *Ивантей* (*Вантей*), являющееся вариантом имени *Иван*. Топоним образован при помощи суффикса *-к-*, топонимически очень активного. Имена *Вантей*, *Вантеев* были известны в Русском госу-

* Продолжение. Начало см.: Русская речь. 1994. №№ 4—6; 1995. №№ 1—5.

дарстве XV—XVI веков, например вотчинники в Переяславле (Веселовский. Указ. соч.).

ивантеевцы, ивантеевец

ивантеевский, -ая, -ое

Ивня (1971). Поселок в Белгородской области. В основе названия апеллатив *ива* «род дерева, кустарника семейства ивовых». Суффикс *-ня* придает слову значение «местонахождение того, что обозначено корнем», в данном случае зарослей ивы; ивняк. Топонимы этого типа довольно часты на территории Центральной России: *Березня, Ельня, Липня, Ракитня, Ситня, Скородня, Хворосня* и др.

ивнинцы, ивнинец

ивнинский, -ая, -ое

Ивот. Рабочий поселок в Брянской области. Название дано по реке *Ивот* (*Ивоть, Ивотка*), в бассейне Десны. Исследователи с определенной долей сомнения соотносят его с аналогичными гидронимами Прибалтики: с латышским *Ivaži* от *Ivatis*, с древнепрусским *Iwanhi* «ручей» или с литовским *uvas* «филин» (Топоров, Трубачев. Лингвистический анализ гидронимов Верхнего Поднепровья).

ивотинцы, ивотинец

ивотский, -ая, -ое и ивотинский, -ая, -ое

Идрица (1928). Рабочий поселок в Псковской области. Название дано по реке *Идрица*, на которой основан поселок. В. Н. Топоров считает его балтизмом и соотносит с литовским *Indraja* (Топоров. «Baltica» Подмосковья).

идринцы, идринец

идринский, -ая, -ое

Ижевское. Село в Рязанской области на озере *Ижевец*. Не исключено, что первоначальная форма топонима *Ижевецкое*. В основе названия озера возможен финно-угорский апеллатив *эши*, о чем свидетельствует современное мордовское *эши* «колодец», удмуртское *ошмес* «источник, ключ, родник». Это дает возможность предположить, что озеро Ижевец родникового происхождения. Предполагаемый принцип и способ номинации довольно реален, т. к. озеро и село находятся в болотистой рязанской Мещере, где до прихода русских проживало финноязычное население.

— Ижевское — родина К. Э. Циолковского (1857—1935). Здесь в семье лесничего родился будущий теоретик космических полетов человека. В настоящее время в селе открыт музей К. Э. Циолковского.

ижевцы, ижевец

ижевский, -ая, -ое

Ижбра. Река, левый приток Невы. Происхождение и значение

гидронима окончательно не установлено. Исследователи возводят его к финно-угорскому источнику *Inkeri* «извилистая река». С определенной долей сомнения Р. А. Агеева учитывает мнение М. Фасмера о том, что этот гидроним восходит к скандинавскому имени *Ингрид*, а в финском соответствует *Inka (Inga)* или *Inkeri (Ingeri)* (Агеева Р. А. Страны и народы. М., 1990). В данном случае река дала название финскому племени *ижора*, отраженному в ряде топонимов: *Ижорская земля* (XIII в.), *Большая и Малая Ижорка*, *Большая и Малая Ижора* (неоднократно), *Усть-Ижора*, *Ям-Ижора*, *Ижорская ГЭС* и др.

— В устье реки *Ижоры* при впадении ее в Неву произошло сражение князя Александра Ярославича со шведами, за победу в котором он получил именование *Невский* (1240 г.).

ижорцы, ижорец

ижорский, -ая, -ое

Изборск (862). Населенный пункт в Псковской области. Один из древнейших русских городов. Другие формы названия: *Изборкъ*, *Изборьско*, *Изборескъ*, *Изборско*, *Изборовьскъ*. Происхождение названия окончательно не выяснено. Наиболее полно разные версии представлены в книге В. П. Нерознака (Названия древнерусских городов). По одной из них, в основе названия личное мужское имя *Избор*, известное у славян, например *Izbor* у словаков, т. е. *Изборск* — это город *Избора*. Предположение осложняется тем, что имя это очень редкое в славянском мире, а у восточных славян вообще не зафиксировано. В. П. Нерознак предполагает, что его можно связать с древнерусским *изборъ* «выбор», т. е. *Изборск* — поселение, город на избранном, выбранном месте. По третьей версии, топоним соотносится с апеллятивом *бор* и родственен белорусскому *Зборск*, т. е. «город (поселение) с бора, у бора». Последняя версия представляется наиболее предпочтительной. В соответствии с ней в форме *Изборск* < *Зборск* вполне может быть объяснено начальное и как агглютинативный (т. е. дополнительно развившийся в начале слова перед двумя согласными) гласный, известный в русских народных говорах: *льняной*, *ольняной* (*алляной*), *ильняной* (*ильяной*) и т. п. Ср. в топонимии *Орша* < *Рша*.

изборяне, изборянин, изборянка и изборцы, изборец

изборский, -ая, -ое

Извоз. Название нескольких селений в Ленинградской области. В основе топонима апеллятив *извоз* «перевозка грузов на лошадях или по воде», «перевоз, переправа грузов с одного берега на другой; место такой переправы». Слово *извоз* зафиксировано в памятниках русской письменности только в XVI веке, хотя, несомненно, оно было употребительно значительно раньше, так как глагол *извозитися* «переправляться через реку» встречается в Ипатьевской летописи

под 1281 годом записи. Вероятно, селения получили название *Извоз* потому, что были основаны у мест переправы, перевоза, либо жители этих сел занимались извозом, т. к. территория нынешней Ленинградской области не самая благоприятная для земледелия.

извозный, -ая, -ое

Известь. Русский поселок в Мордовской республике. Название дано по местным известковым залежам, разработкой которых издавна занимались жители этого селения. Слово *известь* в значении «известковый камень» встречается в одной из самых древних наших летописей: в 1-й Новгородской под 1151 годом записи.

известковцы, известковец

известковский, -ая, -ое

Икша (1939). Рабочий поселок в Московской области. Название дано по реке *Икша*, на которой он основан. В отношении значения и происхождения гидронима существует несколько версий, но ни одна из них не окончательна. Принято считать, что он относится к типу древней гидронимии на -кса, -кша, языковая принадлежность которой не определена, но, как считают исследователи, в одном из неизвестных пока науке языков это были слова со значением «река», «вода». Более конкретно и реально предположение А. К. Матвеева относительно аналогичного уральского гидронима *Икса*, который он соотносит с финноугорским апеллятивом и аргументирует современным марийским *икса* «заводь, залив реки». Этот гидроним Матвеев считает реликтовым названием, которое русские усвоили из неизвестного (вымершего) финно-угорского языка (Матвеев. Географические названия Урала). Это предположение можно отнести и к подмосковной *Икше*.

икшинцы, икшинец

икшинский, -ая, -ое

Ильмень. Озеро на северо-западе России в Новгородской области. Древняя форма названия — *Ильмерь* (до XIV в.). Объяснение названия, исходящее из наличия *р* вместо *н*, кажется довольно убедительным. Современная форма *Ильмень* не является исконной и, следовательно, ее нельзя объяснить через известный южнорусский апеллятив *ильмень* с широкой семантикой: «разлив реки, похожий на озеро», «озеро, заросшее камышом», «поемное озеро, оставшееся после разлива реки» (окско-донской ареал гидронимов).

По мнению И. Г. Добродомова, этот южнорусский апеллятив *ильмен* (и *лиман*) заимствован из греческого языка через тюркское посредство (Добродомов И. Г. О некоторых русских словах, заимствованных из греческого через тюркское посредство // Лексикология и словообразование древнерусского языка. М., 1966). И Добродомов и Попов (Попов. Следы времен минувших) считают

название *Ильмер* финно-угорским, а Попов, точнее, считает его прибалтийско-финским: *ерь* — это видоизмененный на русской почве известный озерный формант, восходящий к прибалтийско-финскому *-ярв* (эстон. *järv, jerv*, фин. *järvi* «озеро»). *Ильм* восходит к прибалтийско-финским языкам: Ср. эстонское *ilm* «свет», «мир», «погода», финское *ilma* «воздух», «погода», т. е. *Ильмень (Ильмерь)* — озеро, определяющее погоду (влияющее на состояние погоды). Это объяснение поддерживается и тем, что в Эстонии имеется несколько озер с названием *Ilmjärv*, каждое из которых, по мнению местного населения, имеет свойство определять (отражать?) погоду (Попов. Указ. соч.). По одной из версий, *Ильмень* — это фонетически измененное в русском языке башкирское *Именкуль* — *Дубовое озеро* и *Иментау* — *Дубовая гора* (Валеев Г. К. Откуда «пришли» Ильмени? // Русская речь. 1988. № 5). Более широко версии представлены у Р. А. Агеевой (Гидронимия Русского Северо-Запада как источник культурно-исторической информации), в Этимологическом словаре русского языка М. Фасмера, в Кратком топонимическом словаре В. А. Никонова.

ильменцы, ильменец

ильменский, -ая, -ое

Имза. Река в бассейне Урги в Нижегородской области. Местные исследователи соотносят ее с мордовским *инзей* «малина», т. е. *Малиновая река*. Рядом с ней есть река *Малиновка* (Трубе. Указ. соч.).

имзинцы, имзинец

имзинский, -ая, -ое

Ингенёр-пятина. Русское село в Мордовской республике, а в XVIII веке — это мокша-мордовский поселок. Название имеет русско-мордовский характер: *Ингенер* от мордовского *инголе* «передний, ближний» и *нярь(нер)* «выступ, мыс» (Инжеватов. Указ. соч.). *Пятина* — способ землепользования, при котором пятая часть урожая отдается владельцу земли, в данном случае князю Голицыну.

Инсар (1928). Город в Мордовской республике, более ранняя форма названия — *Инсарск* по реке *Инсар*, на которой основан в XVII веке как крепость на Инсарской засечной черте Русского государства. Существует несколько предположений о происхождении этого топонима. Наиболее убедительной представляется версия И. К. Инжеватова: в основе гидронима мордовское *ине* «большой», *сара* «заболоченный, заболоченный водоем». Это соответствует действительности — город основан на сухом возвышении среди больших болот, между которыми протекает река *Инсар*. Термин *сар* был широко употребителен в Мордовии в XVII—XVIII веках: *санак-*

сара, сарлей, саргужа, сарпомра и активен в топонимии — *Инсар, Санаксара, Сарга, Большая и Малая Сарка* и др. По мнению других исследователей в словах *сар, сара* надо видеть значение «ответвление», «приток», «развилка» (Цыганкин Д. В., Исламова Т. Н. Топонимия, связанная с историей засечных черт // Ономастика Поволжья. Саранск, 1986). Неубедительно мнение В. А. Никонова о возможности соотнесения гидронима с эрзянским *сараме* «городить» или с мокшанским *ине-сера* — «большой хлеб» (Никонов. Указ. соч.).

инса́рцы, инса́рец

инса́рский, -ая, -ое

Иня́т. Татарское село в Мордовской республике. В XIX веке называлось *Иняты*. Топоним антропонимического происхождения. Пункт был основан на Атемарской засечной черте и владели им *Иняевы* — Васька, Ивашка, Теребердейка, Уражайка, 1670 г. (Инжеватов. Указ. соч.).

иня́товцы, иня́товец

иня́товский, -ая, -ое

И́путь. Река в Брянской области в бассейне Десны. Исследователи допускают балтийское происхождение, возможно из **In-put* и соотносят с древнепрусским *Pauta, Pauten*, хотя и не исключают славянское (Топоров, Трубачев. Лингвистический анализ гидронимов Верхнего Поднепровья).

и́путский, -ая, -ое

И́ра. Река в бассейне Вороны в Тамбовской и Воронежской областях. Гидроним может быть объяснен по-разному. Одни видят в нем тюркское слово *ир* «излучина, извилина реки» и сравнивают с казахским *ирек* «извилина, ломаная линия» (Койчубаев Е. Краткий толковый словарь топонимов Казахстана. Алма-Ата, 1974). Не исключено, что гидроним связан с финно-угорскими, в частности, с коми *ир, иир* «мут, яр, глубина, крутой обрыв на дне реки или озера»; ср. финское *jurkka* «крутой» (Мурзаев. Словарь народных географических терминов). Более реальной представляется связь гидронима с тюркскими *аир, ир* «речное и озерное растение типа камыша», что значит *Ира* — река, в которой растет аир, имеющий корень с лечебными свойствами. Аналогичные названия известны в бассейнах других рек, в частности, в Поочье. Слово *ирь* как название лекарственного корня известно в памятниках русской письменности XVII века по Якутии (СлРяз. XI—XVII вв.) и в современных говорах Сибири (СРНГ).

и́рский, -ая, -ое

Ирсéть. Русское село в Мордовской республике. Известно с 1662 года как *Ирсить*, а позже — *Ирсеть (Селитьба)*. Первое название по реке *Ирсеть*, на которой селение было основано; второе — это

апеллятив *селитьба* «селение, усадьба, совокупность жилых и хозяйственных построек, пашни».

ирсётский, -ая, -ое

Исады. Село в Рязанской области. В основе названия древнее слово *исады* «место, где высаживаются на берег, пристань», известное в летописных источниках под 1217 годом записи в роли топонима. Слово довольно активно в топонимии Центральной России: село *Исады* в Нижегородской области; деревня *Иссад* — в Ленинградской, в устье реки Волхов, где и сейчас находится пристань.

исадский, -ая, -ое

Йсса. Рабочий поселок в Пензенской области. Название дано по реке *Иса (Исса)*, но значение и происхождение гидронима не установлено. В XIX веке на реке указана деревня *Новые Верхисы* и вершина (т. е. овраг) *Исенская* (Смолицкая. Гидронимия бассейна Оки).

исинский, -ая, -ое и исенский, -ая, -ое

Истобники. Поселок в Рязанской области. В основе топонима, видимо, апеллятив *истобник*, известный в русском языке XV века в значении «должностное лицо, придворный или дворовый человек, следящий за чистотой комнат, сеней, лестниц, а также выполняющий некоторые обязанности по управлению хозяйством. (СлРЯ XI—XVII вв.). Возможно, это было селение княжеских или государевых истобников, получивших здесь землю за свою службу (Ср. город *Сокольники* в Тульской области). Поблизости есть небольшая речка *Истобна*, что дает основание объяснить название селения по гидрониму. Название селения в искаженной форме *Истодники* (результат орфографической ошибки, точнее описки) закрепилось за ближайшей железнодорожной станцией.

истобниковцы и истобнинцы

истобниковский, -ая, -ое и истобнинский, -ая, -ое

Продолжение следует



ПЕРСОНАЖИ ПРИХОДЯТ В БАСНЮ

Заметки о двух баснях И. А. Крылова

*Д. Н. МЕДРИШ,
доктор филологических наук*

Подготовив к изданию собрание своих басен (в девяти книгах), Крылов заглавия многих из них снабдил пометой: «Перевод или подражание». И если в баснях с заимствованным из предшествующей литературы сюжетом подбор персонажей был в значительной степени предопределён первоисточником (хотя и в этом случае встречаются замены, подчас весьма примечательные), то в баснях, оставленных без указания на заимствование, автор в выборе персонажей был свободен. Откуда же и как в этом случае персонажи приходят в басню? Постараемся показать это на примере двух текстов, отбор которых подсказан не столько их общей жизненной первоосновой, сколько их «многогеройностью»: если в большинстве крыловских басен персонажей не более двух (чаще всего это «дуэты»: «Ворона и Лисица», «Дуб и Трость», «Ворона и Курица», «Лягушка и Вол», «Роща и Огонь», «Чиж и Ёж», «Волк и Ягнёнок» — всё это только из первой книги басен), то одно из отобранных нами произведений «Лебедь, Щука и Рак» — своеобразное трио, другое так и озаглавлено — «Квартет». Рассмотрим их в той последовательности, в какой они были созданы и опубликованы автором.

1. «Квартет»

Звери-музыканты — извечные персонажи в литературе, в живописи, на игрищах. Так, всемирную известность давно уже обрели, благодаря братьям Гримм, «бременные музыканты». На страницах средневековых рукописей находим изображения и обезьян с трубой или тамбурином, и осла с арфой, и музицирующих козлов, и медведя-вольтжника. У этих музыкантов зачастую находят литературные аналоги или предшественники. Осёл-арфист,

например, восходит к басне Федра, а затем его упоминают и Абеляр — в письмах к Элоизе, и Эразм Роттердамский — в «Похвале Глупости» (см.: Даркевич В. П. Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей//Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 5—23). Все эти образы, в конечном счёте, восходят к фольклорным представлениям, к народному смеховому миру.

Русскому фольклору также известны музицирующие звери — в частности, двое из тех, что собрались под липками в крыловском «Квартете», — козёл и медведь. В весёлой скоморошине Самарской губернии, например, «...Коза в синем сарафане,/Козёл в липовых лаптях,/Козёл муку мелет,/Коза подсыпает,/Козлины-то детки/В скрипочку играют...» (Шейн П. В. Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. СПб., 1898. Т. 1. Вып. I. С. 300). Правда, музыкальные способности козла расцениваются в фольклоре весьма критически, о чём свидетельствуют такие устойчивые словосочетания, как «петь козлом, или дать козла» («петь наразлад, дурно», — поясняет В. И. Даль). Отсюда и поговорка: «Хоть козла деру, да сердце тешу». Не лишён музыкальных интересов (ему они тоже не впрок) и фольклорный Михайло Иванович. Так, в сказке «Медведь, собака и кошка» (Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 71. № 59; далее — только том и номер текста) пьяный медведь принимается петь, из-за чего едва не попадает в беду. В указателе сказочных сюжетов Аарне под № 151 назван широко известный мировой фольклористике сюжет о мужике, который сначала учит медведя игре на скрипке, а затем зажимает ему лапы в тиски. (Заметим, что крыловскому медведю, как самому крупному зверю в Квартете, достался более крупный смычковый инструмент.) Что касается Осла и Мартышки, то они попали в крыловскую басню, конечно же, благодаря своим знаменитым качествам: осёл — глуп и ленив, мартышка — вертлява и комична: «Лев страшно, обезьяна смешно» (Симони П. Старые сборники русских пословиц, поговорок, загадок и проч. XVII—XIX столетий. СПб., 1899. Вып. I. С. 118).

Таким образом, в крыловском «Квартете» собрались животные, в русском фольклоре к музыке либо вообще непричастные, либо приобщающиеся к ней в силу случайных обстоятельств — без особого успеха. Единственное известное нам исключение — медведь на липовой ноге, чья трогательная песня («Скрипи, скрипи, скрипка/На липовой ноге...») так понравилась бабке, но сказка эта вообще уникальна: в ней медведю удаётся перехитрить человека. Крыловский же медведь — из тех типичных для русского фольклора музыкантов, о которых сказано, что им медведь на ухо наступил.

Теперь обратим внимание на то, в каком порядке в басне перечислены персонажи: он настолько неслучаен, что герои «Квар-

тета» могут быть вписаны в различные смысловые ряды — в той же последовательности. Начнём с того, что порядок этот строго соответствует традиционной роли каждого инструмента в ансамбле. Представляя квартет, всегда начинают с первой скрипки («примы»), затем называют вторую скрипку («втору») и альт, а завершают виолончелью («басом»). У Крылова это именно представление музыкантов — читателю (или слушателю?), нарочито замедленное, церемониальное, каждому персонажу — по отдельному стиху: «Проказница Мартышка, / Осёл, / Козёл / Да косолапый Мишка / Затеяли сыграть Квартет». Первая скрипка здесь, несомненно, Мартышка: «Я, прима, сяду против вторы...» Бас достался, разумеется, Мишке — последнему в перечне: «Ты с басом, Мишенька, садись против альта...» В то же время каждому персонажу его инструмент и роль в Квартете достались не случайно. Так, первое предложение сесть по-иному исходит от первой скрипки — Мартышки, существа вертлявого и активного, и первые указания даются ею косолапому Медведю.

В расположении персонажей именно в такой, как у Крылова, последовательности проступает и другая закономерность: по ходу перечисления усиливается их фольклорная характерность. В начале басни — Мартышка и Осёл, животные сугубо басенные, то есть более книжные, нежели фольклорные; во всяком случае, в русских народных сказках они не появляются. Зато замыкающие ряд Козёл и Медведь — персонажи совершенно сказочные: в сборнике А. Н. Афанасьева козёл выступает в восьми, а медведь — в тридцати девяти текстах. Животные эти настолько обжились в русских сказках, что к ним там обращаются запросто, по имени-отчеству: козёл там — Козьма Микитич, медведь — Михайло Иванович, а то и просто — Миша, Мишка, — как и у Крылова (а в речи Мартышки — даже Мишенька). Любопытно, что в русском фольклоре существует сказочный сюжет, в котором задействованы одновременно и козёл, и медведь. Это сказка о животных, в которой козёл представлен ловкачом, а медведь — простаком (1; 45, 46). В народных игрищах медвежьи и козы персонажи соседствуют с давних пор.

И всё же «Квартет» — это басня, а значит — аллегория, под животными здесь подразумеваются люди. На лубочной картинке любой персонаж-животное можно изобразить человекоподобным по внешности; в словесном искусстве существуют иные возможности, в частности — опора на изначальный смысл слова, на его поэтическую память. Мартышка, открывающая ряд, уже изначально похожа на человека, которому она ещё и подражает — «обезьянничает». Таким же, на человека похожим, входит в народное сознание и завершающий басенный перечень медведь: и на задних лапах ходит, и мёд любит, и водку пьёт, и даже собака на человека и на медведя лает одинаково. А сказочный Иван-Медведко вообще до пояса — человек. И в начале, и в конце ряда названы персонажи, по ут-

вердившимся о них представлениям, человекоподобные, как бы указывающие на то, что перед нами — иносказание. А иносказание уже содержит мораль, в данном случае ещё и «прицельную»: Крылов как бы рассчитывает на то, что читатель-современник сделает не только первый, но и второй шаг в раскрытии аллегории, представив на месте животных не только людей вообще, но и людей конкретных.

Известно, что басня «Квартет», опубликованная в 1811 году, была воспринята как пародия на проводимую тогда реформу Государственного совета. В музыкантах из крыловской басни узнавали (о чём поведал в вышедшей полвека спустя книге «Взгляд на мою жизнь» очевидец этих событий И. И. Дмитриев) руководителей каждого из четырёх департаментов: в Мартышке — графа Н. С. Мордвинцева (департамент государственной экономики), в Осле — графа П. В. Завадовского (департамент гражданских и духовных дел), в Козле — князя П. В. Лопухина (департамент законов), в Медведе — графа А. А. Аракчеева, возглавлявшего военный департамент. Кстати, столь солидная компания недаром собралась в таком месте. Конечно, под липками уютно, спокойно, да и Соловей, «на шум их» прилетевший, сможет посидеть на ветке во время разговора, — но есть в таком выборе места действия и глубинный смысл, свидетельствующий о серьёзности намерений и размахе притязаний наших музыкантов. Как утверждают этнографы, у восточных славян важнейшие обряды совершались под дубами или липами.

2. «Лебедь, Щука и Рак»

Прошло пять лет со времени публикации «Квартета», а разлад в Государственном совете продолжался. Это подтолкнуло Крылова к созданию ещё одной басни почти на ту же тему — «Лебедь, Щука и Рак». Было бы весьма заманчиво предположить, что такой набор персонажей восходит к притче из греческой повести «Стефанит и Ихнилат» в её русско-болгарской редакции. Ведь повесть эта — одна из позднейших версий «Панчатантры» — знаменитого памятника древнеиндийской литературы, обошедшего в течение столетий едва ли не весь мир. По содержанию это произведения разные, но персонажи в древней притче и в крыловской басне, в сущности, одни и те же. Правда, в притче, наряду с лебедем и раком, действуют просто рыбы, однако присутствие у Крылова не абстрактных рыб, а конкретной щуки вполне вписывается в русскую басенную традицию. Между тем, заимствование практически исключается: греческий оригинал вряд ли был известен Крылову, а в древнерусском переводе представлены не рак и лебедь, как в подлиннике, а ёж и журавль, то есть совсем иные, чем в басне «Лебедь, Щука и Рак», персонажи. Тех, кого интересует, в силу

каких причин появились в древнерусской рукописи эти замены, отсылаем к интересной статье О. П. Лихачёвой «Некоторые замечания об образах животных в древнерусской литературе» (Культурное наследие Древней Руси. М., 1976. С. 99—105), для нас же важно, что Крылов не заимствовал, но повторил список персонажей и, следовательно, перед нами совпадение непреднамеренное, а потому особенно существенное. Крылов своим путем пришёл к тому же списку персонажей, что и его далёкий — и в пространстве, и во времени — предшественник. Каков же этот путь?

Все три персонажа басни «Лебедь, Щука и Рак» широко представлены в русском фольклоре, прежде всего в волшебной сказке, где каждый из них является чудесным помощником. В сказке «Данила Бессчастный» (2; 313) Лебедь-птица «крылышками тряхнула, головкой кивнула — и сделала мост от своего дома до палат князя Владимира...» (опускаем описание этого великолепного моста). Рак в сказке достаёт со дна моря то подвенечное платье Василисы-царевны (1; 169), то ключ от сундука с приданым Царь-девицы (1; 170). Иван-царевич так бы и не одолел Кошечу Бессмертного, если бы не рак, который достал яйцо с Кощеевой смертью со дна морского (1; 158). Щука же в роли сказочного помощника выступает едва ли не чаще других чудесных животных. Это она, щука, выводит в люди Емелю-дурака (1; 165), это она способна не только достать со дна морского яйцо с Кощеевой смертью (1; 156, 157), как это в иных случаях делает рак, но и лечь мостом поперёк моря (1; 156) — в других вариантах нечто подобное совершает лебедь.

Более того, два из трёх персонажей, сведённых в крыловской басне, в ряде русских волшебных сказок соседствуют, а подчас и действуют совместно, друг другу помогая. Например, в сказке «Царевна-лягушка» (2; 269) встречаются и лебедь, и щука, а в сказке «Жар-птица и Василиса-царевна» (1; 170) щука достаёт со дна моря тот самый сундук с приданым, ключ от которого добыл рак. Словом, в фольклоре у этих персонажей дело идёт на лад — на сказочный лад. На этом сказочном фоне разлад в действиях басенных Лебеда, Рака и Щуки предстаёт ещё более наглядным, а их общий неуспех ещё более поучительным.

Отчего же совпал набор персонажей в древнегреческой притче и в басне русского поэта? В обоих произведениях в качестве персонажей подбирались животные, внешне связанные между собою общей — водной — средой обитания, притом относящиеся к различным её ярусам: водоплавающий лебедь — к верхнему, небесному (ср. с поговоркой: «Лебедь по поднебесью, мотылёк над землей, всякому свой путь»), щука — к среднему, к воде (ср.: «Поучи щуку плавать»), рак — к нижнему, к мели или дну (ср.: «Пошёл ко дну, раков ловить»). В русских сказках, где действуют лебедь, щука и рак, всячески подчёркивается их общая связь с водной стихией. В басне Крылова несходство этих

персонажей проявляется ещё нагляднее оттого, что у них обнаруживается нечто общее.

Теперь вернёмся к заглавию басни и обратим внимание на ту последовательность, в какой там представлены персонажи: «Лебедь, Щука и Рак». Понадобилось же зачем-то Крылову отказаться от того порядка, который (дважды!) принят в повествовании («Однажды Лебедь, Рак да Щука...»; «...Лебедь рвётся в облака, / Рак пятится назад, а Щука тянет в воду»), а ведь в заглавии автор не связан ни рифмой, ни стихотворным размером. Причина перестановки, вероятно, в том, что в заглавии — пока персонажи не взялись за дело — их перечень даётся в естественной последовательности, по ярусам, плавно; в изложении же, где персонажи показаны в действии, порядок иной, и начинается перечень с контраста: верх — низ, небо — дно. Мы, читатели, этого расхождения, по невнимательности, не замечаем и заглавие крыловской басни воспроизводим неточно: «Лебедь, Рак и Щука» (проверено экспериментально). Именно в таком виде, подчёркивающим разлад в действиях персонажей, вошёл этот перечень на правах поговорки в нашу речь.

Как видим, у животных — персонажей крыловских басен — богатая родословная, фольклорная и литературная, отечественная и иноземная, причём прежде всего баснописец ориентировался на русскую фольклорную традицию. Вероятно, по этой причине именно незаимствованные басни впоследствии были широко представлены в народных картинках (см.: И. А. Крылов и его произведения в русской народной картинке. Научное описание, комм. и вступ. статья С. Клепикова. М., 1950).

Если в «Квартете» на посмешище выставлен непрофессионализм персонажей («Чтоб музыкантом быть, так надобно уменье...»), то в басне «Лебедь, Щука и Рак» — отсутствие согласия, столь необходимого для достижения общей цели. И потому персонажи первой басни предстают такими, какими они нам знакомы по сказкам о животных, а персонажи второй ассоциируются прежде всего с героями сказки волшебной, но воспринимаются как своеобразная пародия на них, поскольку добиваются результатов, прямо противоположных сказочным.

Так персонажи приходят в басню. При этом, однако, не следует забывать, что придали им новый облик и именно в такие ансамбли свёл их — впервые и навсегда — баснописец Иван Андреевич Крылов. Однажды собравшись под липками, «и до сего дни» (как формулировали наши летописцы) никак не наладят — и не только на памятнике Крылову — незадачливые музыканты свой Квартет. Да и воз и ныне там.



ВАРЗИЯ

Н. А. ЗАМЯТИНА

XX век принес много открытий. Одно из них — это древняя русская иконопись, представленная во всем многоцветье после реставрации. Вновь, как и при первом появлении на свет икон, их краски поразили зрителей, но их названия в эпоху создания икон остаются загадкой. Частично мы попробуем их разгадать.

Русскую иконописную традицию в течение нескольких веков сопровождали два типа рукописей. Это толковые иконописные подлинники, в которых кратко по определенной схеме описывались изображения Спасителя, Богоматери, праздников, святых и т. д. с указанием используемых красок. Вторым типом были технические заметки по иконописанию, которые служили дополнением к толковому иконописному подлиннику, входили в состав сборников различного содержания, формировали особый тип сборников — «Указов о разных промыслах». Оба вида рукописных источников по технике иконописи хронологически охватывают период со второй половины XV до начала XIX веков и являются важнейшим источником для изучения терминологической системы русского иконописания.

В словарях русского языка вы не найдете слово *варзия* (*варзи*, *варзило*), не знают его и другие славянские языки, за исключением сербскохорватского. Оно встречается дважды в русских технических руководствах по иконописанию (во 2-й пол. XV в. и в к. XVI в.): «Уста(в) ка(к) поставити варзия. Аще боуде(т) древца зла(т)никъ. и ты противу ему влеи вина яйце. да комиди

по(л)златника. аще ли име(т) пропадати. на папери, и ты приложи комиди. а хощеши оучинити ро(д)ко. и ты приложи стипси. а колико множае стои(т), толико по добре. а стави е(г) конец ветха. а дръжи вте(пле)» — «Наставление как делать варзю. Если будет золотник древца [коры красильного красного дерева.— Н. З.], влей против него яичную скорлупу вина и ползолотника камеди [сока вишневого дерева, используемого в качестве клея.— Н. З.]; если будет пропадать на бумаге, добавь камеди, а если хочешь сделать посветлее, добавь квасцы. Чем дольше стоит, тем лучше. А делай ее на исходе лунного месяца. Держи в тепле» (Симони П. К. К истории обихода книгописца, переплетчика и иконного писца при книжном и иконном строении. Материалы для истории техники книжного дела и иконописи, извлеченные из русских и сербских рукописей и других источников XV—XVIII столетий. СПб., 1906. I. 2-я пол. XV в. С. 17). Характерно, что этот рецепт повторяется в рукописных источниках вплоть до середины XVIII века, но уже без названия и с исправлением или искажением непонятных русскому переписчику южнославянизмов *родко*, *паперь*, *стипси* (см. Симони. Указ. соч. XVIII. С. 220; Яцимирский А. И. Описание старинных славянских и русских рукописей собр. П. И. Щукина. М., 1897. Вып. II. С. 274). Две заметки о варзиле содержатся в сербском рукописном сборнике со статьями о красках: «О ва(р)силу. Вьзми врьзило и настроужи ситно. и постави у сколку. и сипли вино колико да е(с) плно. и постави на тиху соупрашицу, и да егда оузврить засипаи га трено(м) стипсо(м). и извади га из огня да га оне трине не пюють. и погреваи на огню да е(с) топлъ. и бываетъ светль»; «И се то(ж) врь(з)ло. Врьзило строужи его и въложи в сколку. и вълеи врху его бел(ь)ць яинь и мало стипсе и смоквено млеко капле, д и мало оцьть, и размесив та(ж) пиши» — «О варзиле. Возьми варзило и мелко настрогай, положи в чашку, налей вина до краев и поставь на теплую печку, когда закипит, засыпь тертые квасцы и вытащи из огня, так как они не любят жар, и вари на медленном огне. Бывает светл»; «И это то же варзило. Настрогай варзило и положи в чашку, влей сверху яичный белок и немного квасцов и 4 капли сока смоковницы и немного уксуса и, размешав, пиши» (Симони. Указ. соч. VIII. С. 82—83. XVI—XVII вв.).

Из указов видно, что *варзия* (*варзило*) — растительная краска из какого-то красильного дерева. Однако уже в конце XVI века это было лишь одно из названий красной лаковой краски, приготовляемой путем настаивания или вываривания древесины красных красильных деревьев (сандала *Pterocarpus sandalinus* из Юго-Восточной Азии, бразильского *Caesalpinia brasiliensis* или фернамбукового *Caesalpinia echinata* из Америки): «И писати ⟨златом⟩ по деревцю или по киноварю, а без деревца без киноварю не пиши повхарати ино злато черно, деревцю имя по гречьскы варзи, та-

тарьски бакань, а русьски деревцо» (Симони. Указ. соч. VI. С. 66). Итак, по рукописным данным, термин *варзия* (*варзи*) существовал в обиходе иконописцев в XV—XVI веках.

Интересна история исследования этимологии этого слова. Павел Константинович Симони, издавший технические заметки по иконописи (Симони. Указ. соч.), специально занимался словом *варзия* (*варзило*). Его разыскания отражены в рукописной картотеке, хранящейся в Институте русского языка им. В. В. Виноградова РАН в картотеке Древнерусского словаря: «В свое время я обращался с запросами о происхождении и значении слова *варзи* — *варзия* к Аф. И. Пападопуло-Керамевсу и ак. Ф. Е. Коршу, проф. М. Р. Фасмеру, ак. И. В. Ягичу — но никто мне не мог ничем помочь. Очень жалею, что не имел еще возможности и случая обратиться с такою же просьбою к профессору С. И. Соболевскому и Г. Ф. Церетели <...> С Ф. Е. Коршем было много разговоров и переписки, но, несмотря ни на какие его самого поиски по словарям греческим и восточных языков, даже в остоячком — он ничего не узнал, не нашел и не придумал. Копию его письма прилагаю здесь. А мне лично думается, что это какое-нибудь *ksýlon indikón* [греч. «индийское дерево». — Н. З.] и, может быть, найдется в кодексе Диоскорида?! <...> Копия с письма акад. Ф. Е. Корша:

20 марта 1906 г.

Многоуважаемый Павел Константинович!

Варзия, *варзило*, *vertzín* [здесь Корш приводит греческое написание. — Н. З.] и *verzino* сокращают мне жизнь. До сих пор я не выдумал ничего, кроме довольно фантастического предположения или, пожалуй, болезненного подозрения. По-остаячки, *верде* значит «красный», а итальянское *z-dz* (в *verzino* не *-rz*) предполагает *d*. Уж не занесли ли какое-нибудь красильное растительное вещество болгаре? Что они не турки, а угры или иные восточные финны, — в этом, кажется, трудно сомневаться. Впоследствии название их краски могло быть перенесено на американское красное дерево. Любопытно, что портулак, цветы которого в диком состоянии обыкновенно бывают, кажется, красны, по-испански называется *verdulaca*. Придется потревожить гг. ботаников».

Как видим, найдены следы этого слова в разных языках, но окончательное объяснение не дано. Данные рукописей и словарей приводят нас на территорию бывшей Византийской империи, откуда, собственно, пришла на Русь и техника писания икон, и многие технические руководства по иконописи. В греческом языке существительное *to vertzín(n)* означает «розовый цвет; розовую окраску» (D. Demetráku. *Méga leksikón tes ellenikes glósses*. Том I—IX. Athenai, 1939—1955), но подобного термина, обозначающего краску, в греческих руководствах по писанию икон нет, тем не менее, оно

дало начало более специализированным по значению словам, ставшим терминами: *варзия* (древнерусск.) «красная краска из древесины красных красильных деревьев, которую могли употреблять при письме под золото»; *verzino* (ит.) «дерево, использующееся для окраски в красный цвет, и красная краска из древесины этого дерева»; *варзило* (сербохорв.) «название красильного бразильского дерева (*Caesalpiniae brasiliensis*) и красной краски из его древесины».

Однако не греческий язык является языком-источником для этого слова, но всего лишь язык-посредник, видоизменивший его фонетический облик и семантику. В свое время академик Ф. Е. Корш безуспешно искал это слово по восточным словарям, видимо, исходя из того, что слово это должно было обозначать красильное дерево или растительную краску. Естественно, что он его не нашел. Это опять-таки подтверждает тот факт, что в греческом языке *vertzi*(*n*) не имело значения красильного дерева, так как слово, которое дало начало греческому *vertzi*(*n*) не имело значения красного дерева в своем языке. По более стабильной, чем фонетический облик, составляющей слова (по его значению) находим соответствия ему в персидском, армянском и грузинском языках: *варди* (перс.) — редко «розовый» (о цвете), «приготовленный из лепестков розы», из *вард* — редко «роза», «цветок»; *варди* (армян.) «розовый» — из *вард* «роза (цветок)»; *варди* (груз.) «роза». В персидском языке еще сохранилось первичное значение этого слова — «цветок». С этим значением слово *вард* функционирует в арабском языке.

Так, от общеродового названия («цветок») в арабском через персидское *вард* «роза» и *варди* «розовый» слово с этим корнем, фонетически изменившись, попало в греческий язык, где употреблялось для обозначения цвета краски, приготовляемой из древесины красных красильных деревьев, а из греческого языка, с еще более специализированным значением, перешло в итальянский (*verzino*), сербскохорватский (*варзило*) и древнерусский (*варзия*). Такова история редкого в русских рукописях по технике иконописи слова *варзия*, терминами-синонимами для которого в обиходе древнерусского иконописца служили слова *деревоцо*, *бакань*, *красный сандаль*, *сандальная краска*.

ФОРС

Н. С. АРАПОВА.

кандидат филологических наук

Слово *форс* проникло в русский язык во второй половине XVIII века. Мы находим его в «Лекциях о разных предметах, касающихся до механики, гидравлики и гидростатики» Дж. Фергусона, переведенных Львом Сабакиным и изданных в 1787 году. Здесь оно употребляется как физический термин со значением «сила»: *форс тяжести*. Мы видим, что заимствованное слово *форс* не изменило значения. Оно осталось таким же, как и в языке-источнике. Но как физический термин слово *форс* в русском языке не удержалось и было вытеснено словом *сила*, которым физики пользуются и поныне.

Этимология слова *форс* не вызывает сомнений. Оно заимствовано из французского *force* «сила». Но два моментастораживают. Слово *форс* в русском языке подчеркнуто просторечное, в нем нет ничего книжного, в то время как исходное (франц. *force*) имеет достаточно отвлеченное значение. Кроме того, значение русского *форс* не «сила», а «хвастливое щегольство».

Попробуем проследить судьбу этого заимствования на русской почве, но сначала обратимся к материалам Толкового словаря В. И. Даля: «*Форс* м. и *форса* ж. франц. сила, бойкость, быстрота; // власть или могущество; // надменность, чванство; // щегольство, франтовство». Таким образом, В. И. Даль как бы развертывает перед нами картину постепенного изменения семантики этого слова.

Не отрицая возможности именно такого пути семантического развития слова *форс* на русской почве, предложим иное объяснение того, как оно развивало свою семантику и каким путем попало в просторечие, где укоренилось и дало производные: глагол *форсить* и прилагательное *форсистый*.

Первая лексикографическая фиксация, согласно семнадцатитомному Словарю современного русского литературного языка, — в «Опыте областного великорусского словаря» 1852 года. Обратим внимание на достаточно нетривиальный факт — позднее заимствование из европейского языка впервые фиксируется диалектным словарем, как и производное от него — прилагательное *форсистый*. Его мы находим в «Дополнениях к Опыту областного великорусского словаря», изданных в 1858 году.

Обратимся к текстам, близким по времени к первой лексикографиче-

ской фиксации интересующего нас слова. Вот что пишет А. Ф. Писемский А. А. Краевскому 4 апреля 1851 года: «Заглавия каждой главы (...) можно уничтожить: я написал их так ... для форсу».

В «Записках маркера» Л. Н. Толстого (1855): «Сидел он, так таким фофаном смотрит, что ну! Куражный то есть из себя; ну, а как встал, подошел к бильярду, и не то: заробел. (...) В платье, что ли, в новом неловко, али боится, что смотрят все на него, только уж форцу того нет». Та же форма *форц* — в «Отрочестве» (1855): «И ведь за что ненавидит, вор этот, дядя-то твой, за что? за то, что платье себе настоящее имею, за форц за мой, за походку мою...»

В «Записках из мертвого дома» Ф. М. Достоевского (1861): «Конечно, иные и в остроге не скоро смиряются. Все еще сохраняется какой-то форс, какая-то хвастливость...»

Проникает в художественную литературу и производное — глагол *форсить*: «Другой раз до двух часов играют с князем, денег в лузу не кладут, и уж знаю, денег нет ни у того, ни у другого, а все форсят» (Л. Толстой. «Записки маркера»).

Во всех приведенных здесь отрывках просторечный характер слова *форс* четко выражен и даже подчеркнут.

Но как проникло в просторечие слово *форс*?

Нам представляется, что ключ к разгадке можно найти в книге Э. Ната «Практика для пиротехников» 1845 года: «Вообще все фейерверочные составы можно разделить на два класса, а именно: а) составы, которые горят с форсом (форсовые составы) и б) составы, действующие блеском своего пламени, но без форса (пламенные составы).

Первый род этих составов требует сильного и скорого горения, причем образуется множество газов, которые, стремясь из узких отверстий, увеличивают форс. Второй род составов требует спокойного горения, что происходит без особого образования газов». Здесь слово *форс* одновременно выражает и силу, и «форс».

Фейерверки и иллюминации были неотъемлемым атрибутом разного рода государственных торжеств. Они устраивались в честь коронаций, побед и привлекали, естественно, огромное количество зрителей всех сословий. Пиротехники, обслуживавшие такие мероприятия, были, надо полагать, уважаемыми личностями. Именно они и могли познакомить публику с такими понятиями, как ракета, взлетающая «с форсом», т. е. с шумом и треском. Именно этот кратковременный, но привлекающий всеобщее внимание эффект и послужил причиной того, что французское слово со значением «сила» стало обозначать у русских «бахвальство, хвастовство, дешевый эффект».



«Тезки» домашних животных

[Д. С. СЕТАРОВ],

доктор филологических наук

В русской зоологической номенклатуре широко представлены названия, образованные путем чистого сложения, то есть соединения двух самостоятельных слов без соединительной гласной. В основном это экзотические, не характерные для нашей фауны животные: *рыба-собака*, *рыба-кролик*, *рыба-кабан*, *лягушка-вол*, *лягушка-бык* и др. Наши далекие предки птицу, внешне напоминающую домашнюю курицу, стали называть **kurorъty* ← **kura* «курица» + **ръta*, **ръty* «птица». Первоначальное значение слова *куропатка* «курообразная птица».

Л. А. Булаховский писал, что «к названию относительно частому относятся случаи наименования птиц по млекопитающим» (Семасиологические этюды. Славянские наименования птиц // Вопросы славянского языкознания. Львов, 1948. Т. 1. С. 168). Птица отряда куликов *бекас* в русских говорах получила название *баран*, *барашек*, *баранчик* (Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1.), а в украинском языке *баран* — официальное название этой птицы. «Заблеял дикий барашек, кружась в голубой вышине весеннего воздуха, падая из-под небес крутыми дугами книзу и быстро поднимаясь вверх» (Аксаков С. Т. Записки ружейного охотника Оренбургской губернии). Ср. эст. *taevakats* «бекас» (букв. «небесная коза»), башкирское диалектное *кюк кезе*, *кюк текехе*, *урман текехе* «бекас» (букв. «небесная коза», «небесный козел», «лесной козел»).

По издаваемым звукам многие животные ассоциируются с другим домашним животным — быком. Голос экзотической для нас птицы головач напоминает басистое мычание. Отсюда и другие ее названия: *горный бык*, *бычья птица*. Ночная болотная птица семейства цапель *выпь* в южно-русских говорах имеет название *бугай*: «Кричит где-то в камышах какая-то таинственная птица, которую трудно увидеть и которую зовут здесь бугаем» (из письма А. П. Чехова от 10 мая 1887 г. И. Л. Щеглову). Название мотивировано тем, что *выпь* издает звуки, в чем-то напоминающие рев быка, бугая.

Сходство заключается в резких и глубоких басовых звуках, вроде рева, которые звучат как грубое «о» или «бу-бу» (Птицы Советского Союза. М., 1951. Т. 1. С. 475). Ср. русское *водяной бык* «выпь» и типологически схожие названия в других языках: немецкое *Wasserochs* (букв. «водяной бык»); английское *bogbull* (букв. «болотный бык»); французское *butor* ← латинское *butire* «реветь» + *taurus* «бык», эстонское *vee-, soo-, meerehärg* (букв. «водяной, болотный, морской бык»), башкирское *хыу бугахы* (букв. «водяной бык»), узбекское *кулбука*, татарское *кюлбога*, киргизское *кёл бука* (букв. «озерный бык»), ср. казахское *огиз шагала* «чайка» (букв. «бык-чайка»).

В именовании птиц используются и другие названия домашних животных. Для птицы семейства трясогузовых характерна песня «три-и-иа-иа, три-иа-иа-иа» (Флинт В. Е. и др. Птицы СССР, М., 1968. С. 408), напоминающие ржание лошади. Отсюда и ее название *степной конек* (ср. название *морской конек*, данное рыбе в результате метафоризации по внешнему сходству). В украинских диалектах кулик-сорока по своему крику получил название *жеребець*, а иволга, издающая резкий, тревожный крик «вжяяа» — *дика кішка*. Ср. английское диалектное *cat gull, cat bird* «чайка» (букв. «кот-чайка», «кот-птица»).

В «Хождении за три моря» Афанасия Никитина встречается название страуса *девякуш, девякуша*: «Да слоны роятся, да продают в локоть, девякуши продают в вес» (Словарь русского языка XI—XVII вв. М., 1977. Вып. 4. С. 199). Слово является заимствованием из тюркских языков: древнетюркское *тевэкуш*, турецкое, крымско-татарское, азербайджанское *дэвэкушу* «страус» ← *тевэ*, дэвэ «верблюд» + куш, кушу «птица». Аналогичное название страуса было в греческом языке: *struphokamelos* «птица-верблюд». Название мотивировано тем, что страус является самой крупной из всех птиц, внешне напоминает верблюда, живет в пустыне и может длительное время обходиться без воды.

С домашними животными у разных народов ассоциируются не только птицы, но и другие дикие животные. Между гиппопотамом и лошадью нет внешнего сходства, тем не менее название *гиппопотам* буквально означает «речная лошадь»: греческое *hippopotamos* ← *hippos* «лошадь» + *potamos* «река». Дело в том, что у гиппопотама, как у лошади, имеются копыта, что и послужило мотивом номинации. Ср. сербохорватское *нилски коњ* «гиппопотам», нем. *Nilpferd, Flußpferd* «гиппопотам» (букв. «нильская лошадь», «речная лошадь»), турецкое *suaçıviri* «гиппопотам» (букв. «водяной жеребец»). Другое название этого животного *бегемот* является заимствованием древнееврейского *behemoth* «бегемоты» и буквально означает «водяная корова» (ср. на языке идиш *behejta* «корова»).

Полностью истребленное морское животное, на груди которого

располагались два соска, дающие густое и жирное молоко, стало называться *морской коровой*. Ср. турецкое *sadı suyuğ* «бизон» (букв. «волосатая корова»), киргизское диалектное *жюндю уй* «як» (букв. «шерстистая корова»), башкирское *кыр хыйыры* «лось» (букв. «дикая корова»), коми *вёрмёс* «лось» (букв. «лесная корова»).

Одна из разновидностей тюленей с ценным шелковидным мехом получила название *котик*. Названия самих тюленей во многих языках связаны с названиями других животных, в том числе домашних. Ср. сербохорватское *морско теле* (букв. «морской теленок»), *морско во* (букв. «морской вол»), испанское *lobo marino*, португальское *lobo marinho* «тюлень» (букв. «морской волк»), немецкое *Seehund*, голландское *zeehond*, английское *sea-dog* «тюлень» (букв. «морская собака»).

Аналогия с собакой лежит в основе названия тюленя и в тюркских языках: татарское *су эте*, азербайджанское *су ити* (букв. «водяная собака»), казахское *ит балык* (букв. «собака-рыба»), уйгурское *иштбелик* (букв. «собака-рыба»). Ср. турецкое *aji balyuу* «тюлень» (букв. «медведь-рыба»). С собакой сравниваются также колючие акулы, или катраны: новогреческое *skylopharo* (букв. «собака-рыба»), итальянское *pescecano*, албанское *pehakagan*, английское *dogfish*, турецкое *köpekbalıуу*, азербайджанское *kənək balıгы* (букв. «собака-рыба»), сербохорватское *морски пас*, французское *chien de mer*, киргизское *дениз ити* (букв. «морская собака»).

По внешнему сходству с козой получил название род небольших оленей — козуля, *косуля*. По ассоциации с козой названы животные, очень далекие от нее: *козуля* — табуистическое название змеи по сходству раздвоенного жала с козьими рогами. Сходству усиков с рогами обязано своим появлением название букашки *козявка*. Ср. названия других насекомых: *конек*, *кобылка* «кузнечик», *божья коровка*. Однако названия *козуля*, *косуля*, *козуля*, *козявка*, хотя и образованы по семантической модели «животное» → «подобное животное», в буквальном смысле «тезками» домашних животных не являются, так как слово *тезка* означает «одноименный», «равноименный».

Елец



В. Н. Вакуров, Л. И. Рахманова, И. В. Толстой,
Н. И. Формановская.

ТРУДНОСТИ РУССКОГО ЯЗЫКА

Мы говорим: *эпицентр взрыва, эпицентр землетрясения*. А можно ли сказать: *эпицентр бедствия, эпицентр кризиса*? Или в каких речевых ситуациях используются выражения *в адрес и по адресу*? Когда мы употребляем *прежде всего*, а когда лучше сказать *перво-на-перво*? На эти и многие другие вопросы дает ответ словарь-справочник «Трудности русского языка», новое издание которого, значительно дополненное и переработанное, вышло в издательстве МГУ (ч. I — 1993, ч. II — 1994 под редакцией Л. И. Рахмановой, авторы В. Н. Вакуров, Л. И. Рахманова, И. В. Толстой, Н. И. Формановская).

Как отмечается в предисловии, авторы, во-первых, стремились помочь пишущим выбрать правильный, более предпочтительный, более уместный способ выражения в данной речевой ситуации. Во-вторых, предлагая лингвистический комментарий, оценку речевого явления, помочь пишущим в развитии их языкового чутья. То есть словарь не только дает справку о словоупотреблении, но и учит, как использовать слово или выражение в контексте или некоторой речевой ситуации.

Например, мы все знаем значение слова *бытовать*, то есть иметь место в какой-либо среде, в каком-либо коллективе, существовать. Авторы комментируют: этот глагол употребляется по отношению к предметам, преимущественно в сочетании со словами *мнение, представление, предрассудок* и т. д., таким образом, со словами, называющими то, в чем отражается отношение к кому-либо или к чему-либо, распространенное в какой-либо среде, в каком-либо коллективе. Он используется также со словами *пословица, поговорка, анекдот, песня, мнение* и т. п., которые отражают особенности быта, жизни, психологии среды, коллектива. Скажем, *бытует точка зрения, бытует теория, бытует легенда, бытует мнение...* Ошибка — использование этого глагола в сочетании со словами, не отвечающими указанным выше

условиям. Например: *Бытуют и такие меры наказания (следует: используются, существуют); К сожалению, бессистемность в сборе материала бытует еще в иных школьных коллективах (следует: встречается, характерна для); Древние шитые лодки еще бытуют в Карелии (следует: встречаются, используются).* Как видим, здесь дается и нормативная сочетаемость, и ее нарушение, типология ошибок, что, несомненно, весьма важно для уяснения нормативности, для развития языкового вкуса.

Казалось бы, ну что можно сказать о выражении *как говорится*? Да ничего. Но это лишь на первый взгляд. Авторы комментируют: выражение *как говорится* имеет значение «как принято говорить, как выражаются обычно в подобных случаях». Выражение уместно тогда, когда в контексте есть какое-либо устойчивое словосочетание, пословица, поговорка, широко употребительная образная характеристика. Например: *Наши годы, как говорится, берут свое.* Если же в контексте нет никакого общеупотребительного, устойчивого словосочетания, использование этого выражения ошибочно, неточно, неверно, нарушает норму словоупотребления. Поэтому нельзя сказать: *Все едут, как говорится, по своим домам; Сейчас нас тревожит урожай, как говорится, скоропортящейся продукции: помидоров и винограда.*

Конечно, это тонкости языка. Но мы должны их знать. Особенно преподаватели русского языка, и не только русского, журналисты, редакторы, ораторы ... Те, кто работают с языком, для кого язык не только средство общения, средство выражения мысли, но и орудие воздействия. Ибо небрежной речью воздействовать на читателя и слушателя нельзя.

В словаре имеются материалы, посвященные трудным случаям различения слов с близкими значениями (*благодаря — из-за*), тематически близких слов, не являющихся синонимами (*климатический — погодный, экономный — экономичный*). Именно эти слова в небрежной речи смешиваются. Отражены в словаре и трудности, связанные с наличием вариантных грамматических форм (*с краю — с края*), с синтаксической сочетаемостью (*несколько трактористов работало — несколько трактористов работали*).

Особый интерес, как мне представляется, вызывают наблюдения над новыми словоупотреблениями. Они часто встречаются в средствах массовой информации, но не отражены современными словарями. И в этом актуальность этого словаря: он фиксирует и объясняет только что появившиеся, часто на основе переноса, новые значения слов.

Так, слово *брак* в живой речи и в языке современной печати нередко используется расширительно: не только по отношению к изъянам продукции, изделиям, но и по отношению к изъянам в любой работе, в любой деятельности. Например: *футболисты допу-*

скали много технического брака. Здесь сохраняется связь с традиционным значением, учитывается традиционная связь основного слова с другими словами. То есть налицо развитие многозначности слова на основе метафорического переноса. Сохраняется общий, стержневой смысл всех его значений — изъян в чем-либо, то есть повреждение, недостаток. Таких тонких наблюдений в словаре много. Словарь, таким образом, отражает живое развитие языка.

Не менее интересны наблюдения стилистические. Это функционирование слов в определенных жанрах, определенного рода контекстах, слов, имеющих некоторую стилистическую окраску. Так, о слове *дармовой* мы находим такое замечание: просторечное слово *дармовой* может быть оправданным в художественной литературе, в печати лишь при особых художественных задачах — создании речевой характеристики героя, стилизации речи. Вне этих условий употребление просторечного слова *дармовой* вместо нормативного *даровой* недопустимо.

В словаре объясняется использование стилистически ограниченной лексики, уместность или неуместность слов в определенных газетных жанрах, в некоторых ситуациях. Пространно комментируется разговорная, просторечная, жаргонная лексика. Так, слово *подсказать* имеет значения: 1) сказать или незаметно шепнуть кому-либо то, что тот должен произнести; 2) навести на мысль о чем-либо, внушить. В современной речи часто используют это слово неверно: *сказать, сообщить, советовать*. Поэтому имеют просторечную окраску фразы: *Подскажите, где профессор Иванов; Он подсказал ему поступить в юридический институт*.

Как видим, словарь имеет нормативно-функциональное направление. По сути это стилистический словарь, поскольку большое внимание обращается на стилистическую и стилевую окраску, на употребление слов и выражений, на их функционирование в разного рода контекстах и речевых ситуациях.

Словарь полезен и преподавателям, и студентам, и журналистам. Заинтересуются им и лингвисты-теоретики.

Н. Н. Кохтев,
доктор филологических наук

Артистический — артистичный, масленный — масляный

О гнездовом измерении паронимов

И. А. ШИРШОВ,

доктор филологических наук

Известно, что паронимия охватывает слова, принадлежащие одной части речи, обладающие звуковым сходством, но различающиеся семантически. Различия эти, как правило, тонкие, с трудом поддающиеся квалификации, поэтому паронимы описываются с использованием ряда признаков. Так, в «Словаре паронимов современного русского языка» Ю. А. Бельчикова и М. С. Панкюшевой (М., 1994) используются следующие параметры: сходство и различие в словообразовательном отношении, определение семантических особенностей и характера лексической сочетаемости.

Как всякая хорошая работа, данный словарь отражает состояние науки в области паронимии и одновременно дает толчок для дальнейших научных изысканий. Сильной стороной словаря является анализ семантики паронимов, а также определение круга слов, с которыми сочетается каждый из них. Например: *артистический* «1. относящийся к артисту, артистам»: *артистический талант, артистическая семья; артистичный* «отличающийся артистизмом, искусный, виртуозный»: *артистичное исполнение*.

Что же касается словообразовательного параметра, то он представлен как фоновый, само собой разумеющийся, не требующий специального анализа. Действительно, мотивационный способ толкования четко указывает, от каких слов образовались паронимы. Но сам механизм словопроизводства не раскрыт, в результате у читателя возникает вопрос, почему оба паронима включают общую часть *артист-* и не восходит ли слово *артистичный* так же, как и *артистический*, к слову *артист*. Кроме того, паронимы содержат общую последовательность *-ич-*, что может навести читателя на ложные аналогии, если он ориентируется на выработанные в школе приемы анализа: *-ич-* повторяется в обоих словах, следовательно, он суффикс.

Словообразовательный же анализ данных паронимов вскрывает и их структурные различия. Так, при образовании слова *артистический* к полной основе присоединяется суффикс относительности *-ическ-*, ср.: артист → артист-ическ-ий; при образовании же слова *артистичный* суффикс качества *-ичн-* присоединяется к усеченной производящей основе, ср. артист(изм) → артист-ичн-ый. Осо-

бенности словопроизводства при образовании слова *артистичный* заключаются в том, что суффикс *-изм* отсекается, но его значение входит в производное, именно благодаря этому между словами *артистизм* и *артистичный* существуют мотивационные отношения. В то же время усечение суффикса производящего и является источником паронимии, его отсутствие в производном создает трудности для носителя языка, так как его языковое сознание ориентируется на последовательное присоединение аффиксов, обычное для русского языка, ср. *монт(ирова-ть) → монт-аж → монтаж-н(ый) → монтажн-ик → монтажнич-а(ть) → монтажнич-ни(е)*.

Каждый из паронимов занимает свое место в словообразовательном гнезде. Слово *артистический* появляется на первой ступени словообразования и входит в бинарную цепь: *артист → артист-ическ-ий*; слово же *артистичный* входит в иную словообразовательную цепь: *артист → артист-изм → артист-ичн(ый) → артистичн-ость*, и появляется на второй ступени словообразования, не замыкая цепь, а находясь внутри нее. Данные характеристики весьма существенны для выяснения специфики паронимов.

Гнездовой критерий, наряду с семантическим и сочетаемым, способен прояснить многие неясности в области паронимии. Причем гнездовому критерию следует отвести первое место, так как, верно определив направление словообразовательных связей и место паронима в гнезде, мы с большей долей вероятности приблизимся к его правильному истолкованию и установлению отличия от другого паронима.

В указанном словаре паронимы *масленный* и *масляный* толкуются так (мы приводим только прямые значения): *масленный* «намазанный, пропитанный или запачканный маслом, лоснящийся»: *масленная каша, масленая бумага*; *масляный* «относящийся к маслу, содержащий масло, состоящий из масла»: *масляный состав, масляная лужа*. Значения обоих слов описываются посредством включения в толкование слова *масло*, так что может возникнуть впечатление, что они образовались от одного производящего, то есть входят в словообразовательную парадигму этого слова.

На самом деле это не так. Слово *масляный* действительно мотивируется словом *масло*, появилось на первой ступени словообразования и входит в следующую словообразовательную цепь: *масл(о) → масл-ян(ый) → маслян-ист(ый) → маслянист-ость*. Его значение «относящийся к маслу» складывается из семантики производящего и чрезвычайно обобщенного значения отношения, оно свойственно целому словообразовательному ряду, ср.: *кожа — кожаный, торф — торфяной, нефть — нефтяной*. Компоненты «содержащий...», «состоящий из ...» — это частные словообразовательные значения, в которых реализуется общее.

Слово же *масленный* восходит к глаголу и появилось на второй

ступени словообразования, оно является компонентом своей словообразовательной цепи, ср.: масл(о) → масл-и(ть) → масл-ен(ый) → → маслен-о. Суффикс *-ен-* присоединяется к глагольной основе, но не к полной, а усеченной, ср. масл(и-ть) → масл-ен(ый). Такая же модель действует в следующих парах: жар(и-ть) → жар-ен(ый), пар(и-ть) → пар-ен(ый), вял(и-ть) → вял-ен(ый). Общее значение прилагательных, входящих в данный словообразовательный ряд, — «подвергшийся действию, названному в производящей основе».

Лексическое значение слова *масленный* более узкое, чем указанное типовое, так как определяется лексическим значением глагола *маслить* («мазать маслом или добавлять масло в пищу» — МАС), а также семантическими приращениями в процессе функционирования, ср. *масленный халат* «запаханный (маслом)». Эти его специфические особенности должны найти отражение в толковании: *масленный* «такой, который маслят при приготовлении, а также запаханный», ср. *масленный блин, масляная каша, масляный халат*.

Как и в паре *артистический* — *артистичный*, источником паронимии слов *масленный* — *масляный* являются разные морфонологические процессы, действующие в словообразовании: в одном случае производящая основа входит в производную полностью [масл(о) → масл-ян(ый)], в другом — с усечением суффикса предшествующей ступени [масл(и-ть) → масл-ен(ый)]. Поэтому при разграничении паронимов указание на их морфемный состав ничего объяснить не может, так как основа каждого распадается на корень и суффикс, ср. *масл-ян-ый* и *маслен-ый*, что и порождает ложные аналогии. Фактически основа слова *масленный* содержит два суффикса. Хотя по законам морфонологии при сочетании производящей основы и суффикса прилагательного глагольный суффикс *-и-* отсекается, значение его в производном сохраняется.

Основа слова *масляный* содержит две морфемы и два компонента значения — «масло» и «относящийся», основа же слова *масленный* включает две морфемы, но три компонента значения — «масло», «мазать» и «подвергшийся». При разграничении паронимов важно определить, не из чего состоят основы (морфемный состав), а как они образовались и какое место занимают в гнезде, в таком случае можно продемонстрировать то, что исчезло в процессе словопроизводства.

Гнездовое измерение паронимов — это выявление словообразовательных отношений в гнезде. При этом устанавливается, на какой ступени возник пароним, в какую словообразовательную цепь он входит, что в цепи предшествует ему и что следует за ним, то есть обладает ли он сам словопорождающими возможностями, ср.:

масл(о) — | масл-ян(ый) → маслян-ист(ый)
 | масл-и(ть) → масл-ен(ый) → маслен-о

Тематический указатель статей,
опубликованных в журнале
«Русская речь»
в 1995 году

ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Архангельский А. Н. Поэт и царь. Пушкин: поэтический язык и политическая риторика	3
Архангельский А. Н. Два в одном: метафраз как принцип поэтики позднего Пушкина	6
Бабаев Э. Г. «Древо жизни» (Басня И. А. Крылова «Листья и Корни»)	4
Бабаев Э. Г. Притча о разуме	1
Бельская Л. Л. «Бессонница» в русской поэзии	4
Бельская Л. Л. Три «чудные картины»	5
Дилакторская О. Г. Имена собственные в «Хозяйке» Ф. М. Достоевского	3
Елисеева И. А. «То сударь, то сударь...» (Ударение в комедии «Горе от ума»)	1
Жбанкова Т. С. У рязанцев — особая интонация. О «мещерском языке» Паустовского	5
Зыкова Г. В. О чужих стихах и чужих сюжетах у А. С. Пушкина	6
Иванова Т. А. «Апреля в первый день обман...»	2
Качинская И. Б. Размышление о «Парадном подъезде» и «Ревизоре»	2
Кременцов Л. П. Писатель и его читатель. Интуиция и слово	2
Ларионова Е. О. История одного примечания	6
Лекманов О. А. Мандельштам и Бродский о «равнодушной отчизне»	5
Лекманов О. А. «Память любит ловить во тьме...» (К истокам мандельштамовской образности)	6
Моисеев А. И. Повторная информация в «Борисе Годунове»	3
Николаев С. И. «Лексикографическая» эпиграмма Феофана Прокоповича	5
Петрова З. А. «Когда себя по-русски назову я...» (Имя собственное в лирике Леонида Мартынова)	5
Рак В. Д. «Почтовая проза» пушкинской героини	6
Розенберг Г. С. Поэтическая экология и экология поэзии	1
Тарланов Е. З. Поэтическое слово Надсона и Фофанова	2

Фатеева Н. А. «Петербург»: кто автор плана?	6
Фатеева Н. А. «Симфония серых тонов». О поэзии Исаака Савранского	3
Филин М. Д. О семейных коллизиях Фаддея Булгарина	5
Фомичев С. А. Литературный источник песни бандуриста в повести Гоголя «Страшная месть»	6
Чистова И. С. Дело об исчезнувшем корнете	1
Чистова И. С. Из наблюдений текстолога. И все-таки Лермонтов!	6

АНТОЛОГИЯ ПОЭЗИИ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

Анненский Иннокентий	2
Брюсов Валерий	4

НАШИ ПУБЛИКАЦИИ

Две статьи И. С. Шмелева о А. П. Чехове	1
Мемуаристика Бориса Зайцева	2
Осоргин Мих. Переводчики и перевозчики	4
П. М. Бицилли о творчестве Ивана Бунина	6
Поэзия Ирины Кнорринг	5
Тэффи Н. Пушкинские дни	3

ПИСАТЕЛЬ И СЛОВО

Банников Николай. Как погибла книга	3
---	---

КУЛЬТУРА РЕЧИ

Басовская Е. Н. Художественный вымысел Оруэлла и реальный советский язык	4
Бортник Г. В. Злые языки страшнее пистолета	2
Борунова С. Н. Витебляне, витебчане, витебцы	6
Борунова С. Н. Чёрно-бурый медведь и черно(?)бурая лиса	5
Букчина Б. З. О написании группы сложных прилагательных с первыми частями <i>восточно-, западно-, южно-, северно-</i>	5
Букчина Б. З. Человеко-день, койкоместо... — как их писать?	6
Величко А. В. О «русскости» русского языка наших дней	6
Граудина Л. К. На перекрестке мнений	5
Григорян Э. А. Русский язык у нерусских (О региональном варьировании неисконной русской речи)	4
Еськова Н. А. О «раскавыченных» цитатах	3
Клюева Г. С. Кинослова	6
Кривенко Б. В. Так говорят на телевидении	1

Лазуткина Е. М. Подбираем слова	1
Лаптева О. А. Как пишут ученые	2
Лаптева О. А. Как ученые говорят	3
Левашов Е. А. Об одной словарной триаде	5
Подчасова С. В. Все для офиса	5
Подчасова С. В. Новые слова... «адвертайзинга»	2—4
Рахманова Л. И. Агарь, Адель и падежи	1
Хайитова М. Э. «У нас» — это где?	4
Хан-Пира Эр. Контрпродуктивный	2
Хан-Пира Эр. По жизни	6
Чупашева О. М. Лингвистические задачи	5

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ЯЗЫКОВЕДЫ

Благова Г. Ф., Лаптева О. А., Строкова Г. В. В. Виноградов — главный редактор журнала «Вопросы языкознания»	1
Иванчикова Е. А. Виктор Владимирович Виноградов	1
Кохтев Н. Н. «Ревнитель чистоты речи русской»	4
Левашов Е. А. Надежда Захаровна Котелова (1925—1990)	3

ИЗ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ И ПИСЬМЕННОСТИ

Антошенкова Е. В. «По платью встречают...»	6
Баскевич И. З. Что за «граматикия» изучал отрок Феодосий в Курске XI века?	2
Верещагин Е. М. Необыкновенные приключения Климента, папы Римского, как о них рассказано в Макарьевских Великих Минеях Четиих	1—6
Куприянова Т. Г. «У торгового человека у Васки Киприанова»	6
Пименова М. В. «... Приложи вохры мало или празелени...»	1
Подольская Н. В. Три века — три писателя	4
Савенкова Л. Б. От нашего ребра нам не ждать добра	1
Симонов Р. А. <i>Счастливый и несчастливый день, час</i>	5
Франчук В. Ю. Автор «Слова о полку Игореве» по данным языка	6

ИЗ ИСТОРИИ НАУКИ

Мурзаев Э. М. Русскому Географическому обществу — 150 лет	5
---	---

ОНОМАСТИКА

Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г., Тихонов А. Н. Первый гнездовой словарь личных имен	6
Комарова Р. А. «Микола Чудотворец Богом силен...»	3

Комарова Р. А. Михаил — «подобный Богу»	1
Суперанская А. В. Папа — не отец, Карп — не рыба, Мартышка — не обезьяна	5

ТОПОНИМИКА

Кожевников А. Ю. Брянск, Дьбряньскъ.. дьбрь?	5
Мальцева В. М. Из топонимии Красноярского края	3
Мурзаев Э. М. Сибирь	4
Смолицкая Г. П. Топонимический словарь Центральной России	1—6
Шилов А. Л. Гатчина	1

ЯЗЫК И ОБРАЗЫ ФОЛЬКЛОР. ПИСАТЕЛЬ И ФОЛЬКЛОР

Азбелев С. Н. Князь Глеб Володьевич	3
Бобунова М. А. «Ой, роза алая моя!»	2
Зуева Т. В. Художественное выражение закона сопричастия в обрядах и сказках, или Кто летел «по поднебзью»	4
Медриш Д. Н. «Оригинальность отрицательных сравнений...» (Метафорическая антитеза в стихотворном цикле А. С. Пушкина «Песни западных славян»)	5
Медриш Д. Н. Персонажи приходят в басню. Заметки о двух баснях И. А. Крылова	6

ИЗ ИСТОРИИ СЛОВ И ВЫРАЖЕНИЙ

Апухтин С. Халтура	2
Арапова Н. С. Болонка	3
Арапова Н. С. Мурашки	4
Арапова Н. С. Рулон и рулик	2
Арапова Н. С. Форс	6
Богородский Б. Л., Гулякова И. С., Мокиенко В. М. Дело табак	4
Грачев М. А. Блатная музыка	5
Замятина Н. А. Варзия	6
Иванова Т. А. Стулья ломать	1
Кретов А. А. Доярка под зонтиком	1
Кругликова Л. Е. «Серые» люди	3
Сетаров Д. С. «Тезки» домашних животных	6
Шунейко А. А. Пройти огонь, воду и медные трубы	5
Шустов А. Н. Вода из Кёльна и другие	2

ПОСТУПАЮЩЕМУ В ВУЗ

Чупашева О. М. Как отличить сравнительную степень прилагательного от наречия	2
--	---

ЗАНИМАТЕЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ

Замятин Д. Н. Имена российских городов 2

СРЕДИ КНИГ

В. Н. Вакуров, Л. И. Рахманова, И. В. Толстой, Н. И. Формановская. Трудности русского языка 6
 В. В. Виноградов. История слов 4
 И. Б. Голуб, Д. Э. Розенталь. Секреты хорошей речи 5
 Л. П. Калакуцкая. Фамилия. Имя. Отчество 3
 В. Г. Костомаров. Языковой вкус эпохи 3
 В. Г. Смолицкий. Русь избяная 3

ПОЧТА «РУССКОЙ РЕЧИ»

Борунова С. Н. Можно ли сказать «иззелена-брызжушая»? 4
 Букчина Б. З. *Не-«Правила» и не-«Словарь»* 4
 Вомперский В. П. Свободные художества 2
 Гайков В. Т., Хазагеров Т. Г., Назаров В. В. *Высшая или исключительная?* 5
 Геращенко И. Г., Клецова С. Я. «Шнурки в стакане» 5
 Голлербах Сергей. Жало и жалость 1
 Еськова Н. А. Всем ли благотворны порывы любви? 1
 Кривенко Б. В. Склонять или не склонять? 5
 Хан-Пира Эр. Популизм не так прост 1
 Хан-Пира Эр. Типа того что 3
 Шилов А. Л. Об одной русской фамилии 3
 Шишов И. А. Артистический — артистичный, масляный — масляный (О гнездовом измерении паронимов) 6
 Шустов А. Н. О «сирени» у Пушкина 3