



Две редакции антологического стихотворения Пушкина

С.А. ФОМИЧЕВ,
доктор филологических наук

*Сотри случайные черты,
И ты увидишь: мир прекрасен.*
А. Блок

Стихотворение А.С. Пушкина, известное ныне под названием “Дионея”, было опубликовано в журнале “Новости литературы” (1825. Кн. XII. № 4) в первоначальной редакции, в основном совпадающей с беловым автографом в Третьей кишинёвской тетради:

Антологический отрывок

Подруга милая! я знаю, отчего
Ты с нынешней весной от наших игр отстала;
Я тайну сердца твоего
Давно, поверь мне, угадала:
Кларис в тебя влюблѣн; он молод – и не раз
Украдкою вдвоѣм я замечала вас;
Ты слушала его в безмолвии краснея,
Твой взор потупленный желанием горит...
И долго после, Галатея!
Улыбку нежную лицо твое хранит.

Вскоре, однако, в книге “Стихотворения Александра Пушкина” (СПб., 1826) произведение появилось в существенно переработанном виде:

Дионея

Хромид в тебя влюблён: он молод и не раз
Украдкою вдвоём мы замечали вас;
Ты слушаешь его в безмолвии краснея;
Твой взор потупленный желанием горит,
И долго после, Дионея,
Улыбку нежную лицо твоё хранит.

Стихотворение не просто сокращено, оно коренным образом пересмыслено. В первой редакции событие преломлено через восприятие ревнивой подруги, обиженной более всего, по сути дела, даже не на то, что Галатея “от игр отстала”, но потому, что она пытается утаить сердечную тайну. В окончательном варианте никакой тайны нет, а главное – здесь изменены имена героев. Заметим, что девушка в черновом автографе звалась то Неерой, то Кризидой и наконец – Хризидой, в беловом автографе и журнальной публикации – Галатеей. Юноша был первоначально назван Кромидом, потом – Кларисом и в итоге – Хромидом. То есть по именам (но не по содержанию!) пушкинское стихотворение сориентировано на элегический фрагмент А. Шенье:

Хромида юного зову, приди, любимый;
Бела я и стройна, с Дианой мы сравнимы
По гордости, красе. Когда в вечерний час
Иду я, пастухи с меня не сводят глаз,
Как будто с божества, мой ловят взор напрасно
И тихо говорят: “О, как она прекрасна!”
Неэра, не стреми свой путь по лону вод,
Богиней можешь стать, и будет мореход
Храним, когда гроза бушует всё сильнее,
Неэрой белою и белой Галатеей.¹

(Перевод Е.П. Гречаной)

Пушкин, как видим, меняет ситуацию на противоположную: угадывает счастливую, разделённую любовь.

Наименование *Chromis*, избранное А. Шенье, не несло в себе ника-

¹ Четыре последние строки здесь, скорее всего, представляли собою самостоятельный элегический отрывок.

кого семантического ореола. Не так – в русском языке: условное имя Хромид неизбежно вызывало неуместное, казалось бы, в антологической песне представление о физическом увечье, – вероятно, врождённом (ср. далее: “он молод”). Несомненно поэтому, Пушкин первоначально старался избежать подобного намёка: Кромид, Кларис – имена столь же нейтральные, как и французское *Chromis*.

Почему же окончательный текст он начинает словом “Хромид”, семантическое мерцание которого накладывается и на последующие строки?

Очевидно, это вполне просчитанный поэтический ход. Антологическая лирика открывала в реальной, сиюминутной жизни её изначальную и вечную красоту. И подобное чудо запечатлено не только в “Нереиде” (“Среди зелёных волн, лобзающих Тавриду, / На утренней заре я видел Нереиду”), но и в “Дионее”. В обоих своих стихотворениях Пушкин как бы вступал в соревнование с А. Шенье.

Не случайно, думается, в окончательном тексте исчезло имя Галатеи: оно вызывало в памяти миф о Пигмалione, любовь которого одушевила холодный мрамор. Такое возможное сближение (Галатея в роли... Пигмалiona) Пушкину, вероятно, показалось нежелательным. В ранней редакции стихотворения взгляд художника пронизательно заметил воплощённую в реальные приметы потребность любви (недаром здесь упоминалось о весне – поре любви). В этом суть, и не столь уж важно, кому довелось явиться перед Галатеей в вешнюю пору. Хромид же не случаен, он – не творение её пробудившегося чувства, он воистину достоин её любви.

Мысль об этом воплощена в звучном ассонансе, кольцом обрифмовывающем короткое стихотворение Пушкина: “Хромид...” – “...хранит”.

По сути дела, тот же поэтический ход – в стихотворении Николая Заболоцкого “Некрасивая девочка”:

...что есть красота
И почему её обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?

Впрочем, не совсем тот: у Пушкина нет горечи вопроса...

Санкт-Петербург

“КАК ОПИСАЛ СЕБЯ ПИИТ...”

*Структурообразующая роль цитаты из стихотворения
М.Н. Муравьева “Богине Невы” в “Евгении Онегине”*

А.Н. АРХАНГЕЛЬСКИЙ,
кандидат филологических наук

По выходе в свет “Невского альманаха на 1829 год”, где были помещены крайне неудачные иллюстрации А.К. Нотбека к “Евгению Онегину”, Пушкин сочинил, по крайней мере, две эпиграммы. Одна из них посвящена изображению Татьяны (“Татьяна мнёт в руке бумажку, / За не живот у ней болит...”), а другая – графическому образу Автора:

Вот перешед чрез мост Кокушкин,
Опершись (...) о гранит,
Сам Александр Сергееч Пушкин
С мосьё Онегиным стоит.

Не удостоивая взглядом
Твердыню власти роковой,
Он к крепости стал гордо задом:
Не плюй в колодез, милый мой.

(Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1974. Т. 2. С. 467; далее – только том и стр.).

Что возмутило создателя “Евгения Онегина”, понятно. Взяв за основу пушкинский набросок, предназначавшийся для отдельного издания первой главы (которая в конце концов вышла без иллюстраций), Нотбек “развернул” Автора лицом к зрителю и придал ему черты портретного сходства с поэтом, который на самом деле никогда не отождествлял себя с рассказчиком.

Но куда важнее и интереснее другое.

Посылая свой набросок брату, Пушкин писал: «Брат, вот тебе картинка для “Онегина” – найди искусный и быстрый карандаш. Если и будет другая, так чтоб всё в том же *местоположении*. Та же сцена, слышишь ли? Это мне нужно непременно» (9, 111). Почему же поэт придавал такое значение иллюстрации к одной-единственной – и в сюжетном отношении явно не ключевой – строфе первой главы, а именно к XLVIII: “С душою, полной сожалений, / И опершись на гранит, / Стоял задумчиво Евгений, / Как описал себя пиит. / Всё было тихо; лишь ночные / Перекликались часовые, / Да дрожжк отдалённый стук / С Миль-

онной раздавался вдруг; / Лишь лодка, вёслами махая, / Плыла по дремлющей реке: / И нас пленяли вдалеке / Рожок и песня удалая... / Но слаще, средь ночных забав, / Напев Торкватовых октав!” Отчего так жёстко настаивал на *местоположении* Автора – набережная напротив Петропавловского собора? Поверхностный ответ очевиден: именно в этой пространственной точке локализован лирический сюжет стихотворения поэта конца XVIII века М.Н. Муравьёва “Богине Невы”, которое в строфе XLVIII цитируется, хотя бы и заведомо искажённо (у Муравьёва речь идёт о “восторженных” чувствах, у Пушкина – о душе, “полной сожалений”):

Протекай спокойно, плавно,
Горделивая Нева,
Государей зданье славно
И тенисты острова!

Ты с морями сочетаешь
Бурны росски озерā
И с почтеньем обтекаешь
Прах великого Петра.

В недре моря Средиземна
Нимфы славятся твои:
До Пароса и до Лемна
Их промчались струи.

Реки гречески стыдятся,
Вспоминая жребий свой,
Что теперь в их ток глядятся
Босстанжи с Кизляр-агой;

Между тем как резвых граций
Повторяешь образ ты,
Повергая дани наций
Пред стопами Красоты. <...>

Я люблю твои купальни,
Где на Хлоиных красках
Одеянье скромной спальни
И амуры на часах. <...>

Ты велишь сойти туманам –
Зыби кроет тонка тьма,
И любовничьим обманам
Благосклонствуешь сама.

В час, как смертных препроводишь,
Утомлённых счастьем их,
Тонким паром ты восходишь
На поверхность вод своих. {...}

Въявь богиню благосклонну
Зрит восторженный пиит,
Что проводит ночь бессонну,
Опершись на гранит.

(Муравьёв М.Н. Стихотворения. Л., 1967. С. 234–236).

Но тогда встаёт другой, гораздо более сложный, вопрос: почему Пушкину столь важна именно эта цитата – ведь “Евгений Онегин” содержит множество переключек со стихами русских и европейских поэтов, причём куда более масштабных, нежели Михаил Никитич Муравьёв?

О том, какую роль сыграло это стихотворение в судьбах отечественной поэзии, как и каким образом откликнулся на него Пушкин в других своих сочинениях, написано много (подробнее об этом см. в нашей статье “В тоске по контексту” // Архангельский А.Н. У парадного подъезда. М., 1991). Но, кажется, до сих пор не было сказано о том, какую роль играет оно в смысловой “оркестровке” пушкинского стихотворного романа. Ведь при внимательном чтении обнаруживается, что строфа XLVIII первой главы прямо или косвенно связана со множеством последующих эпизодов “Евгения Онегина”, и всякий раз соединительным звеном оказывается узнаваемый отзвук муравьёвского посвящения “Богине Невы”.

Вот во второй главе мы знакомимся с Ленским: “С душою прямо геттингенской, / Красавец, в полном цвете лет, / Поклонник Канта и поэт” (строфа VI). Первая из процитированных строк аукается со стихом “С душою, полной сожалений...”, а последняя (“...и поэт”) – с финалом XLVIII строфы (“...описал себя пиит”). Причём тут же, по несомненной ассоциативной связи со стихотворением Муравьёва, возникает слово *восторженный*, принципиально отброшенное в парафразе “Богине Невы” из первой главы: “Привёз учёности плоды: / {...} / Всегда восторженную речь...”.

Даже если счесть слишком произвольной параллель между строфой XLVIII первой главы и полупародийной формулой финальной строфы главы третьей (“Блистая взорами, Евгений / Стоит подобно грозной тени...” – и пропустить её, всё равно: уже в шестой главе появится самоочевидная вариация на муравьёвскую тему. Причём, если до сих пор поэтические формулы “Богине Невы” прилагались к Онегину и Ленскому поочерёдно, то здесь изначально единая цитата как бы расслаивается, распределяется между двумя персонажами, стягивает их далеко

разошедшиеся судьбы в единый литературный узел. Бывшие друзья съезжаются на дуэль; Онегин запаздывает, между тем как “Опершись на плотину, Ленский / Давно нетерпеливо ждал...”: он провёл бессонную ночь, сочиняя последние свои стихи, как проводил “ночь бессонну” “опершись на гранит” муравьёвский *пиит* (это – также “чужое”, “муравьёвское” слово – косвенно прилагается к Ленскому в главе четвёртой: “Летучие листки альбома / Прилежно украшает ей: <...> / Какой-нибудь *пиит* армейский / Тут подмахнул стишок злодейский” – строфы XXVII и XXIX). А спустя несколько строф, когда свершится непоправимое, мы прочтём об Онегине: “В тоске сердечных угрызений, / Рукою стиснув пистолет, / Глядит на Ленского Евгений” (гл. шестая, строфа XXXV).

Так, невольно отступив от муравьёвского канона в первой главе (“В тоске сердечных угрызений” вместо “Зрит восторженный пиит”), Пушкин реализует сюжетные возможности своей собственной поэтической формулы; сердечная печаль начинает входить в состав онегинской жизни, доселе бессердечной и пустой. Однако Онегину предстоит совершить длительное путешествие, влюбиться в Татьяну (которую Автор в восьмой главе недаром по-муравьёвски назовёт “непреступною богиней / Роскошной, царственной Невы”), чтобы литературная цитата, в шутку применённая к образу главного героя в начале романа, обернулась трагическим, и в своём трагизме высоким, финалом:

Она ушла. Стоит Евгений,
Как будто громом поражён.
В какую бурю ощущений
Теперь он сердцем погружён! (строфа XLVIII)

Так “пиит” себя уже не описывал. Но без того начального импульса, который дало Пушкину стихотворение “Богине Невы”, этот смысловой итог не был бы достигнут. В 1823-м, приступая к работе над “Евгением Онегиным”, он вряд ли предполагал, что муравьёвский “росток” даст многочисленные сюжетные ответвления; в 1824-м, отправляя свой набросок брату, уже выделял строфу XLVIII из общего ряда, подвергал её рефлексии, в 1829-м, раздражённо разглядывая картинки Нотбека, ясно сознавал, какими художественными следствиями обернулась для его романного замысла случайная игра с “чужим словом”.



Утраченные стихи Пушкина *«Арзамасская ретъ»*

В.Э. ВАЦУРО,
кандидат филологических наук

Среди утраченных или незавершённых произведений Пушкина есть группа, представляющая для исследователей его творчества совершенно особый интерес. Это произведения, связанные с его участием в “Арзамасе”, – единственном в своём роде литературном обществе и дружеском кружке одновременно, объединившем молодых сторонников карамзинской литературной реформы, поставивших целью бороться с литературными противниками – “староверами”, архаиками – оружием смеха и сатиры. Жуковский, Батюшков, Вяземский, Д. Давыдов, дядюшка Пушкина Василий Львович – учителя, старшие товарищи Пушкина, наставники его в первых шагах поэтического творчества, входили в этот кружок; из него формировался затем литературный круг зрелого Пушкина. Дух буффонады и пародии царил в “Арзамасе”; заседания, шуточные протоколы пародировали торжественные ритуалы “Беседы любителей русского слова” и Российской Академии; участники носили шуточные прозвища, взятые из баллад Жуковского: сам Жуковский был “Светланой”, Д.Н. Блудов – “Кассандрой”, А.И. Тургенев – “Эоловой Арфой”, Вяземский – “Асмодеем”. Василий Львович Пушкин – “староста” “Арзамаса” именовался “Вот”, Д.В. Дашков – “Чу”. Молодому Пушкину дали имя “Сверчок”. Это была среда, вобравшая всё лучшее, что могла представить нарождающаяся литература пушкинской эпохи, – и здесь не только шутили, но и в дружеском общении обсуждали вещи весьма серьёзные. Для Пушкина “Арзамас” был школой поэтического мастерства – и без изучения этой школы нельзя представить себе формирование Пушкина-поэта.

Изучение “Арзамаса” насчитывает уже много десятилетий (нельзя

не вспомнить в этой связи превосходные работы об “арзамасском братстве” покойного М.И. Гиллельсона), – но чем далее, тем больше ощущается утрата важнейших текстов, документирующих тему «Пушкин и “Арзамас”». Одному из них и посвящены настоящие заметки: это текст вступительной речи Пушкина, из которой мы знаем всего несколько строк. Когда она была произнесена, при каких обстоятельствах произошло его вступление в общество, почему она не сохранилась, – на все эти важные вопросы у нас нет точного ответа. Попробуем же, по крайней мере, собрать скудные сохранившиеся сведения, чтобы представить себе в самых общих чертах один из существенных эпизодов творческой биографии раннего Пушкина.

Почти всё, что мы знаем сейчас об этой речи Пушкина, было сообщено ещё в 1850-е годы П.И. Бартеневым и П.В. Анненковым, – и здесь необходимо привести достаточно обширную цитату из бартеневской работы “Александр Сергеевич Пушкин. Материалы для его биографии”, поскольку она является в сущности первоисточником сведений, которые мы в дальнейшем будем проверять и сопоставлять с косвенными данными. “Пушкин, к сожалению, успел один только раз принять участие в заседаниях этого полушутливого, но вполне литературного общества, – рассказывает Бартенев, как позднее было установлено, со слов Д.Н. Блудова. – То было, если не ошибаемся, в последних числах сентября, либо в начале октября 1817 года. По обычаю, новый член Арзамаса произносил вступительную речь. Протоколы заседаний ведены были (и нередко в стихах) секретарём общества Светланой, и если уцелели эти драгоценные образцы остроумия и весёлости, то там, конечно, упомянуто о речи, которую произнёс Пушкин превосходными александрийскими стихами. В памяти слушателей доселе сохраняется начало её:

Венец желаниям! Итак, я вижу вас,
О други смелых Муз, о дивный Арзамас!

.....
Где славил наш Тиртей ... и Александра,
Где смерть Захарову пророчила Кассандра.

Для объяснения последнего стиха нужно сказать, что общество, по примеру Французской Академии, постановило произносить похвальные слова умершим членам; но так как в Арзамасе не было покойников и все члены его были **бессмертны**, то положили брать умерших напрокат из Беседы Любителей Российского Слова и Российской Академии. Легко представить, к каким неистощимым шуткам давало это повод. Особенно памятно было похвальное слово, произнесённое арзамасцем Кассандрой беседнику Захарову, весьма посредственному писа-

телю того времени; и как нарочно случилось, что несколько дней спустя бедный Захаров в самом деле скончался.

В другом месте своей речи, рисуя портрет арзамасца, Пушкин говорит про него, что он

... в беспечном колпаке,
С гремушкой, лаврами и с розгою в руке.

Этими немногими словами очерчены характер и направление Арзамасского общества.

Но оно, к сожалению, и может быть к несчастью Пушкина, скоро рассеялось. То собрание его, в котором молодой поэт произнёс александрийские стихи свои, было последнее, по крайней мере в Петербурге. Члены Арзамаса, и именно наиболее содействовавшие к оживлению заседаний, отозваны были из столицы разными обязанностями. Д.В. Дашков отправился в Константинополь. Д.Н. (граф) Блудов в Лондон, оба по дипломатической службе, Жуковский и А.И. Тургенев уехали в Москву, куда в то время переселился двор» (Бартенев П.И. О Пушкине. М., 1992. С. 108–109).

За последующие почти сто лет к данным Бартенева удалось добавить немного, хотя за это время были обнаружены и опубликованы арзамасские протоколы, вышло академическое издание сочинений Пушкина и летопись его жизни и творчества, составленная М.А. Цявловским. Пушкинское послание, однако, в протоколах не упоминается, и рукописные источники дали лишь одно добавление к бартеневскому тексту, заполнив пропуск в третьей строке: “Где славил наш Тиртей кисель и Александра”. В остальном комментаторы опираются на сведения Бартенева; так, в “Летописи” Цявловского читаем: «Сентябрь, 25 (?)... Октябрь, 5 (?)». Заседание “Арзамаса”, на котором Пушкин выступает с речью в стихах: “Венец желаниям! Итак, я вижу вас...” (сохранились фрагменты)» (Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. 1799–1826. Сост. М.А. Цявловский. Л., 1991. С. 145).

Были попытки датировать это заседание иначе: в комментарии Т.Г. Цявловской в пушкинском десятилетнике 1974 года оно отнесено к августу 1817 года; в нашем комментарии к новейшему двухтомнику “арзамасских” материалов – к июню 1817-го (Арзамас. Сб.: В 2 кн. М., 1994. Кн. 1. С. 588; Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974. Т. 1. С. 709). Но дата Цявловского, по-видимому, наиболее близка к истине. При этом она важна, конечно, не сама по себе: за ней стоит история поэтапного вхождения Пушкина в общество; история, во многом для нас ещё неясная и восстанавливаемая гипотетически.

Вопрос о возможном формальном членстве Пушкина в “Арзамасе” возникает, по-видимому, в конце 1816 года. Этим временем датируют-

ся два произведения явно арзамасской полемической направленности: сатира “Тень Фон-Визина” и послание к Жуковскому “Благослови, поэт!.. В тиши парнасской сени...”. Последнее в беловом автографе подписано “Арзамасец”.

Ранние комментаторы этого стихотворения относили его на основании подписи к 1817 году, когда Пушкин был принят в общество. Однако подпись свидетельствовала как раз об обратном. “В арзамасском крещении” члены, как сказано, получали прозвища-псевдонимы; известно прозвище Пушкина “Сверчок”. Представить себе арзамасца, оставившего своё имя и выпавшего из игровой стихии, объединившей кружок, попросту невозможно; подписью “Арз.(амасец)”, “Ст.(арый) Ар(замасец)” Пушкин мог воспользоваться только в более поздние годы, когда “Арзамас” перестал существовать; он напоминал о традиции. “Арзамасец” 1817 года подчёркивал свою принадлежность к обществу арзамасским именем, и это наглядно показывает другая рукопись Пушкина – копия послания А.И. Тургеневу (“Тургенев, верный покровитель...”), датированная 8 ноября 1817 года. Здесь к подписи “Пушкин” рукой Тургенева (установлено Е.О. Ларионовой. – В.В.) подписано: “Сверчок”.

Послание к Жуковскому традиционно рассматривается как своего рода поэтическое предисловие к готовившемуся собранию стихотворений молодого Пушкина. Напомним, что Жуковский читал так называемую “Лицейскую тетрадь”, которая должна была составить корпус будущей книги (см.: Цявловский М.А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 115–130). В последние годы появились основательные сомнения в такой трактовке: в самом деле, центральная, полемическая часть послания мало подходила для роли программного введения в сборник вовсе не полемический. Н.Н. Петрунина, высказавшая эту точку зрения, предложила толковать послание как декларацию литературного самоопределения “с позиций Арзамаса”, что подчёркнуто и подписью (Русская литература. 1990. № 3. С. 138–139; ср. также комментарий к этому стихотворению: Пушкин А.С. Стихотворения лицейских лет (1813–1817). СПб., 1994. С. 612–614). Это, конечно, верно, но здесь есть основания предполагать и непосредственную прагматическую цель. Подпись “Арзамасец” под посланием к фактическому главе и вдохновителю “Арзамаса” и основному в это время литературному наставнику и покровителю Пушкина означала именно просьбу о членстве, фактическую принадлежность к обществу, которую настало время закрепить формальным избранием. Подобного рода “письменное заявление” совершенно естественно для молодого поэта, стремящегося попасть в тесный круг своих поэтических учителей; отсюда декларации верности как поэтическому призванию, так и литературно-полемической программе, которой они следуют.

Послание попадает в руки Жуковского, вероятно, сразу после его

приезда из Дерпта в декабре 1816 года. С Жуковским Пушкин не виделся с марта этого года; в декабре они оба проводят рождественские праздники в Петербурге и, без сомнения, встречаются; 24 декабря Жуковский впервые после перерыва ведёт шестнадцатое заседание “Арзамаса” (Цявловский М.А. Источники текстов лицейских стихотворений // Пушкин А.С. Стихотворения лицейских лет. С. 460). Следы именно этого собрания остались в интересующем нас послании Пушкина арзамасцам: Жуковский читал в нём “Овсяный кисель”, свой перевод из Гебеля – “очаровательный овсяный кисель, который члены единодушно провозгласили райским кремом”, как заявлял он в протоколе (Арзамас. Кн. 1. С. 380).

Уже в январе 1817 года в письме Д.В. Дашкову из Дерпта он упоминает Пушкина как естественного участника арзамасского альманаха “Аониды” – наряду с самим Дашковым, Вяземским, Батюшковым, Воронцовым, Блудовым, Севериным, В.Л. Пушкиным и Н. Муравьевым. Заметим, что не все из перечисленных участников “Аонид” являются в формальном смысле “арзамасцами”: так, принятие Муравьева произошло только 13 августа 1817 года (Там же. Кн. 2. С. 347–348). При всём том в начале 1817 года Жуковский видит в Пушкине фактического члена общества, – и здесь нам важно учесть косвенные данные мемуаров Ф.Ф. Вигеля. Вигель начинает рассказ об “арзамасце” Пушкине с упоминания о выпускном лицейском акте. “На выпуск (...) молодого Пушкина смотрели члены Арзамаса как на счастливое для них происшествие, как на торжество. (...) Особенно же Жуковский, воспитанник его в Арзамасе, казался счастлив, как будто бы сам Бог послал ему милое чадо. Чадо показалось мне довольно шаловливо и необузданно, и мне даже больно было смотреть, как старшие братья наперерыв баловали маленького брата. (...) Я не спросил тогда, за что его называли *Сверчком*, теперь нахожу это весьма кстати: ибо в некотором отдалении от Петербурга, спрятанный в стенах Лицея, прекрасными стихами уже подавал он оттуда свой звонкий голос” (Там же. Кн. 1. С. 98–99). Хронология здесь, вероятно, несколько смещена, но по контексту очевидно, что приобщение Пушкина к “Арзамасу” Вигель относит к первым же месяцам после выпуска из Лицея. Это как будто расхожится с тем, что рассказывает со слов Блудова Бартенев.

Первый выпуск Лицея состоялся 9 июня. А 11 июня Пушкин уезжает в Петербург. Здесь он проводит менее месяца: около 9 июля он отправляется в Михайловское. За это время было два арзамасских заседания: одно без определённой программы, где “все члены от Арфы вплоть до Светланы священный сумбуром друг друга душили”, – почему и самое собрание сочли как бы несостоявшимся, – и второе, у М.Ф. Орлова, где “читали законы, читали Вадима”. От обоих собраний остались краткие протоколы Жуковского в гекзаметрах. Подписи Пушкина под ними нет: нет и упоминаний о его приёме. Между тем в “Списке

избранным арзамасцам”, приложенном к протоколу от 13 августа и перечисляющем формальных членов общества, принятых до этого времени, уже значится “Сверчок” – Пушкин, который, как сказано, с 9 июля находился в Михайловском (Арзамас и арзамасские протоколы. Л., 1933. С. 234–237; Арзамас. Кн. 1. С. 584).

Эта запись (не учтённая в “Летописи” Цявловского) подтверждает воспоминания Вигеля, из которых как будто следует, что Пушкин был принят в общество сразу по выходе из Лицея.

Чтобы объяснить это противоречие, следует вспомнить, что приём в “Арзамас” не всегда был единовременным актом; более того – почти никогда таковым не был. В идеальном случае намечалось, что на одном из заседаний предлагалась кандидатура будущего члена и его прозвище, которое обнародовалось тогда, когда он произносил вступительную речь и совершался акт принятия. Реально уже с первого же заседания начались заочные избрания. 14 октября 1815 года в общество были введены четыре “отсутствующих ветхих арзамасца”, чьи имена должны были появиться в протоколе после того, как они “пройдут через какую-нибудь из мученических баллад” и получат своё прозвище (Арзамас. Кн. 1. С. 266–267); в следующем заседании 22 октября, где был предложен Вигель, родилась формула: имя нового члена “напишется тогда, когда он получит имя” (Там же. С. 273). “Неназванными арзамасцами” были Батюшков, Д. Давыдов, Вяземский и В.Л. Пушкин; по переписке с ними мы знаем, что имена обсуждались вместе с кандидатурами, после чего испрашивалось согласие кандидата. Так, имя “Вот” было придумано самим В.Л. Пушкиным в замену первоначального “Пустынник”, а Вяземский колебался между “Асмодеем” и “Варвиком”, пока не остановился на первом (Там же. С. 270, 289–290, 284). Формальный приём Вяземского произошёл только 24 февраля 1816 года, В.Л. Пушкина – в марте того же года, Батюшкова – 27 августа 1817-го, но уже в апреле было известно его арзамасское прозвище – “Ахилл” или “Ахиллес” (Там же. С. 358). Когда был принят Д. Давыдов – с именем “Армянин”, мы не знаем, как не знаем и обстоятельств принятия. Нечто подобное происходит и с приёмом А.А. Плещеева: 28 августа 1817 года А.И. Тургенев сообщает о нём Вяземскому как о новом члене, имя которого “в арзамасском крещении” он забыл (Там же. С. 432); между тем как в протоколе от 11 ноября 1816-го он уже упоминается как “Чёрный Вран”. Что же касается вступительных речей, то в подавляющем большинстве случаев они произносились много позже принятия и “крещения” – спустя несколько недель, а то и месяцев, как было с Батюшковым или Кавелиным. По-видимому, так было и с Пушкиным. Если это предположение правильно, становится понятным, почему его приём не отразился в июньских–июльских гексаметрических протоколах Жуковского: он не был закреплён арзамасской речью и совершился, условно говоря, неофициально. Может быть,

Пушкин даже и присутствовал на заседаниях между серединой июня и началом июля, по крайней мере, на последнем из них, — но подписать протокола уже не мог: подписи ставились на следующем заседании (14 или 15 июля), когда его уже не было в городе.

Пушкин вернулся около 23 августа. К этому времени, как мы помним, он уже числится в списке “формально избранным арзамасцем” под именем “Сверчок”. 24 августа в Петербург приезжает Батюшков, и 27 числа собирается заседание для его принятия. Протокол этого заседания не сохранился, как и сама речь Батюшкова; от него осталось лишь обращённое к Батюшкову приветствие Блудова.

В речи Блудова звучали грустные ноты. Общество распадалось. “Увы! Любезный Ахилл, вступая в сию хоамину, вы искали Арзамаса и находите один труп его, неодошевлённый, искалеченный ударами рока. Где многие из подпор наших? Где вещей Чу? Где волшебница Старушка? Где Асмодей, блестящий одним остроумием? И где свежая весёлость, украшавшая первые дни наши! Ах, Арзамас! Всё погибло! Несчастный голос, призывавший к труду, призвал нас к унынию; истощилась в Светлане руда её бесценной галиматши, Эолова Арфа растеряла свои струны, и по устам всех членов вместо беспечной улыбки Арзамаса бродит зевота Академии”. Об этом заседании А.И. Тургенев сообщал Вяземскому 28 августа: “Вчера был у меня многолюдный Арзамас, в коем присутствовали два новых превосходительства: Ахилл и Плещеев...” (Там же. С. 432).

Дальние отзвуки речи Блудова ощущаются в его поздних рассказах Бартеву о ситуации, в какой Пушкин читал свою арзамасскую речь. “Члены Арзамаса и именно наиболее содействовавшие к оживлению заседаний” (ср. “многие из подпор наших”) “отозваны были из столицы разными обстоятельствами” — и далее упоминание об отсутствии Дашкова, “Чу”. Но на этом заседании Пушкин речи не читал — иначе бы А.И. Тургенев упомянул его среди новых “превосходительств”, как обозначались те, кто прошёл всю процедуру принятия. В “многолюдном” же “Арзамасе” он, вероятно, был: в эти дни он тесно общается с Жуковским, Батюшковым и Плещеевым. 4 сентября все четверо пишут совместное шуточное стихотворение Вяземскому, отправлявшемуся в Варшаву, — указ о назначении был прочтён на том же заседании 27 августа (Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. С. 145). Не было чтения речи и в собрании 6 сентября у Тургеневых, о котором 8 сентября Н.И. Тургенев сообщал брату: уже 18 сентября, обозревая последние заседания “Арзамаса”, Жуковский упоминает только об “ораторских затеях Ахилла и Чёрного Врана” — Батюшкова и Плещеева. На этом последнем заседании у Плещеева Пушкин почти наверное присутствовал: оно было прощальным перед отъездом Жуковского в Дерпт, и Жуковский особенно заботился, чтобы съехались все арзамасцы; он даже рассылал поимённые письменные напоминания (Арзамас.

Кн. 1. С. 434–435, 586). Он произнёс прощальную речь, текст которой нам известен, и передал Блудову переплетенные “излияния Арзамаса” – тетрадь протоколов, в которую уже далее ничего не вносилось; даже речь Жуковского не была к ней приобщена (Там же).

Почти всё, что нам известно о двух, по-видимому, последних петербургских собраниях “Арзамаса” – 27 сентября и 2 октября 1817 года – это краткие упоминания в дневниках Н.И. Тургенева и его письмах к брату, С.И. Тургеневу. Это очень скудный и ненадёжный источник по части литературных сведений. Литературный быт Тургенева не интересует совершенно; он занят исключительно политическими вопросами и не упоминает ни о речи Батюшкова, ни о прочитанных 6 сентября стихах Вяземского, ни даже о прощании с Жуковским, отметив только, что “в прошедшем Арзамасе у Чёрн(ого) Врана” “все много смеялись” (там же. С. 435). Арзамасская речь молодого Пушкина, конечно, не могла привлечь его внимания.

Она была прочитана на одном из трёх последних заседаний – 18, 27 сентября или 2 октября – и скорее всего, именно на последнем, перед отъездом Жуковского в Москву 4 октября. Феноменальная память Блудова, видимо, не подвела его и на этот раз. Он был одним из тех “слушателей”, о которых глухо упомянул Бартенев. Кто были остальные, мы не знаем. В Петербурге в это время находились Жуковский, Батюшков, оба Тургеневы, Плещеев, Вигель; московские арзамасцы, Дашков, Уваров, М. Орлов отсутствовали. Таким образом, Пушкин “видел” перед собой хотя и не весь “Арзамас”, но значительную и наиболее близкую себе часть, и Блудов запомнил как раз те строки, которые к этой части и были обращены. Цитата, приведённая Бартеневым, говорит о самом Блудове и о Жуковском.

К Блудову – “Кассандре” относится строка о Захарове, комментарий к которой дал со слов Блудова Бартенев. Это был эпизод, памятный по целой серии драматических совпадений. В шестом заседании “Арзамаса” 16 декабря 1815 года Блудов читал пародийную надгробную речь И.С. Захарову, автору “Похвалы жёнам”, сообщив присутствовавшим, что «в предшествовавший вечер оратор Захаров скончался публично на середине “похвального слова жёнам”»; отвечавший ему Дашков упомянул, что, не в пример “древней Кассандре”, новая пророчица сникала всеобщее доверие; пусть же она предвестит мир после чернильной брани “и гибель врагам любезного Арзамаса”. “Предвещение” сбылось через месяц с лишним: Захаров скончался 30 января 1816 года (Там же. С. 318, 323, 551). Нет сомнения, что слух об этих событиях дошёл до лицеиста Пушкина уже в 1816 году; более того, есть основания думать, что о самом заседании 16 декабря он знал несколько больше, чем может показаться на первый взгляд. Дело в том, что на нём, согласно протоколу Жуковского, “читан был некий гимн”, в котором “изображаются торжественные деяния русских их славные подвиги на

поле брани (...) и живо представляется, как добрые россияне после всех своих торжеств восскакали в радости и песнопении". Этот "гимн" был "Певец в Кремле" Жуковского в первой редакции, читанный потом с исправлениями в заседании 11 ноября 1816 года и в 1817 году вышедший отдельной брошюрой. В начале марта 1817-го Жуковский прислал её Пушкину с надписью: "Поэту товарищу Ал. Серг. Пушкину от сочинителя" (Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. С. 127). Именно это стихотворение (а не "Императору Александру", как принято считать со времён Бартенева) имеет в виду Пушкин в строке о Жуковском "славил наш Тиртей кисель и Александра"; сочетание, конечно, не лишённое доли лукавства (Арзамас. Кн. 1. С. 587–588; ср. Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. Л., 1989. С. 221).

По сохранившимся пяти с половиной строчкам послания нельзя, разумеется, судить о содержании целого. Однако можно представить себе ситуацию, в которой оно писалось. К осени 1817 года "похороны" членов уже год как не существовавшей "Беседы" были безнадежным анахронизмом, – и только изобретательное остроумие Блудова способно было в какой-то мере актуализировать речь Батюшкова о Соколове. Есть поэтому основания полагать, что речь Пушкина строилась как апология "Арзамаса" в целом, с ретроспективными отсылками ко времени его расцвета, – и что именно поэтому оно представляло собою необычное для деятельности кружка послание в александрийских стихах. В этом смысле оно напоминает послание к Жуковскому 1816 года, – и сходство это, поскольку мы можем его уловить, было продиктовано объективными обстоятельствами. Первое послание писалось молодым поэтом, стремящимся попасть в дружеское общество, ещё не знакомым в деталях с его внутренним бытом и, возможно, не знавшим, что основного врага "Арзамаса" – "Беседы" уже не существует. Второе вышло из-под пера "арзамасца" в точном смысле этого слова, произносящего хвалу своей литературной группе, но смутно ощущавшего, хотя, может быть, и не в полной мере, что не существует уже и "Арзамаса".

Санкт-Петербург

К поэтике литературного именования: “образцовые поминки” 1833 года

В.А. КОШЕЛЕВ,

доктор филологических наук

Осенью 1877 года А.О. Смирнова-Россет в “Воспоминаниях о Н.В. Гоголе” зафиксировала примечательный литературный эпизод, свидетелем которому была в Петербурге 1833 года:

«Ещё заметить, что Гоголь давал своим героям настоящие имена, а не вздорные и бессмысленные, как в наших водевилях: Ленский, Онегин и пр. Он всегда читал в “Инвалиде” статью о приезжающих и отъезжающих. Это он научил Пушкина и Мятлева вычитывать в “Инвалиде” имена, когда они писали “Поминки”. У них уже была накропана довольно длинная раця:

Михаил Михайловича Сперанского,
И арзамасского почт-директора Ермоланского,
Апраксина Степана,
большого болвана,
И князя Вяземского Петра,
Почти пьяного с утра.

Они долго искали рифму для Юсупова. Мятлев вбежал рано утром с восторгом: “Нашёл, нашёл”:

Князя Бориса Юсупова
И полковника Арапунова».

(Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. М., 1989. С. 71–72; курсив наш. – В.К. В другом варианте воспоминания об этом же эпизоде («Баденский роман») мемуарист иначе назвала фамилию “найденного” Мятлевым персонажа: “И полковника Серопупова”. – Там же. С. 509).

Воспоминание об этом чрезвычайно интересном эпизоде коллективного творчества весьма показательно и подтверждается другими свидетельствами. Об этой же стихотворной “забаве”, которая “продолжалась недели две”, вспоминал и П.П. Вяземский (сын), отнеся её к “зиме 1833–1834 годов” и указав, что он сам (“Да и не я один”) принимал участие в подборе фамилий и придумывании рифм (Вяземский П.П. Собр. соч. СПб., 1893. С. 540; мемуарист контаминировал эту “забаву” с позднейшим увлечением Пушкина, Вяземского и Мятлева “poesies mater-

nelles"). Смирнова-Россет называет жанр коллективного сочинительства такого рода "*рацеей*" и "*ченухой*"; Павел Вяземский – "*забавой*" и "*галиматей*".

Вероятно, сочинительство в этом жанре было довольно обширно. В сохранившейся записке И.П. Мятлева к Пушкину от 1 марта 1833 года читаем: "Бумаги мои готовы и тебя ожидают – когда ты прикажешь, мы за дело примемся. Готовы в мыслях и *образцовые поминки...*" (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.-Л., 1948. Т. XV. С. 52; далее – только том и стр.; курсив наш. – В.К.). Эти "*образцовые поминки*" (то есть *помявание имени*) стали позднее основой стихотворного экспромта, сохранившегося в составе шуточного письма П.А. Вяземского к В.А. Жуковскому от 26 марта 1833 года. Тональность письма показательна и напоминает былой тон писем "арзамасцев".

"Что, совершил свой геркулесовский подвиг, очинил свою палицу, написал письмо, да и basta! – выговаривает Вяземский Жуковскому. – Окаянный ленивец, хоть бы ради великого поста сделал богоугодное дело, но не даром Булгарин говорит, что ты безбожник и вольнодумец, всё что хочешь, но не вольнописец". И далее – о "*вольнописцах*": "А не поговорить ли о словесности, то есть о поэзии, например, о нашей с Пушкиным, и Мятлевым, который в этом случае был *notre chef d'école* (нашим наставником (*франц.*))". Далее следует текст "*образцовых поминок*", состоящий из 96 стихов, написанных частью рукой Вяземского, частью (стихи 57–79) рукой Пушкина (III, 486–488), после чего Вяземский замечает: "Довольно ли с тебя? А у нас уже *набрано около тысячи*" (А.С. Пушкин. По документам Остафьевского архива. СПб., 1880. С. 57–62; курсив наш. – В.К.). Сохранившийся коллективный экспромт, таким образом, представляет лишь малую часть стихотворной игры, придуманной известным светским острословом Мятлевым и долго занимавшей Пушкина.

"*Образцовые поминки*" открываются зачином в духе известного фольклорного "*присловья*":

Надо помянуть, непременно помянуть надо:
Трёх Матрён
Да Луку с Петром...

Затем следует собственно поэтическое, написанное раёшным стихом "*помявание*" лиц, существующих (или существовавших) в действительности:

Надо помянуть, непременно надо:
Московского поэта Вельяшева,
Его превосходительство генерала Ивашева,
И двоюродного брата нашего и вашего.

Нашего Вальтера Скотта Масальского,
Дон Мигуэля, короля Португальского,
И господина городничего города Мосальского...

При этом личности людей известных (А.П. Вельяшев, П.Н. Ивашев, К.П. Масальский) благополучно соседствуют с именами “короля Португальского” и совсем неизвестного авторам (даже и по фамилии) городничего городка Мосальска (Смоленской губернии). В основе “поминания” – рифма, при этом в рифму ставятся как лица вполне знакомые, так и те, фамилии которых почерпнуты из газеты “Русский Инвалид”, публиковавшей известия о приезжающих и отъезжающих. Таковы, например, в нижеследующем перечне имена Петрищева, Станищева и Канищева:

Надобно помянуть и тех, которые, например, между прочими:

Раба Божия Петрищева,
Известного автора Радищева,
Русского лексикографа Татищева,
Сенатора с жилою на лбу Ртищева,
Какого-то барина Станищева,
Пушкина, не Мусина, не Онегинского, а Бобрищева,
Ярославского актёра Канищева,
Нашего славного поэта шурина Павлищева,
Сенатора Павла Ивановича Кутузова-Голенищева
И ради Христа всякого доброго нищего...

В этих поминках покойники (А.Н. Радищев, В.Н. Татищев) благополучно соседствуют с живыми, родные и близкие (вроде Н.И. Павлищева) с людьми совершенно незнакомыми. Рифма, объединяющая эти имена, иногда достаточно прихотлива:

Американца Монрое,
Виконта Дарленкура и его Ипсибое
И всех, спасшихся от потопа при Ное...

Или:

...покойника Винценгероде,
Саксонского министра Люцероде,
Графиню вице-канцлершу Нессельроде,
Покойного скрышача Роде,
Хвостова в анакреонтическом роде...

Но даже и в этих случаях особенных, трудных и изысканных рифм, принцип составления “рацеи” не меняется: для неё непременно берутся имена *реальных людей* (для чего предпринимаются иногда специальные поиски в газетных объявлениях). В некоторых особенно трудных

случаях в рифме употребляются не фамилии, а либо произведения авторов (роман Ш.В. Дарленкура “Ипсибое”), либо их иронические характеристики (“Хвостова в *анакреонтическом роде*”). Соединение тех или иных имён вполне случайно – но соединение их создаёт яркий комический эффект:

Славного лирика Ломоносова,
Московского статистика Андросова
И Петра Андреевича, князя Вяземского курного...

Или:

Бывшего камергера Приклонского,
Господина Шафонского,
Карманный грош князя Григория Волконского
И уж Александра Македонского,
Этого не обойдёшь, не объедешь, надо
Помянуть...

К причудливому соседству разных “поминаний” примешиваются и характерные детали, обосновывающие специфическую ситуацию создания “образцовых поминок” – ситуацию “пития”:

Уездного заседателя города Ряжского,
И отцов наших, державшихся вина фряжского <...>
Графа, нашего приятеля Велегорского
(Что не любит вина горского) <...>
Москети, московского сопрано
И всех тех, которые напиваются рано.

Ситуация дружеского “пития” в данном случае вполне “извинительна”: 26 марта 1833 года, когда сочинялся этот экспромт, было Вербное Воскресенье (см.: Абрамович С.Л. Пушкин в 1833 году. Хроника. М., 1994. С. 153–154). Она же открывает и специфику поэтического создания “образцовых поминок”: людям, собравшимся выпить, всё равно, кого “помянуть”, Александра Македонского или “почтмейстера города Василисурского”. А если собравшиеся – поэты, то путеводителем в “поминаниях” становится не что иное, как “рифма – звучащая подруга”...

За всей видимой “несерьёзностью” коллективного экспромта и специфичностью ситуации, в которой он создавался, скрывается, однако, яркое литературное основание его, связанное с эстетикой поэтического “именования” – предметом интереснейших литературных поисков 1830-х годов.

Дело в том, что этические нормы, применявшиеся в “допушкинской” литературе, не позволяли в составе художественного произведения (в особенности, произведения с сатирической окраской) употреблять подлинные имена и фамилии: это почиталось “личностью” и оце-

нивалось как непристойность и нарушение определённых этических правил. Стремлением уйти от “личности” и определиться в способах литературного обобщения были, например, вызваны “говорящие” имена в сатирических произведениях XVIII века. Поначалу они образовывались по вполне классицистическому типу: “говорящее” имя персонажа как бы заменяло собой все три элемента русского национального именования (имя, отчество и фамилию); вместо них – г. Недоум, г. Самолюб, г. Простосерд, г. Злорад, г. Змеян и даже г. Стихотвор... Чуть позднее – а иногда одновременно с употреблением “говорящих” имён – явились “говорящие” фамилии: к подобным именам стал “приклеиваться” фамильный суффикс притяжательного прилагательного: Добросердов, Безмозглов, Плутягин, Непоседова, Беднякова и т.п. Различие между этими двумя способами именования заключалось не только в том, что в последнем способе был представлен показатель именно “русской” фамилии, но и в том, что, приобретая “притяжательный” суффикс, носитель “отрицательного” характера утрачивал некую “непреложность” его представления: если *Простосерд* только и мог быть “простосердечен”, то *Простосердов* был способен к проявлению и других черт. Среди подлинных русских фамилий немало и просто “смешных”, и “говорящих”, которые могли и не совпадать с существом человека, – и русское ухо привыкло к подобным несовпадениям. В пушкинскую эпоху именование подобного типа (сохранившееся в “нравственно-сатирическом” романе) выглядело уже анахронизмом – ср. язвительное наблюдение Пушкина: “Г. Булгарин наказует лица разными затейливыми именами: убийца назван у него Ножевым, взяточник Взяткиным, дурак Глаздуриным и проч. Историческая точность одна не позволила ему назвать Бориса Годунова Хлопоухиным, Дмитрия Самозванца Каторжниковым, а Марину Мнишек княжною Шлюхиной; зато и лица сии представлены несколько бледно” (XI, 207).

Следующим шагом на пути усовершенствования литературных именований стало прибавление к “говорящим” фамилиям подлинного русского имени. В XVIII веке такие случаи весьма редки (*Тарас Скотинин* в “Недоросле” Фонвизина уже “имеет” имя, а 2-жа *Простакова* ещё нет). Полнозвучная русская форма именования: имя-отчество в соединении с “говорящей” фамилией – появилась только в конце 1810-х – начале 1820-х годов, в комедиях А.А. Шаховского (“Своя семья, или Замужняя невеста”, 1818) и, в особенности, в “Горе от ума” Грибоедова, в которой, в соответствии с “московской” традицией, герои часто называют друг друга по “имени-отчеству”.

Между тем, явилась и новая традиция именования, впервые возникшая в комедии Грибоедова и А.А. Жандра “Притворная неверность” (1818). Анонимный рецензент “Сына Отечества” указал: «Переводчики “Притворной неверности”, по примеру некоторых других новейших писателей, дали почти всем действующим лицам своим имена русские,

заимствованные от собственных имён русских городов, рек и пр. (напр., Рославлев, Ленский и т.п.). По нашему мнению, они весьма хорошо поступили в сем случае. Несомненно слышать на театре имена и обороты, чуждые обыкновенному общественному разговору и совершенно разрушающие очарование, как, напр., Стародум, Пламен, Честон, Милон, г-н Геронт, г-жа Люция, или те, о которых можно сказать: по шерсти собаке кличка дана, напр., Прямосердов, Добросердов, Правдин, Простаков. Некоторые писатели старались избежать сей странности, выводя на сцену одних князей, графов, баронов, и впадали в другую, ещё большую» (цит. по: Фомичёв С.А. Комментарий // Грибоедов А.С. Горе от ума. СПб., 1994. С. 129–130). Такого рода “новообразованные” по “русскому” типу фамилии скоро стали не только принадлежностью жанра “лёгкой комедии” (предшественницы водевиля), но и светской повести. Они же стали основой именика “Евгения Онегина” (см.: Кошелев В.А. Именик “Евгения Онегина” в функциональном аспекте // Российский литературоведческий журнал. 1996. № 8. С. 91–100).

А.О. Смирнова-Россет очень точно назвала фамилии *Онегина* и *Ленского* “вздорными и бессмысленными” и соотнесла их с “водевилем” – хотя, несомненно, вспомнила их прежде всего по роману в стихах Пушкина. Фамилия *Онегин* так же, как и *Ленский* (один из героев комедии “Притворная неверность”), пришла из “светской” (“лёгкой”) комедии: она впервые упоминается в одноактной комедии Шаховского “Не люблю – не слушай, а лгать не мешай” (1818) (Гроссман Л. Записки Д’Аршиака. Пушкин в театральных креслах. М., 1990. С. 408–409; Кошелев В.А. Указ. статья. С. 92–93). Они стали “вздорными” именно потому, что невольно оказались в ряду таких сконструированных фамилий, как князь Холмский, графиня Лелева, Пронский, Фиалкин, Лионский и т.д. Они выглядели “бессмысленными”, потому что не имели соответствий в “притяжательном” ряду русских реальных именовании.

Фамилии *Онегин* и *Ленский* имеют в своей основе гидронимы – названия рек. Этот способ образования фамилий был непродуктивен в реальном языковом процессе: реки в России, как известно, никому не принадлежат (Селищев А.М. Избр. труды. М., 1968. С. 97–128). Сконструированная таким образом фамилия – Печорин, Волгин, Обоянский, Двинский, Нильский и т.п. – будучи вполне “русской” по форме, оставалась в то же время условной и, не нарушая границ между литературой и реальностью, не выводила на “личности”.

Гоголь, по наблюдению той же Смирновой-Россет, уходил от “личностей” иным, парадоксальным способом. Так, мемуарист утверждает, что в произведениях Гоголя “нет ни одного выдуманного имени, все настоящие фамилии”. Утверждение звучит странно – если, например, применить его к фамилиям персонажей “Ревизора”. Но Смирнова-Россет опирается, вероятно, на свидетельства самого Гоголя, ибо, рассуждая о “смешных фамилиях”, отмечает: «У него (Гоголя. – В.К.) в родст-

ве Боб и Чечевица, Пищи-Муха, Миклуха-Маклай, а в “Тарасе Бульбе” есть воевода Кисель (...), есть Голопупенко, Белокопытенко, а в России есть Гнилосыров и Серопупов» (Смирнова-Россет А.О. *Дневник. Воспоминания*. С. 509). Гоголь опирался на реальные – но *экзотические* – русские фамилии, имеющие прямой комический эффект уже самим звучанием или значением. Именно эта намеренная экзотичность позволяла персонажам Гоголя не соотноситься с реальными лицами – и, таким образом, уводила от “личностей”.

Для того чтобы русский читатель привык, в конце концов, к “простым” русским именам, употреблённым в литературном произведении (типа: *Пётр Андреевич Гринёв*), ему потребовалась длительная “школа” знакомства с “крайностями” русского именования – с бытовой “экзотикой имени”, опрокинутой в литературу.

Именословная поэтическая “игра”, придуманная Мятлевым и подхваченная Пушкиным и Вяземским, была своеобразным и необходимым этапом на пути формирования некоего – простого и универсального – способа организации литературного “именника” вообще. Финал рассматриваемых нами “образцовых поминок” 1833 года очень показателен:

Надо помянуть:

Господ: Чулкова,
Носкова,
Башмакова,
Сапожкова,

Да при них и генерала Пяткина
И князя Ростовского-Касаткина. (III, 488)

Реальные фамилии, возникающие в финале “рацеи”, вроде бы включаются в некую систему: организация обуви и одежды вокруг “генерала Пяткина”. А последнее “помянанье” разрушает эту мнимую систему и придаёт целому не только комический эффект, но и замечательную смысловую и поэтическую направленность. В самом деле: авторы демонстрируют установку на *имя*, закреплённое *рифмой*. Возникает некий *символ* реального человека (неважно – родного, знакомого, выдающегося или просто закреплённого в газетном объявлении), – символ, который сам по себе выступает как *поэтическая ценность*.

Наконец, оказывается показателен и сам жанр *рацеи*. В словаре В.И. Даля отмечены два значения этого слова: “проповедь, назидательная речь” – и “колядка, речь левучим говорком при поздравлении”. Пушкин очень широко рассматривал возможности этого жанра, а чуть позднее использовал его в иной бытовой и литературной ситуации.

В рабочей тетради ПД 845 (“третий альбом”), среди рукописей “Медного всадника” и “Анжело” Пушкин (на л. 15 об.) записал известный набросок:

Сват Иван, как пить мы станем,
Непременно уж помянем
Трёх Матрён, Луку с Петром,
Да Пахомовну потом.
Мы живали с ними дружно,
Уж как хочешь – будь что будь –
Этих надо помянуть,
Помянуть нам этих нужно.
Поминать, так поминать,
Начинать, так начинать,
Лить, так лить, разлив разливом.
Начинай-ка, сват, пора... и т.д. (III, 308)

Положение в тетради позволяет датировать это “поминанье” осенью (октябрем–ноябрем) 1833 года, когда Пушкин был в Болдине. Возможно, что возникло оно как воспоминание об И.П. Мятлеве – не случайно обращение: “Сват Иван...” (отмечено в изд.: Мятлев И.П. Стихотворения. Сенсации и замечания г-жи Курдюковой. Л., 1969. С. 616). В “рацее” воспроизводится та же ситуация “пития”, что подчёркнуто рядом (на л. 16) набросанной иллюстрацией: лохматый бородатый мужик с добродушной хмельной улыбкой сидит за штофом водки... И та же ситуация “образцовых поминок”, применённая к “простонародной” среде. Основным персонажем “поминания” становится “Пахомовна” – в ней легко угадывается деревенская старуха – тип пушкинской “няни”. Так – по отчеству – зовут няню Владимира Дубровского (VIII, 199–201); таково в первоначальных редакциях “Арапа Петра Великого” имя “барской барыни в старинном шушуне и кичке” (VIII, 20, 512). Тип этот чрезвычайно многогранен: даже в нескольких строках ощущается его главная черта – “старинность” и некая изначальная “исконность”:

Да ещё её помянем:
Сказки сказывать мы станем –
Мастерица ведь была,
И откуда что брала.
А куды разумны шутки,
Приговорки, прибаутки,
Небылицы, былины
Православной старины!..
Слушать, так душе отраднo.
И не пил бы, и не ел,
Всё бы слушал да сидел.
Кто придумал их так ладно? (III, 308–309)

П.В. Анненков, впервые опубликовавший этот фрагмент, назвал его

“деревенской песней, пропетой великим мастером” (Пушкин А.С. Соч. Изд. П.В. Анненкова. СПб., 1855. Т. 1. С. 152–153), а Н.О. Лернер заметил: “Пахомовна не только превосходно схваченный тип, но вместе с тем настоящий портрет няни поэта” (Пушкин А.С. Соч. Под ред. С.А. Венгерова. Пг., 1915. Т. 6. С. 436). В этом смысле особенно показательно именование героини “по отчеству” – в пушкинских произведениях таким образом (Фадеевна, Филиппевна, Ефимовна и т.п.) называются только пожилые простолюдники.

Образ “Пахомовны” переориентирует и изначальную ситуацию хмельного “поминания” – не случайно она поминается не только “пирогам да вином”, но и “сказками”. А сам финал отрывка особенно показателен:

Слушай, сват, начну первой,
Сказка будет за тобой.

Написанное тем же размером, что и большинство пушкинских сказок (четырёхстопный хорей со смежными рифмами), это “поминание” неожиданно превращается в некую “присказку”, своеобразное “введение” к чему-то главному, которое должно последовать далее. И неожиданно почувствованная параллель ситуации “пития” с ситуацией “поминания” и “сказыванья” оказывается очень глубокой и точной по существу.

К.С. Аксаков, исследуя “первобытную поэзию”, замечал, что она некогда “заключалась в простом *именовании*, прямом *назывании* словом того, что есть” (см.: Русская литература. 1981. № 3. С. 130). Искусственно сотворенная в процессе поэтической “забавы” ситуация *именования* создавала подобную модель “первобытного” творческого осмысления действительности. А следом за “именованием” возникал и сам сюжет, придуманный “так ладно”...

Новгород

Из архива ученого



К комментарию текста «Дубровского»

М.Ф. МУРЬЯНОВ,

доктор филологических наук

“ – Здоров ли ваш медведь, батюшка Кирила Петрович, – сказал Антон Пафнutyич, вспомня при сих словах о своём косматом знакомце и о некоторых шутках, коих и он был когда-то жертвою.

– Миша приказал долго жить, – отвечал Кирила Петрович. – Умер славною смертью, от руки неприятеля. Вон его победитель, – Кирила Петрович указывал на Дефоржа, – выменяй образ моего француза. Он отомстил за твою... с позволения сказать... Помнишь?

– Как не помнить, – сказал Антон Пафнutyич почесываясь, – очень помню. Так Миша умер. Жаль Миши, ей-богу жаль! какой был забавник! какой умница! эдакого медведя другого не сыщешь. Да зачем му-сье убил его?

Кирила Петрович с великим удовольствием стал рассказывать подвиг своего француза, ибо имел счастливую способность тщеславиться

всем, что только ни окружало его" (А.С. Пушкин. "Дубровский". Глава IX).

Этот диалог за праздничным столом имел ближайшим поводом слова, которыми помещик Троекуров отозвался о физической силе своих мужиков: *каждый в одиночку на медведя ходит* (на охоте), а в более широком контексте хорошо известную присутствовавшим *одну из главных забав хозяина*, натравливание домашних медведей на непреду-преждённого гостя.

Прямая речь Троекурова содержит фразеологический оборот, для которого понадобилось примечание, сформулированное Б.В. Томашевским так:

«"...выменяй образ моего француза". Это выражение следует понимать, как "купи икону с изображением его святого", то есть молись за него. Про икону, как предмет религиозного почитания, нельзя было сказать "купить", говорили "выменять"» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 6. С. 528).

То же самое сообщают статьи *выменять* и *образ* в "Словаре языка Пушкина" (М., 1956. Т. 1. С. 430; Т. 2. С. 46). Эта интерпретация имеет свои основания в общей лексикографии (см.: Словарь русского языка, составленный Вторым отделением Имп. Академ. Наук. Вып. 2. СПб., 1892. С. 653; Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 3. М., 1976. С. 220–221).

И всё же такое понимание не исчерпывает без остатка то, что подразумевается под этой фразой в пушкинском контексте, фразой тщательно обдуманной, заменившей собою первоначально стоявшее в черновике *Благодари моего француза* (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.-Л., 1940. Т. VIII/II. С. 800).

В самом деле, ведь французы не имеют никакого отношения к понятию иконы, византийскому по своему происхождению; в русских барских домах французские гувернёры не участвовали в русских религиозных отправлениях. Иконы с изображением святого, имя которого носил Дефорж, в природе не существовало. Именно поэтому французский переводчик "Дубровского" понял это место вовсе не так, как русский пушкинисты: "Voici son vainqueur (Kirila Pétrovitch montrait Desforges), prends modèle sur mon Français" (Pouchkine. Oeuvres complètes, р.р. А. Meynieux. Paris, 1953. Р. 463). Для него, следовательно, речь идёт не о приобретении иконы, а о взятии француза за образец, что, конечно, меняет пушкинскую мысль, имевшую какое-то другое направление.

Троекуров обрисован Пушкиным как необразованный человек *довольно ограниченного ума*, самодур. Однако он состоял не только из пороков, его достоинствами были меткий язык и патриотизм генеральского склада, не допускающий кощунственного отношения к русским святыням. В кругу Троекурова, имевшем свои условности, отличные от великосветских, это не было темой для шуток. А если шутка всё же со-

стоялась, то только потому, что кроме своего прямого значения, описанного в “Словаре языка Пушкина”, фраза заключала в себе какой-то побочный смысл, делающий кощунство прямого значения извинительным. Побочный смысл должен был строиться на другом значении слова *образ*, уже не “икона”. Сейчас представляется возможной следующая догадка.

Подразумевался иронический совет Антону Пафнугичу стать похожим на Дефоржа, стать именно тем способом, который более всего соответствовал характеру Антона Пафнугича: он *променял* свою совесть на выгоды от лжесвидетельства на суде против Дубровского в пользу Троекурова и жил жизнью *менялы*, интересующегося только деньгами.

При таком понимании первый план побочного смысла фразы – ирония Кирилы Петровича над подобострастным гостем. А второй план – ирония судьбы над самим Кирилой Петровичем, ещё не подозревающим, что действительная *мена образов* уже произошла, что под видом Дефоржа перед ним был мститель, сын Дубровского. Налицо проблеск традиционного сказочного мотива *мены образов* (Brückner W. Bild, Bildrauber. – In: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 2. Lfg. 1/2. Berlin-New York, 1977. Sp. 319–326), органично вошедшего в романтическую ткань повествования.

Публикация И.В. Мурьяновой





«Маленькие трагедии» А.С.Пушкина

Жанровый аспект

О.Г. ДИЛАКТОРСКАЯ,
кандидат филологических наук

“Маленькие трагедии” уникальны в своей загадочности (при их кажущейся простоте) и загадочны в своей уникальности. Одна из проблем, неизменно поднимаемая в филологической науке по отношению к “маленьким трагедиям”, – это вопрос об их жанре (см., например: Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л., 1974. С. 155–163). При этом обнаруживаются разные оценки жанровой формы произведений. Повод к разногласию оценок подал сам Пушкин. В письме к П.А. Плетнёву от 9 декабря 1830 года он, сообщая о “детородной” болдинской осени, называл «несколько драматических сцен, или маленьких трагедий, именно: “Скупой рыцарь”, “Моцарт и Сальери”, “Пир во время чумы” и “Дон Жуан»» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 10. С. 324; далее – только том и стр.). С.А. Фомичёв, изучая рукописи поэта, указывает: «Сохранилась выполненная Пушкиным обложка к этим произведениям, где последовательно были намечены возможные названия всего этого цикла: “Драматические сцены”, “Драматические очерки”, “Драматические изучения” и наконец – “Опыты драматических изучений”, а на обороте и порядок его построения: I. Окт. (авы). II. Скупой. III. Сальери. IV. Д (он) Г. (уан). V. Plague (т.е. чума. – *англ.*)» (Пушкин А.С. Собр. соч.: В 5 т. СПб.,

1993. Т. 2. С. 620). Комментируя пушкинскую запись, учёный уточняет: «Таким образом, предполагая издать “Опыты драматических изучений” как единое целое, Пушкин намеревался предварить его, очевидно, лирическим вступлением» (Там же), по всей видимости, подобным, аналогичным предисловию “От издателя”, открывающего цикл “Повести покойного Ивана Петровича Белкина”.

Напрашивается первый вывод: Пушкин создал единый цикл и сознательно выстроил его в определённой последовательности – так, как хронологически были написаны опыты драматических изучений (23 октября 1830 – “Скупой рыцарь”; 26 октября – “Моцарт и Сальери”; 4 ноября – “Каменный гость”; 6 ноября – “Пир во время чумы”).

Вслед за Пушкиным исследователи его творчества определяли произведения драматического цикла как “маленькие трагедии”, “драматические сцены”, просто – “пьесы”, сосредоточиваясь то на форме “трагедии”, то на форме “сцены”. Например, И.М. Нусинов разрабатывает концепцию пушкинских трагедий, отличных от типа трагедий шекспировских. Связав “Моцарт и Сальери” с жанром трагедии, он вынужден видеть трагическое и в судьбе Моцарта, и в судьбе Сальери. У него Сальери – трагический герой, заслуживающий сочувствия. По утверждению исследователя, Сальери – “трагически прекрасен” (Нусинов И.М. История литературного героя. М., 1958. С. 514–515). В этой связи совершенно правомерны упреки Г.П. Макогоненко, не принимающего нусиновской установки на жанр трагедии (см.: Макогоненко Г.П. Указ. соч. С. 163–165). Как трагедии склонен рассматривать драматические произведения Пушкина и Д.Д. Благой (Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). М., 1967. С. 622, 627, 629).

Более осторожен Б.В. Томашевский, который пушкинские драматические произведения достаточно нейтрально называет “пьесами”. Следует отметить бросающееся в глаза: жанровое определение, им предложенное, сразу же “снимает” родовую особенность драматического действия (трагедия, комедия, фарс и т.д.). По мнению Б.В. Томашевского, поэт в каждом фрагменте был занят изучением общечеловеческой страсти: скупости, зависти, любви. Логически выстраивалась главная мысль исследователя: “опытный характер” пушкинских пьес “состоял в попытке найти пути для изображения психологического развития характеров” (Томашевский Б.В. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии (1824–1837). М.-Л., 1961. С. 517), в постановке и разрешении психологического конфликта. Здесь совершенно отчётливо *страсти* подменяются *психологией*, в соответствии с чем и появляется обозначение жанровой формы – “пьеса”. Однако Б.В. Томашевский в определении жанра драматических произведений Пушкина делает очень важный шаг, стремясь, во-первых, объединить их одной жанровой характеристикой, а, во-вторых, дать возможность существования каждой в её жанровой особенности (“Скупому рыцарю” – как

трагикомедии, “Пиру во время чумы” – как отрывку из трагедии): так учёный понял, как видим, значение *опытов* поэта в драматическом роде.

В науке упрочилось стремление отыскивать структурную общность всех драматических миниатюр Пушкина. Г.А. Гуковский разработал, например, концепцию культурно-исторического конфликта как особенность, присущую именно маленьким трагедиям (см.: Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 305, 309, 322). Но и в этом случае последний фрагмент цикла – “Пир во время чумы” – оставался в стороне, потому что не мог вписаться в конструкцию культурно-исторического конфликта и в психологическое объяснение страстей. Видимо, поэтому Г.А. Гуковский анализ этой сцены вовсе опускает. Г.П. Макогоненко в своих рассуждениях опирался на Пушкина, выбирая, с его точки зрения, наиболее выразительное – “драматические сцены”.

Такое напряжённое внимание в пушкинистике к установлению жанра драматических миниатюр не случайно: во-первых, в связи с тем, что они предназначены для постановки на сцене, когда жанровая ориентация становится главнейшей в стилевой палитре театрального представления; во-вторых, жанровый аспект сразу же формирует идейно-тематический план, образную систему, пространство, пафос и т.д. Направлять постановщика, думается, не может ни одно из предложенных определений. Ни “драматические сцены”, ни “маленькие трагедии”, ни “пьесы” не проясняют авторской задачи.

В пушкинских указаниях важнейшим, на наш взгляд, становится последнее: “*Опыты драматических изучений*”, то есть экспериментальных авторских исследований в области драматического рода (трагедии, трагикомедии, драмы и т.д.). Жанр его драматических сцен так и не обозначен: его следует обнаружить анализом различных жанровых форм, извлечь их из пушкинского эксперимента.

В чём же мы убедились? Прежде всего в том, что загадка и уникальность драматических миниатюр Пушкина скрывается в их жанровой форме: здесь лежит ключ к их прочтению.

Очевидно, что Пушкин в своём драматическом цикле не соблюдает последовательное течение времени: эпоха позднего рыцарства сменяется концом XVIII века, затем поднимается эпоха Возрождения, а завершается действие XVII веком. Более того, в цикле отсутствует идея *протекающего*, движущегося времени, не наблюдается его *темпа* развития: вот почему сомнительной оказывается концепция столкновения страстей (*скудости, зависти, любви*) как психологических. Для психологии необходимо *течение времени*, которого у Пушкина нет.

Пушкин очень плохо поддаётся эмпирической логике. Его удивительная простота оборачивается невероятной сложностью, прозрачность образов и мысли, насыщенных густыми ассоциациями, становится

ся предельно плотной, лёгкость сменяется упругостью, напряжённостью. В пушкинский текст необходимо всматриваться, чтобы ощутить тайную плавность переходов и гармонию внутренних отражений.

Первое, что приходит в голову при внимательном чтении маленьких трагедий, – это то, что каждая из них существует не сама по себе, что все они *единый текст*, предназначенный для театра, для сцены. В этой связи тема каждой миниатюры – *скупость, зависть, любовь* – лишь грань, лишь часть какой-то общей, пронизывающей этот *целостный текст* своим объединяющим смыслом, который, по всей видимости, и должен был быть прояснён в авторском лирическом октавном вступлении, которое так и осталось неизвестным.

Второе – это то, что время как единица измерения бытия, текущей жизни вообще не имеет здесь никакого значения: действие маленьких трагедий перенесено в пространство, в вечность. *Прошлое* лишено своего главного признака – исторического предания – и существует в актуальном императиве. Вот почему для Пушкина не важна временная последовательность. Для поэта значение имеет развитие его внутренней мысли, его размышление о движении бытия в вечности. Он стремится к обобщениям универсального порядка, ни в коей мере не предавая и идеи историзма как категории эстетической.

Пушкин в своём цикле выделяет мысль о смерти как об итоге всей жизни, как о пределе всяких человеческих страстей. Эта авторская идея и объединяет драматические миниатюры в единый сюжет, в цепь развёрнутых событий, закономерно оканчивающихся апофеозом смерти или апофеозом бессмертия, отчётливее всего воспетых в “Пире во время чумы”. В композиции цикла именно “Пир во время чумы” поставлен как логическое завершение происходящих здесь событий, как итог бурлящих человеческих страстей, как разрешение общего конфликта, разворачивающегося в едином пространстве действия.

Что же представляет собой “отрывок из Вильсоновой трагедии” с точки зрения жанра?

Прежде чем ответить на этот вопрос, следует ещё раз обратить внимание на избранный поэтом материал, заданную тему: пир во время чумы затеян как спор с традицией, с законами мироздания, как спор с Богом, как спор с самой смертью, выталкивающей человечество за черту бытия, призывающей его на последний Страшный Суд. В смертный час обостряется реальное ощущение апокалиптических предвестий: райского блаженства или адской бездны. В человеческую жизнь зримо вмешиваются высшие силы, она оказывается или в руках Бога, или в лапах дьявола. Атмосфера “Пира” – апокалиптическая атмосфера.

Смерть возвращает человека в пространство мистерий, цена его жизни в этой связи зависит от совершённого им добра и зла, служения смертным грехам, особой мерой измеряется убийство, зависть, скупость, гордость, любострастие и т.п. Смерть безжалостно подводит черту, после

которой уже ничего нельзя изменить и ничего нельзя поправить. Смерть переводит человеческую жизнь в область легенды, мифа, примера для назидания. Мистерии как раз и отражают момент человеческой жизни в пределе смерти, в пределе мифа, преследуя морализаторские цели, возбуждая память к вечным сюжетам, неизбывным в истории человечества.

Особое свойство мистерии как жанра проявляется в перебивке временных планов. Например, в мистерию на тему “Страсти Господни” вмешиваются фрагменты из библейской истории, элементы из других мистерий, сходных по сущностному нравственному уроку: предательство Иуды усиливается сценой убийства Авеля Каином или сценой предательства Иосифа Прекрасного его братьями (см.: Мистерии в Оберъ-Аммергау 1900 года, изображающие Последние дни жизни Спасителя. СПб., 1903. С. 18). В мистериях принципиально игнорируется принцип последовательности во времени, потому что происходящее в них – уже достояние вечности. Время приобретает ценность только в миг своего свершения, своей синхронности, а не длительности. Сюжеты мистерий напоминают о вечном и бrenном, смертном и бессмертном, о борьбе Бога с бесом за душу человека, о возможности спасения, восстания духа и о духе падшем, буйном, не достойном прощения.

В “Пире во время чумы” Пушкин совершенно очевидно ориентируется на эту старинную жанровую форму, выбирая для своей мистерии особую апокалиптическую ситуацию: мира, поглощаемого небытием, оказавшегося у “бездны мрачной на краю” (5,419). Близость смерти превратила жизнь в реальный, зримый ад. В этой мистерийной атмосфере, по наблюдению Пушкина, “страх живёт в душе, страстями томимой” (5,417). Одни предаются стенаниям и молению о спасении своей души, другие – одичали от боли, безысходности, отчаянья, чувства несправедливости, объаты “ужасом той мёртвой пустоты”, которая стала уделом их жизни, – предаются пагубным страстям, славят смерть, чуму, отравлены “сознанием беззаконья” (5,421), обременены тяжестью своего “падшего духа” (5,422), но всё же жаждут неизъяснимых наслаждений – “Бессмертья, может быть, залог” (5,419). Пирующие забвение находят в вине, но наслаждение ищут в песне, в творчестве, в поминовении возлюбленных, в несмирении перед лицом смерти, в битве – в том, что возвышает человеческий дух и даёт ему право на бессмертие. В “Пире во время чумы” отчётливо выделяются эти мотивы: мотив доблести на поле битвы, мотив творчества, мотив любви. “Пир во время чумы” словно бы вбирает главные темы предшествующих сцен: здесь и даны окончательные оценки в канун конца света.

Тема смерти, столь мощно звучащая в “Пире”, поддерживается и усиливается в каждой из миниатюр. Смерть Барона, смерть Моцарта, смерть Гуана подготавливают картину вселенской смерти в “Пире”, тему смерти продолжает тема бессмертия. Над смертью торжествует дух

светлый, чистый, детский – моцартовский, дух доблестный, суровый, честный – вальсингамовский, но достоянием смерти, тлена, порицания оказываются отягощённые порочными, греховными страстями Барон, Сальери, Гуан. Каждый из них выступает предателем святыни: истинной доблести, истинного творчества, истинной любви – поэтому и после кончины их ждёт проклятие и каинова печать.

В жанровом ключе мистерии Пушкин раскрывает тайные страсти своих героев, их пагубные стремления, их соединённость с адом, показывает их нравственный надрыв. Все носители греховных страстей (*скупость, зависть, любострастие*) лишены ореола бессмертия, божественного прикосновения, все они – безбожники, отвернувшиеся от служения добру, не внявшие голосу сострадания и любви, превратив понявшие идею гармонии.

Барон – рыцарь, забывший об истинной доблести. Он мог умереть героем на поле сражения, но судьба распорядилась с ним иначе, превратив его в антигероя с душой, разрушенной скупостью. Его доблесть выродилась в доблестное тиранство, в редкую способность выколачивать деньги из своих должников. Признав власть золота, он ощущает себя “неким демоном”, способным “править миром” (5,342). Как поклонник дьявола, Барон зажигает свечи на тайной мессе в подвалах, молясь, как сатанист, своему божеству: “Усните здесь сном силы и покоя, / Как боги спят в глубоких небесах...” – говорит он о деньгах (5,344). Золото заставило Барона забыть обязанности отца, вассала, человека, заглушить докучный голос совести, наконец, презреть обязанности христианина, подавить в себе чувство милосердия. Отступив от кодекса рыцаря и христианина, он стал испытывать странные ощущения: “... есть люди, / В убийстве находящие приятность, / Когда я ключ в замок влагаю, то же / Я чувствую, что чувствовать должны / Они, вонзая в жертву нож: приятно / И страшно вместе” (5,344). В центральной части, во 2-й сцене “Скупого рыцаря”, Пушкин изображает не ростовщика, но преступника, ставшего жертвой греховной страсти. Сундуки ростовщика – символы его преступлений. Как убийца, лишённый прощения, как нечистый дух, лишённый покаяния, как мистерийный герой, Барон не хочет знать покоя после смерти: “О, если б из могилы / Прийти я мог, сторожевою тенью / Сидеть на сундуке и от живых / Сокровища мои хранить, как ныне!...” (5,346). Зримо Пушкин перемещает на место живого – мёртвое и наоборот. Этот мотив отзовется и в “Моцарте и Сальери”, и в “Каменном госте”. В последней миниатюре статуя Командора придёт “сторожевою тенью” и утащит Дон Гуана в ад: так поэт реализует важнейший мотив мистерии.

Пушкин не оставляет ни малейшей возможности для другого толкования. “Каменный гость” заканчивается авторским указанием: “Проваливаются” (5,410). Посланнык с того света является выполнить обычную функцию: предупредить грешника о смерти и увлечь свою жертву,

не выпустить её из рук: “О, тяжело/Пожатье каменной его десницы!/ Оставь меня, пусти – пусти мне руку...” (5,410).

В сущности Дона Гуана есть нечто однородное с демонской сущностью: к нему всегда на помощь в амурных делах спешит бес: “Инеза! – черноглазая... о, помню./Три месяца ухаживали вы/За ней; насилу-то помог *лукавый*” (5,373; курсив наш. – О.Д.). Лаура зовёт героя: “Что делать мне теперь, повеса, *дьявол*?” (5,387; курсив наш. – О.Д.). Дон Гуан – соблазнитель, как и бес. Соприкасающиеся с ним чувствуют свою греховность: “Диего, перестаньте: я грешу,/Вас слушаю...” (5,402). Дона Анна – о нём: “О, Дон Гуан (...) он хитрый искуситель./Вы, говорят, безбожный развратитель./Вы сущий *демон*” (5,407; курсив наш. – О.Д.). В логике развития характера мистерийного героя-грешника выписана и его смерть.

В “Каменном госте” Пушкин не случайно выбирает особое пространство для сюжетной завязки, для первого появления Дона Гуана в драматическом действии: монастырское *кладбище*. Встреча главных героев происходит среди надгробий и могил. Здесь в близости со смертью обостряются пагубные страсти, их незаконное рождение, греховное развитие и бесславный финал. Страсти становятся причиной смерти и Барона и Дона Гуана. Пушкин показывает, что их страсти подталкивают к преступлению, оба героя – убийцы. Их жертвы вопиют к их совести.

Такие же мотивы питают страсть Сальери. Из первой миниатюры во вторую переходит мотив яда, из третьей – преступления и убийства. Сальери, как Барон, как Дон Гуан, не верит ни в земную справедливость, ни в высшую правду: “...нет правды на земле./Но правды нет – и выше” (5,357). Он тоже отступник дерзкий, что и проявляется в его страстях – гордости и зависти. Пушкин безусловно знал, что, с точки зрения христианских моральных принципов, гордость означает потерю “богатства духовного и всех трудов”, “что от одной этой страсти, безо всякой другой, *некто* ниспал с неба” (От земного к небесному. О спасении души по “лестнице” преподобного Иоанна Лествичника. М., 1996. С. 65), что гордость – причина падения ангела-отступника, дьявола. Зависть – ещё одна пагубная страсть, как скупость и любострастие, за которые человек по смерти расплачивается на Страшном Суде. Сальери осознаёт вполне значение укусившей его страсти: зависть – *змея*, “песок и пыль грызущая бессильно” (5,358). В отличие от Моцарта (“херувима” с “райскими песнями”, “божества”) Сальери – “чадо праха” (5,362), носитель злейшей обиды, преступления, смертной тоски, для него жизнь – “несносная рана” (5,363). 18 лет он хранит яд – дар любви, каждую минуту готовый отравить себя или другого. Смерть, прах, тлен сопровождают Сальери при жизни. Живое в нём стремится к замещению мёртвым.

Несомненно, страсти – *скупость, зависть, любострастие* –

в трагедиях Пушкина имеют мистический смысл, проявляются в значениях греховных, преступных, смертных. Эти коннотации возникают под воздействием введённой в текст всего драматического цикла модели земного и неземного существования: жизнь на земле определяют высшие силы – Бог и дьявол. Жизнь движется в горизонтальной плоскости, но важна в человеческой жизни и вертикаль, по шкале которой расположены высшие ценности. Одни устремлены по ней вверх, другие – вниз. Одни заслуживают бессмертия, прощения и спасения (Моцарт, Вальсингам), другие – проклятия и забвения (Барон, Сальери, Дон Гуан). Дух одних сопряжён с творческим божественным началом, дух других – с демонским, бесовским, разрушающим, бездуховным. Греховные страсти Барона, Сальери, Гуана разрушают их самих – в этом обнаруживается **христианская мысль** Пушкина.

Страсти этих героев – не психологические. Это страсти – определяющие духовное состояние человека, при жизни мертвящие душу, ведущие к преступлению, к адской бездне. Такое понимание и изображение страстей возникает в случае, если автор использует особую жанровую форму. Из названных в науке (маленькие трагедии, драматические сцены, пьесы и т.д.) ни одна не обладает такими возможностями. Пушкинские миниатюры в своей драматической основе содержат жанровую форму мистерии. В литературе 30-х годов прошлого века мистерия заняла довольно прочное место. К мистерии обращались Байрон (“Кайн”), Е.П. Ростопчина (“Неживая душа”), А.В. Тимофеев (“Последний день”, “Жизнь и смерть”, “Елисавета Кульман”), В.С. Печерин (“Торжество смерти”, “Праздник жизни”).

Пушкин не пропустил этой традиции и опирался на неё в маленьких трагедиях. Поэт прекрасно представлял себе структурные особенности мистерий – не только их идейно-тематический план и христианский символизм. Пушкин использует, например, вестника смерти как фигуру потустороннего мира: в “Скупом рыцаре” – это загробная сторожевая тень Барона, в его сознании явившаяся; в “Моцарте и Сальери” – чёрный человек, заказавший реквием; в “Каменном госте” – статуя Командора; в “Пире во время чумы” – возчик тележки с мертвецами. Кроме того, в мистерии, как правило, предусмотрена роль судьи, бесстрастно подводящего итог происходящему. В “Скупом рыцаре” эту роль исполняет Герцог (“Ужасный век, ужасные сердца!” – 5,352). В “Моцарте и Сальери” и в “Каменном госте” это место остаётся незаполненным. Возможно, потому, что обе сцены расположены внутри драматического цикла. В “Пире во время чумы” эта роль отдана священнику.

Наконец, последнее. Если учесть жанровую природу мистерии при постановке “Маленьких трагедий” в театре, то необходимо обратить внимание на то, что пушкинский психологизм сводится к жесту, проявляется в скупом, лаконичном выражении: страсти не выплёскиваются

наружу криком, их нельзя решать в манере живописи. Страсти “Маленьких трагедий” передаются в сдержанной цветовой гамме графики, для которой характерно чёрно-белое цветовое решение, строгость и отчётливость линий, невозможность их слияния: чёрное – агрессия, зло, белое – свет, добро. Как и в мистерии.

На наш взгляд, при анализе “Маленьких трагедий” необходимо привыкнуть к самоочевидной истине: это один **целостный текст**, состоящий из четырёх частей. В нём выясняется отношение к жизни и смерти, к мирозданию, к состоянию человеческой души, к страстям – этим проявителям напряжённого диалога Бога и дьявола. Пушкинский текст определённо ориентирован на жанровую форму **мистерии**, многие элементы которой здесь обнаруживаются: и в идейно-тематическом плане, и в структурно-композиционном, и в системе сюжетных мотивов, и в образном решении. Мистерия позволяет уточнить универсальное значение страстей пушкинских героев, понять стремление поэта поставить события своих трагедий в особый перекрёсток координат – моментов из истории человечества и вечности.

Владивосток





Предвосхитивший Пушкина

Г.В. СУДАКОВ,

доктор филологических наук

Традиционно Батюшков считается сентименталистом, одним из идеологов “нового слога”. В сатире “Певец, или Певцы в Беседе славенороссов” (1813) он кратко и точно определил кредо этой школы: “Кто пишет так, как говорит, / Кого читают дамы!” (Батюшков К.Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 393; далее – только том и стр.).

Считают, что Батюшков – один из поэтических наставников Пушкина им же и был заслонён. Но кое в чём Батюшков предвосхитил гениального поэта. Это Батюшков уже в 1805 году назвал девятнадцатое столетие “железным веком”. Он первым проанализировал свой жизненный опыт как социально-историческую трагедию “лишнего человека” и первый описал раздвоенность человеческого существа: в нём два человека, один белый, другой чёрный, “оба человека живут в одном теле” (“Чужое: моё сокровище!”). Уже в начале XIX века он заметил в Москве черты “проклятого города”:

В ней честность с счастьем всегда почти бранится,
Порок здесь царствует, порок здесь властелин,
Он в лентах, в орденах повсюду ясно зрится,
Забыта честность, но фортуны милый сын,
Хоть плут, глупец, злодей, в богатстве утопает...

“Перевод 1-й сатиры Боало” (1, 345)

Батюшков был независим в своих суждениях и оценках, его сознание мало зависело от общественного мнения. Он благоразумно удалялся от света в своё вологодское поместье и здесь мыслил и творил совер-

шенно свободно. Его мнение было равно авторитетно для шишковистов и карамзинистов.

В 1814–1815 годах юный Пушкин находился под сильным влиянием поэзии Батюшкова. В послании “К Батюшкову” (1814) он называет поэтического собрата “российским Парни”, отмечает классическую стройность и гармоничность стиха: “... тебя младой Назон, / Эрот и грации венчали, / А лиру строил Аполлон”. Ещё более полная характеристика батюшковской лиры даётся в стихотворении “Тень Фонвизина” (1815). В “Городке”, написанном в подражание “Моим пенатам” Батюшкова, снова упоминается Батюшков – “насмешник смелый”.

Но в послании “Батюшкову” (1815) молодой поэт заявляет своему учителю: “Бреду своим путём: / Будь всякий при своём”. Это выражение – цитата из послания Жуковского Батюшкову.

Однако Батюшков остаётся высшим авторитетом для Пушкина и позже. В 1828 году, возражая критику журнала “Атеней”, упрекавшему Пушкина в неправильном употреблении формы род. п. множ. ч. от слова *время*, поэт цитатой из “Моих пенатов” Батюшкова доказывал, что в русском языке употребляются две формы *времен* и *временя*.

Основная дискуссия начала XIX века – полемика между карамзинистами и шишковистами о путях развития литературного языка. Творцы “нового слога” заявили себя как западники, шишковисты выступали со славянофильских позиций. Но реальное содержание дискуссии было богаче этой идеологической оппозиции. Отношение к старославянской традиции и народной словесности, к разговорной речи и западноевропейским заимствованиям, а также статус “лёгкой поэзии”, судьба одического жанра, проблема языка науки – вот перечень тем, обсуждавшихся в литературных журналах.

Какова же позиция наших классиков в литературной полемике века?

Оба поэта считали, что в основе языковой эволюции – идея прогресса, зависимости языка от истории этноса: “...язык идёт всегда наравне с успехами оружия и славы народной, с просвещением, с нуждами общества, с гражданскою образованностью...” (Батюшков. “Речь о влиянии лёгкой поэзии на язык”). Аналогичные идеи высказывает и Пушкин в статье “О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова” (1825).

В “Видении на берегах Леты” (1809) Батюшков иронично оценивает претензии авторов начала XIX века на долгую память у соотечественников. Забвения заслуживают, по его мнению, и “с Невы поэты росски” (деятели “Беседы”), и “лица новы / Из белокаменной Москвы” (карамзинисты). Зато высоко оценил заслуги Крылова (ср. ещё в письме Гнедичу от 17 августа 1816 года: “Его басни переживут века” – 2, 399), гений которого был бесспорен и для Пушкина. Батюшков воздал здесь должное трудолюбию Шишкова, а Пушкин в свою очередь заболтался о переизданиях трудов старейшины архаистов.

Оба поэта – каждый порознь – замыслили обзорный труд по истории русской словесности, но успели только написать план задуманного сочинения. Батюшков собирался начать с эпохи создания славянской письменности, с первого перевода Библии на старославянский (“славенский”) язык, с установления различий между “славенским” и русским языками. Затем предполагалось показать влияние княжеских раздоров и татарщины, а в эпоху Петра – кризис проповеднической литературы на церковнославянском языке и активизацию переводческой деятельности. Любопытно, что в упомянутом нами отклике Пушкина на предисловие Лемонте конспективно охарактеризованы именно эти периоды.

Особо отмечается выдающаяся роль талантливых авторов в становлении национального литературного языка: “Великие писатели образуют язык; они дают ему некоторое направление, они оставляют на нём неизгладимую печать своего гения...” (Батюшков. “Ариост и Тасс”). В автографе рукописи о книге по истории русской словесности возле имени Ломоносова Батюшков нарисовал солнце в лучах – такая выразительная оценка исключительного значения этого писателя в развитии отечественной литературы. Значение деятельности Ломоносова оба поэта характеризуют почти в одинаковых выражениях: “Он преобразовал язык наш, созида образцы во всех родах. (...) он создал ему красноречие и стихотворство... Сей великий образователь нашей словесности знал и чувствовал, что язык просвещённого народа должен удовлетворять всем его требованиям и состоять не из одних высокопарных слов и выражений” (Батюшков. “Речь о влиянии лёгкой поэзии на язык”); “Ломоносов утверждает правила общественного языка, даёт законы и образцы классического красноречия (...) открывает нам истинные источники нашего поэтического языка” (Пушкин. “О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова”).

В процессе непрерывного развития русского языка и словесности, по мысли Батюшкова, обозначаются четыре сквозные проблемы: “действие иностранных языков на наш язык”, эволюция лирической поэзии, воздействие философии и науки, “влияние церковного языка на гражданский и гражданского на духовное красноречие” (2, 44). Кстати, и Пушкин в своих планах создания истории словесности предполагал объединить два принципа изложения материала: хронологический и проблемный.

Интересно, что отношение к церковнославянскому наследию у этих авторов практически не менялось в течение их творческой жизни: не отрицая роли славянизмов, они стремились соблюсти середину – “подвиг воистину трудный!”, как выразился Батюшков в письме к Н.И. Гнедичу 19 сентября 1809 года. Оба обратили внимание на непонятность церковнославянского языка для современников, на важность отбора поэтически выразительного непосредственно из библейских текстов. Име-

новали они архаистов тоже одинаково: “варварами” и “варягами”, а слог их называли “варварским” и “варяжским”.

Пространное изложение взглядов Батюшкова на старославянский язык содержится в письме Гнедичу от 28–29 октября 1816 года в связи с реакцией поэта на “Рассуждение о славянских диалектах” М.Т. Каченовского. Каченовский утверждал, что чистый старославянский язык вообще не существовал. Возражая ему, Батюшков пишет: “...каков Шишков с партией? Они влюблены были в Дульцинею, которая никогда не существовала. Варвары! они исказили язык наш славенщизною!”. Не насыщение текста сверх меры архаикой, а “верх искусства – похищать древние слова и давать им место в нашем языке”. Далее была выражена, причём впервые в XIX веке, потребность в переводе Библии на живой русский язык: “Когда переведут Священное писание на язык человеческий?” (2, 410).

Язык литературы подвижен и изменчив, поэтому объединение разнородных элементов в тексте должно производить, по мысли Пушкина, по принципу “соразмерности и сообразности” (1828). Сравним изложение той же мысли у Батюшкова в статье “Ариост и Тасс” (1815) с помощью прекрасных стихов Ломоносова, где Батюшков подчеркивает несколько слов:

“Иный, от сильного удара убегаю,
Стремглав на низ слетел и *стонет* под конём;
Иный пронзён, *угас*, противника сражая;
Иный врага поверг и *умер* сам на нём.

Заметим мимоходом для стихотворцев, какую силу получают самые обыкновенные слова, когда они поставлены на своём месте” (1, 127).

Необходимыми качествами поэтического языка Батюшков считал мягкость, гармонию, музыкальность, и эти особенности батюшковского слога Пушкин объяснял влиянием французского поэта Парни. Любимый труд Батюшкова – элегия “Таврида” была высоко оценена Пушкиным: “По чувству, по гармонии, по искусству стихосложения, по роскоши и небрежности воображения – лучшая элегия Батюшкова”. А вот какие строки этой элегии Пушкин считал образцовыми:

Весна ли красная блистает средь полей,
Иль лето знойное палит иссохши злаки,
Иль, урну хладную вращая, Водолей
Валит шумящий дождь, седой туман и мраки.

Каковы же, по мнению обоих поэтов, главные источники развития литературного языка и кладёзи поэтического вдохновения?

Первое – это фольклор: “Мы, русские. имеем народные песни: в них

дышит нежность, красноречие сердца; в них видна сия задумчивость, тихая и глубокая, которая даёт неизъяснимую прелесть и самым грубым произведениям северной музыки” (Батюшков. “Вечер у Кантемира”, 1816); “Изучение старинных песен, сказок и т.п. необходимо для совершенного знания свойств русского языка” (Пушкин. “Опровержение на критики”, 1830).

Второй источник – разговорная речь: “Я первый осмелился писать так, как говорят; я первый изгнал из языка нашего грубые слова славянские, чужестранные, не свойственные языку русскому...” (Батюшков. “Вечер у Кантемира”); “В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному” (Пушкин. “О поэтическом слоге”, 1828). С учётом свойств народной речи отбираются в текст выразительные церковнославянизмы и заимствования, изгоняются обветшалые и маловыразительные элементы.

О фольклорных элементах в творчестве Пушкина написано много. И Батюшков собирался писать о Рюрике (“он сидит у меня в голове и в сердце”), входила в его творческие планы обработка русских сказок (“когда-нибудь и за это возьмусь”), на материале исторических преданий и народной поэзии он составил план поэмы “Русалка”, но не успел её написать (2, 438, 439, 56–58). В письмах друзьям он с удовольствием использует пословицы и диалектные речения.

Поэт строго относился к показному патриотизму и осудил его в сатире “Истинный патриот”:

“О хлеб-соль русская! о прадед Филарет!
О милые останки,
Упрямство бабушки и фережи прабабки!
Без вас спасенья нет!
А вы, а вы забыты нами!” –
Вчера горланил Фирс с гостями
И, сидя у меня за лакомым столом,
В восторге пламенном, как истый витязь русский,
Съел соус, съел другой, а там сальмис французский,
А там шампанского хлебнул с бутылку он,
А там ... подвинул стул и сел играть в бостон. (1, 382)

Батюшков не одобрял и другой крайности, которой грешили авторы “нового слога” – воспевание кладбищ, мавзолеев, Зюльмисы и Хлои, голубков и овечек, о чём он иронично писал в “Видении на берегах Леты”.

Объём литературного языка, как и сферы его употребления, наши

классики представляли шире, чем их современники. Уже в 1814 году Батюшков отмечает неразработанность научно-популярной прозы (“Прогулка в Академию художеств”), а вот мнение о том же Пушкина: “Учёность, политика и философия ещё по-русски не изъяснялись – метафизического языка у нас вовсе не существует...” (“О причинах, замедливших ход нашей словесности”, 1824). Здесь же ученик дал оценку и своему учителю: “Батюшков, счастливый сподвижник Ломоносова, сделал для русского языка то же самое, что Петрарка для итальянского...”.

Взгляды Батюшкова на состояние языка и словесности своего времени – это микромодель поэтической концепции Пушкина: совпадает перечень проблем и даже содержание конкретных рассуждений. Единственно, что не успел сделать Батюшков, – дать образцы нового литературного языка во всех жанрах литературы. Но и то, что успел, позволило И.С. Тургеневу сказать в 1880 году при открытии памятника А.С. Пушкину похвальные слова пушкинскому предтече: “Батюшков смутно предчувствовал, что иные его стихи и обороты будут называться пушкинскими, хотя и явились раньше пушкинских”.

Как поэт Батюшков был близок к пушкинской мере идеального. Об этом свидетельствуют замечания самого Пушкина на вторую часть “Опытов в стихах и прозе” Батюшкова (1817). Этот разбор Пушкин проводил для себя, публиковать его не собирался. Всего он рассмотрел 48 произведений: в 18 оценил отдельные строчки, 11 стихотворений признал неудачными, зато 19 признаны лучшими сочинениями: “преlestь”; “преlestь и совершенство”; “прекрасно”; “замечательно”; “превосходно”; “одно из лучших”.

Таков спектр пушкинских оценок стихов Батюшкова. Общйй итог – в пользу поэтического наставника.

Вологда



*«Канон в честь М.И.Глинки»:
мотивы и мотивировки*

Л.С. ДУБШАН

Одним из последних в жизни Пушкина поэтических опытов стала завершающая строфа "Канона в честь М.И. Глинки" – стихотворного пантегирика, сочинённого им в соавторстве с друзьями. Вещь имела характер преимущественно шуточный – тем неожиданнее в этом контексте напряжённо-серьёзный тон пушкинского фрагмента, который нуждается в осмыслении:

Пой в восторге, русский хор,
Вышла новая новинка.
Веселися, Русь! наш Глинка –
Уж не Глинка, а фарфор!

За прекрасную новинку
Славить будет глас молвы

Нашего Орфея Глинку
От Неглинной до Невы.

В честь толь славныя новинки
Грянь, труба и барабан,
Выпьем за здоровье Глинки
Мы глнтвейну стакан.

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

(Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.-Л., 1937. Т. III. С. 490; далее – только том и стр.).

Согласно помете, сделанной на рукописи князем В.Ф. Одоевским, авторство первого куплета принадлежало графу Мих.Ю. Виельгорскому, второго – князю П.А. Вяземскому, третьего – В.А. Жуковскому. Предназначенный для вокального исполнения, “Канон...” был положен на музыку Одоевским, может быть, при участии Виельгорского. Поводом к написанию “Канона...” – типичного произведения “на случай” – стала премьера оперы Глинки “Жизнь за царя” в петербургском Большом театре, прошедшая триумфально. “Успех оперы был совершенный, я был в восторге...”, – отметил Глинка в своих “Записках” (Глинка М.И. Литературное наследие: В 2 т. Л.-М., 1952. Т. 1. С. 171).

Известно, что вскоре после премьеры император Николай Павлович пожаловал композитора бриллиантовым перстнем и назначил его капельмейстером придворных певчих. Правда, о единодушном одобрении оперы говорить всё же нельзя, звучали и скептические голоса: “...успех громадный, но не без оппозиции”, – сообщает автор “Хроники петербургских театров...” (см.: Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955. С. 176). Первый спектакль, на котором присутствовал и Пушкин (современник вспоминает: “...его кресло было крайнее у прохода в 11 ряду... В антрактах всё интеллигентное общество из первых рядов подходило к нему с похвалами Глинке” – Куликов Н.И. А.С. Пушкин и П.В. Нащокин // Русская старина. 1881. Т. 31. С. 614), состоялся 27 ноября 1836 года. “Канон...” был сочинён накануне седьмого представления оперы, 13 декабря 1836 года, во время званого обеда в доме А.В. Всеволожского, где, кроме авторов панегирика и его адресата, собрались исполнители главных партий в опере, оркестранты Большого театра, деятели музыкального мира Петербурга.

Хвалебная интенция “Канона...” своеобразно отразила пафос финальной части оперного либретто, написанной не бароном Е.Ф. Розеном, как большая часть текста, а Жуковским. Зависимость тут сказа-

лась в явных перифразах: такие выражения “Канона...”, как “*Веселися, Русь!*” и “*Славить* будет глас молвы...” очевидно восходят к известным строчкам заключительного хора оперы – “*Славься, славься, святая Русь... Ликуй, веселися...*”, причём интересно, что заимствования эти нашли место не в строфе Жуковского, а у Виельгорского и Вяземского. Текст “Канона...” содержит в себе элементы салонной литературной игры: в каждом из куплетов употреблена одна и та же, заранее заданная по принципу буримы, рифма: *Глинка – новинка*. Кроме того, во всех четырёх строфах фамилия композитора обыграна каламбурно. Надо заметить, что каламбур, использованный в первом куплете Виельгорским (“Глинка” – “фарфор”), принадлежит не ему, а также Жуковскому; уже после первого представления оперы из уст Жуковского его слышал Ф.Ф. Вигель, о чём сообщил в письме к Одоевскому: “Весьма умно и забавно Жуковский назвал Глинку фарфором...” (Глинка в воспоминаниях современников. С. 401). Возможно, с этим фактом как-то связана позднейшая ошибка С.А. Соболевского, который указал именно на Жуковского как на автора не только третьей, но и первой строфы. Впрочем, вопрос об авторстве не был, вероятно, для сочинителей существенен – вещь выглядит как общая застольная импровизация.

Завершающее “Канон...” пушкинское четверостишие выполнено с соблюдением всех формальных правил, принятых для этого сочинения. Но хвалебный сюжет осложнён у Пушкина резким контрастом – темой преследующей художника вражды. Комментаторы склонны были относить этот повышенный драматизм строфы на счёт внутреннего состояния её автора (см., напр.: Эйгес И.Р. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937. С. 121). Действительно, принимая во внимание, насколько тяжёлыми оказались для Пушкина обстоятельства конца 1836 года, можно допустить, что он, говоря о судьбе собрата по искусству, невольно спроецировал свои переживания на его ситуацию, по существу, принципиально иную. Однако некоторые объективные поводы всё же существовали – недоброжелатели у Глинки, как уже говорилось, были.

Острота пушкинской инвективы могла быть обусловлена тем, что самой заметной и влиятельной оказалась здесь фигура Ф.В. Булгарина. Именно он дал единственный в печати негативный отклик на “Жизнь за царя”. Произозлоло это, правда, уже после того, как “Канон...” был написан, но его авторам мнение Булгарина, несомненно, стало известно раньше. В цитированном выше письме к Одоевскому Вигель упоминает и о том, как после первого представления оперы Булгарин по выходе из театра произнёс: “Это какое-то *rot-rouiti*”. Фраза задевала одновременно и достоинство музыки (“попурри”, то есть несерьёзный, несамостоятельный жанр), и достоинство её творца (*rot-rouiti* – по-французски – “испорченный горшок”, что метонимически намекало на

фамилию композитора). А поскольку опера и в музыкальном, и в сюжетном плане воспринималась современниками как большое торжество русской патриотической идеи, позиция Булгарина – учитывая его польское происхождение и стойкую репутацию перебежчика – выглядела в глазах друзей Глинки особенно нетерпимой.

Этой темы, не называя, правда, имени оппонента, коснулся в своей статье Одоевский после того, как болгаринская рецензия – «Мнение о новой русской опере “Жизнь за царя”» – вышла в “Северной пчеле”: “Несколько уже времени я догадываюсь и не могу догадаться, чтобы заставило одну газету излить в своих строках какую-то худо скрытую досаду, неудовольствие? Неужели какая-нибудь национальная гордость заставила автора помещённой в ней статьи взяться за перо, чтобы впервые в жизни сделать музыкальный разбор, и то неудачно?” (Глинка в воспоминаниях современников. С. 334). Много лет спустя тот же мотив был с ясностью обозначен в воспоминаниях Ю.К. Арнольда: “Известная польская оса, в виде северной лже-пчелушки, старалась уколоть коренное дитя русской музы...” (Там же. С. 205).

Актуальностью полемики объясняется, возможно, та оперативность, с какой “Канон...” был отдал в печать: цензурное разрешение последовало уже 15 декабря 1836 года. (Таким образом, “Канон...” наряду со стихотворениями “На статую играющего в свайку” и “На статую играющего в бабки”, тоже напечатанными в декабре 1836 года, оказался в числе самых последних публикаций пушкинских стихотворных текстов, появившихся при жизни автора.)

Для Пушкина смысл полемического эпизода мог быть усилен смежными обстоятельствами: его вражда с Булгариным, в разные времена то усиливавшаяся, то внешне затухавшая, достигла в 1836 году – в связи с дебютом “Современника” и конкурентной борьбой вокруг него – нового накала. Если верить воспоминаниям графа В.А. Соллогуба, то в ноябре 1836-го, как раз накануне премьеры “Жизни за царя”, он стал импровизировать эпиграмму, начинавшуюся строкой “Коль ты к Смирдину войдёшь...”, Пушкин же завершил её стихом, ударным по своей резкости – “...Иль в Булгарина наступишь” (см.: Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 300). Эвфемистическая недоговорённость не мешает усмотреть здесь семантику, родственную той, которая содержится в финале “Канона...”, где “грязь” представлена присущей Булгарину стихией.

Но, кроме актуального, сочинённая Пушкиным строфа “Канона...” содержала и более широкий смысл. В этих четырёх строках поэт снова обратился к мотиву, обозначившемуся впервые ещё в лицейских стихах (“Как рано *зависти* привлѣк я взор кровавый / И *злобной* клеветы невидимый кинжал!” – “Дельвигу”, 1817; курсив наш. – Л.Д.) и достигшему кульминационного воплощения в “Моцарте и Сальери”. Ближайшим же образом пушкинская строфа “Канона...” заставляет

вспомнить относящуюся к 1832 году заметку “О Сальери”: «В первое представление “Дон-Жуана”, в то время, когда весь театр, полный изумлённых знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист – все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы – в бешенстве, снедаемый завистью» (XI, 218). Кроме психологической, в этом фрагменте есть и параллель ситуационная: в обоих случаях речь идёт о событиях, связанных с оперной премьерой. Параллель эта возникла не случайно, она имела принципиальную основу: масштаб русской “новинки” при самом её появлении не раз определялся через сравнение с моцартовским шедевром. Известно, какими горячими его поклонниками были и Виельгорский, и Одоевский. Последний в 1843 году написал о соизмеримости значения обеих опер с полной отчётливостью: «“Жизнь за царя” – зерно, из которого, как некогда из “Дон-Жуана” должен развиваться целый музыкальный период» (Глинка в воспоминаниях современников. С. 347).

Существует предположение, которое, не являясь строго доказуемым, всё же должно быть учтено – о том, что психологической моделью для создания образа Сальери послужила Пушкину личность Булгарина. Такую версию выдвинул в своём эссе “Священный дар” Д.А. Гранин. Размышляя над историей создания “Моцарта и Сальери”, он писал: “...то, что происходило в 1830 году – история борьбы Пушкина с Булгариным, – как-то соприкоснулось для меня с тем, что происходит в трагедии. (...)»

Сальери велик – Булгарин мелок, Сальери боготворит искусство – Булгарин торгует им бессовестно и корыстно, Сальери способен убить – Булгарин написать донос. (...)»

Прямые сопоставления тут невозможны. Но роль Булгарина в пушкинской судьбе, особенно в те годы, когда писалась трагедия, была злобещей” (Гранин Даниил. Собр. соч.: В 5 т. Л., 1990. Т. 5. С. 633–634).

Санкт-Петербург



**“Мороз и солнце”
у Пушкина и Бунина**

О.А. ЛЕКМАНОВ,
кандидат филологических наук

*От лёгкой жизни мы сошли с ума:
С утра вино, а вечером похмелье.
Как удержать напрасное веселье,
Румянец твой, о нежная чума?
Осип Мандельштам*

Л.С. Выготский, а вслед за ним А.К. Жолковский показали, что в одном из самых совершенных бунинских рассказов “Лёгкое дыхание” сознательно размывается мелодраматическая фабула, и это провоцирует читателя обращать более пристальное внимание на внефабульные, “свободные” мотивы текста (см.: Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965; Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994).

Среди самых значимых для рассказа Бунина внефабульных элементов – расширяющие смысловое поле “Лёгкого дыхания” реминисценции из произведений бунинских предшественников, в первую очередь, – поэтов русского золотого века.

В работе Жолковского высказывается правдоподобное предположение с том, что имя влюблённого в героиню рассказа «гимназиста Шеншина, упоминаемое лишь однажды, подсказывает, в контексте других отсылок к Фету, литературный источник заглавия рассказа – стихотворение “Шёпот, робкое дыханье...”» (Жолковский А.К. Указ. соч. С. 117).

В настоящей заметке речь пойдёт о начальных предложениях следующего после “фетовского” абзаца рассказа Бунина: “Последнюю свою зиму Оля Мещерская совсем сошла с ума от веселья, как говорили в гимназии. Зима была снежная, солнечная, морозная, рано опускалось солнце за высокий ельник снежного гимназического сада, неизменно погожее, лучистое, обещающее и на завтра мороз и солнце, гулянье на Соборной улице, каток в городском саду, розовый вечер, музыку и эту

во все стороны скользящую на катке толпу, в которой Оля Мещерская казалась самой беззаботной, самой счастливой” (Бунин И.А. Поэзия и проза. М., 1986. С. 283).

Кажется совершенно очевидным, что хрестоматийная формула “мороз и солнце”, употреблённая в процитированном абзаце “Лёгкого дыхания”, отсылает читателя к знаменитым строкам пушкинского “Зимнего утра”:

Мороз и солнце; день чудесный!
Ещё ты дремлешь, друг прелестный –
Пора, красавица, проснись:
Открой сомкнуты негой взоры
Навстречу северной Авроры,
Звездою севера явись!

В стихотворении Пушкина легко отыскать и некоторые другие ключевые мотивы приведённого абзаца рассказа Бунина. Так, упоминание о “высоком ельнике снежного гимназического сада” в какой-то мере соотносится с пушкинской строкой “И ель сквозь иней зеленеет”, а бунинское описание “скользящей на катке толпы” заставляет вспомнить о пушкинской строке “Скользя по утреннему снегу”. В свою очередь, целый ряд вещных образов “Зимнего утра” напрашивается на сопоставление с соответствующими мотивами “Лёгкого дыхания”. В частности, строки Пушкина “Вся комната янтарным блеском / Озарена. Весёлым треском / Трещит затопленная печь”, по-видимому, отразились в описании кабинета гимназической начальницы героини бунинского рассказа: “Мещерской очень нравился этот необыкновенно чистый и большой кабинет, так хорошо дышавший в морозные дни теплом блестящей голландки” (Бунин И.А. Указ. соч. С. 283).

Главное же сходство между стихотворением и рассказом заключается в том, что облик пушкинской “красавицы”, столь зависимой от внешних, “погодных” обстоятельств (“Вечор, ты помнишь, выюга злилась / <...> И ты печальная сидела...”), без сомнения, послужил для Бунина одним из образцов при создании портрета Оли Мещерской, которая, напомним, “в пятнадцать лет” “уже слыла красавицей” (Там же. С. 282) и которая тоже жадно отдавалась потоку “внешней” – нарядной и праздничной жизни.

Герои “Островитяя” Н.С. Лескова как читатели Пушкина

В.В. САВЕЛЬЕВА,

кандидат филологических наук

Существует проблема изучения круга чтения писателя, но отдельно-го разговора заслуживает и круг чтения образа-персонажа. Герои художественных произведений прошлого века чаще говорят о прочитанном, чем о музыке, живописи или архитектуре. Описывая круг чтения персонажей, автор достигает нескольких целей. Во-первых, делает героя особенно убедительным и близким читателю, ибо чтение можно считать естественным человеческим занятием (даже Петрушка Н.В. Гоголя увлечён процессом складывания букв в слова). Сообщая о своих читательских пристрастиях, персонаж невольно “проговаривается” и открывает своё внутреннее “я” (индивидуальность персонажа отражается, например, в круге чтения Онегина и Татьяны в романе Пушкина). Во-вторых, устами персонажа проговаривается и автор, обнажая свои эстетические и этические симпатии и антипатии. Наконец, определение круга чтения героя – это наиболее мотивированный приём введения в свой текст предтекстов и литературных параллелей.

Вспомним “знаменитого” читателя Макара Девушкина, который, комментируя пушкинского “Станционного смотрителя” и гоголевскую “Шинель”, обнародует свою литературную родословную. В.В. Виноградов, отмечая “совершенно особое значение”, которое имеет в сюжетном строении “Бедных людей” чтение Девушкиным этих двух повестей, называл фрагменты писем героев Ф.М. Достоевского “рецензиями” (Виноградов В.В. Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 164; см. также: Бочаров С.Г. Пушкин и Гоголь (“Станционный смотритель” и “Шинель”) // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. К этому вопросу возвращается и В.Е. Ветловская в своей книге «Роман Ф.М. Достоевского “Бедные люди”». Л., 1988). Отнюдь не иронизируя, можно считать героев произведений Достоевского талантливыми читателями других писателей. Вспомним Аглаю Еланчину, комментирующую роман Сервантеса и стихотворение о “рыцаре бедном” Пушкина, или всех членов семьи Карамазовых, упоминающих, а часто прямо цитирующих строчки из сочинений русских или европейских писателей в переводах русских поэтов, что вызвало раздражение уже у одного из ранних критиков романа, который писал о несоответствии уровня образования и нравственности героев степени их начитанности: “Если автору, например, необходима цитата из Шиллера, то он вкладывает её без малейшего колебания даже в уста семидесятилетне-

го распутника, потерявшего образ человеческий»; «речь Дмитрия Карамазова была бы вполне у места в дневнике какого-нибудь Тургеневского “лишнего человека”, в устах какого-нибудь напитанного гегелевщиной Гамлета Щигровского уезда». И далее добавляет, что если “читатель подумает, что Дмитрий Карамазов есть какая-нибудь необыкновенная, исключительная натура, наподобие итальянских импровизаторов, которым дар стиха и страстной речи ниспосылается помимо всяких трудов изучения”, то он совершенно ошибается – у Достоевского все так говорят: “красноречие”, “поэтические обороты”, “софистическая диалектика” (Марков Евг. Критические беседы. Статья 8. Сатира и роман в настоящем году // Русская речь. 1879. № 12. С. 270, 273).

Завершая затянувшийся экскурс в заявленную тему, отметим, что читаемый текст не всегда персонально ориентирован на историю персонажа. Вот пример из “Белой гвардии”: «Перед Еленой остывающая чашка и “Господин из Сан-Франциско”. Затуманенные глаза, не видя, глядят на слова: ...*мрак, океан, вьюгу*. Не читает Елена» (Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. Л., 1978. С. 21). Мало общего между семьёй Турбиных и семьёй из Сан-Франциско, но символика пространственных мотивов, тема Страшного Суда, проклятого города и мировой катастрофы проявляются в эпиграфе из Апокалипсиса, открывающем повесть И.А. Бунина, и в многочисленных цитатах из последней книги Библии в романе М.А. Булгакова.

Как и многие художники, Н.С. Лесков описание круга чтения своих персонажей сопровождает введением цитат (точных или изменённых) и комментариев по поводу читаемых текстов. Как и Достоевский, он передоверяет своё прочтение “чужих текстов” героям и часто с их помощью соединяет свой вымышленный мир с художественными реальностями других творцов, а сопереживание вымышленных персонажей себе подобным придаёт особую достоверность художественным фантазиям писателя (так Макар Девушкин, сочувствующий Самсону Вырину или защищающий Акакия Акакиевича, становится как бы менее книжным). При этом процесс пересаживания “текста в текст” у Лескова не сопровождается свойственным Достоевскому интенсивным присвоением чужого, когда, по выражению В.Л. Комаровича, писатель пользуется в своих романах “чужим художественным материалом для того чтобы заставить жить собственные мысли” (Комарович В.Л. Достоевский и Гейне // Современный мир. 1916. № 10. С. 106 [2-ая пагинация]).

Герои “Островитян” Лескова осмысленно цитируют и комментируют три пушкинских текста: “Русалку”, “Моцарта и Сальери” и “Евгения Онегина”. При этом возможно утверждать, что автор контролирует своих вымышленных читателей и сюжетно обыгрывает вводимые ими литературные произведения.

Уже в третьей главе повести, где происходит наше знакомство с главной героиней Марией Норк, её подруга говорит о ней как о страст-

ной читательнице: "...она всегда читает. – Маньхен! – добавила она, – посмотри, целый Пушкин" (Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1957. Т. 3. С. 19; далее – только стр.). На день совершеннолетия Мани рассказчик покупает на Невском "новое издание Пушкина" (комментаторы считают, что речь идёт об издании: *Сочинения А. Пушкина. Новое издание Я.А. Исакова. СПб., 1859–1860, в шести томах – 588*), отдаёт "переплесть в голубой атлас со всякими приличными украшениями и с вытисненным именем Марии Норк" (35) и приносит его в качестве подарка. Это собрание сочинений в праздничный день помещают на "белом столике" в "комнате новорождённой".

Среди многочисленных подарков Маня получает этюд художника Истомина. На этом фрагменте изображена русалка, в день совершеннолетия впервые всплывшая над водой. «Она знает, что её мать когда-то утонула оттого, что был когда-то человек, который любил её, потом разлюбил, "покинул и на женщине женился"; но как всё это там? что там такое? какие это живые люди? как там, над водою, дышат? как любят и покидают? – всё это ей совершенно непонятно» (42). Объясняя свою картину, Истомин рассказывает, что на ней "влево резвятся другие русалки, хохотуши, щекотуши – все молодые, красивые..." (43) и добавляет четыре строчки разговора русалок из пушкинского текста. Всех поражает сходство лица русалочки с лицом Мани, и Истомин признаётся, что писал свою русалочку с младшей дочери семейства Норк. "– Только она что-то, знаете, как будто... изменена в чём-то". "И есть что-то страшное", – добавляет бабушка (45).

Своей художественной фантазией Истомин как бы переселяет героиню Лескова в художественный мир пушкинского текста и этим предвосхищает драматические события её жизни за порогом совершеннолетия. История жизни Мани ретроспективно повторит сначала историю русалочки-дочери (явно сопоставимо совершеннолетие обеих, жажда новизны, тревожное ожидание счастья), а потом историю брошенной возлюбленным матери-русалки. Хотя Маня теряет ребёнка и не кончает жизнь самоубийством, а её отец давно умер, но героиня Лескова переживает страшную трагедию (тема безумия отца-мельника перекликается с описанием психического состояния Мани, которую временно помещают в лечебницу для душевнобольных), не менее её потрясены близкие (внезапная смерть бабушки, болезнь матери, горе сестёр).

На трёх страницах повести подаренный этюд по мотивам пушкинской "Русалки" становится предметом разговоров, что несколько смущает даже такого честостолубивого человека как Истомин ("Выдумать ещё надо что-нибудь глупее, как прийти на семейный праздник для того, чтобы поздравить девушку, и вдруг самому напроситься на общее внимание!" – 43). При этом в поле зрения рассказчика (он же один из участников событий) постоянно оказывается Истомин, творец русалочки и её губитель. В отличие от пушкинского текста у Лескова не на-

ходит развития тема мести русалок князю, но получает воплощение тема возмездия. Характерно, что в обоих сюжетах происходит запоздалое и потому особенно мрачное осознание мужчинами своей вины и своих ошибок.

В вечерних сценах торжества в доме Норков пушкинская тема получает своё продолжение. Маня приносит в гостиную один из подаренных томиков Пушкина. Эту книгу начинает листать Истомин, которого Фридрих Шульц втягивает в спор. Видимо, внимательному и любопытному читателю очень хотелось бы узнать, какой том принесла Маня? Полагаем, что это том с “Русалкой” Пушкина – ведь ей важно прочесть то произведение, которое цитировал Истомин, и героиню которого он соотнёс с ней, Маней. С этого момента магия повторения судьбы литературной героини как бы подчиняет себе читательницу Лескова: ведь ещё в детстве близкие заметили, что “чтение развило в ней страшную впечатлительность” (13).

Становится ясно, что всё это время Истомин читал принесённую Маней книгу Пушкина, потом возникает ремарка: “Истомин молча приподнял голову”, а через четыре страницы лесковской повести следует другая ремарка – “опять раскрыл том Пушкина” (74). Автор не спешит сообщить нам, что читает его герой. Но комбинация деталей позволяет увидеть некую тайную игру, в которую вовлекают читателей, и любовную интригу, которую начинает плести Истомин в доме Марии Норк. Он фантазёр, коварный соблазнитель и художник одновременно. Ему любопытно знать, какой том принесла Маня: если это том с “Русалкой”, то он околдовал её, смутил, подчинил своей воле. Но что так внимательно читает Истомин? Оказывается, трагедию “Моцарт и Сальери” (если помнить, что обычно все драматические произведения Пушкина печатаются в одном томе, то “Маленькие трагедии” должны быть рядом с незавершённой, как традиционно считается, “Русалкой”).

Фрагменту из трагедии Пушкина предшествует продолжительный разговор в гостиной об искусстве, художнике, женщинах и браках; при этом Истомин бросает откровенные колкие замечания в адрес благополучных бюргеров. Например, такие: “Ведь уж как вы там хотите, а ваша лисья шуба вам милей Шекспира?.. что? Ей-богу, правда! (...) вы и сами того убеждения, что мы так, что-то этакое, назначенное для вашего развлечения, какие-то этикие брелоки, что ли, к вашей цепочке” (71). Позиция Истомина в этом разговоре и характер упреков очень напоминают сюжет стихотворения “Поэт и толпа” Пушкина, и выражение “лисья шуба вам милей Шекспира” – своеобразная смысловая и образная калька с пушкинской антитезы “печного горшка” и “кумира Бельведерского”:

Тебе бы пользы всё – на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский.

Ты пользы, пользы в нём не зришь.
Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?
Печной горшок тебе дороже:
Ты пищу в нём себе варишь.

Свой заключительный монолог Истомин эффектно завершает чтением трагедии Пушкина, при этом, воспользовавшись репликой Шульца “но ведь если все станут сочувствовать, то...”, мастерски сшивает пушкинскую стихотворную речь с собственной прозой. «Да вы хоть вот это б прочитали, – продолжал он, глядя в раскрытую страницу на “Моцарте и Сальери”, – что если б все так чувствовали, тогда б не мог

И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все б предались свободному искусству!
Нас мало, избранных счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль? Но я нынче нездоров:
Мне что-то тяжело; пойду засну.
Прощайте» (74–75).

Истомин изменяет (заземляет) не только начальные строчки (у Пушкина: “Когда бы все так чувствовали силу / Гармонии! Но нет: тогда б не мог...”), но и ситуативно переводит последнюю строчку-слово уходящего умирать Моцарта во множественное число (у Пушкина: “Мне что-то тяжело; пойду, засну. / Прощай же!”). Следует мгновенная реакция Шульца, открывающая в нём внимательного слушателя, читателя и ироничного собеседника, который своей репликой несколько смазал эффектный уход Истомина: “– И *прощайте*, и это тут написано? – спросил Шульц. – Вот, представьте себе, и это здесь написано, – отвечал Истомин, пожимая всем руки и торопливо выходя из залы”. Если Шульц воспринимает Истомина и доброжелательно, и трезво-критически, то Маня – сочувственно-восторженно, поэтому её, уже “тихое”, “прощайте”, эхом, но по-иному отзовется в последней фразе у двери. В четвёртый раз в этом эпизоде мы слышим “прощайте” из уст рассказчика: “Всё смущал меня этот холод и трепет, этот слабый звук этого слабого *прощайте* и тысячу раз хотелось мне встать и спросить Истомина, зачем он, прощаясь, поцеловал Манину руку, и поцеловал её как-то странно – в ладонь. Утром я опять думал об этом, и всё мне было что-то такое очень невесело” (75).

Самоотождествление себя с Моцартом облагородило не только циничную позицию Истомина в отношении к женщинам (“Баловницы они, а не любовницы” – 74) и его рассуждения о губительности брака для художника и пошлости семейной жизни (“Нам нет жён; ещё не вы-

росли они на нашу долю...” – 70), но и сообщило его житейскому процанию с Марией Норк трагическую тональность. Читателю сразу видны не только мнимое сходство двух художников, но и глубокие различия между человеческим гением Моцарта (вспомнить хотя бы его реплику в ответ на предложение Сальери отобедать с ним: “Я рад. Но дай, схожу домой, сказать / Жене, чтобы меня она к обеду / не дожидалась”) и избалованным женским любимцем Истоминным. Но героиня Лескова видит в Истомине Моцарта. В конце одиннадцатой главы Ида, обеспокоенная происходящим с младшей сестрой, в доказательство всех своих предчувствий приносит рассказчику всё тот же “знакомый мне том Пушкина”. «– Это что такое? – спросила она, поднося к моим глазам развёрнутую книгу и указывая пальцем на кланцифру. – “Моцарт и Сальери”, – прочитал я. – А это? – спросила Ида тем же тоном и водя пальцем по чуть заметным желтоватым пятнам на бумаге. – Слёзы, что ль, – отвечал я, недоумевая. – А это слёзы! – произнесла, возвысив голос, Ида и с холодным презрением далеко отшвырнула от себя книгу» (104).

Пожалуй, глубже всего связан образ героини повести Лескова с пушкинской Татьяной. В двадцатой главе рассказчик вспоминает один из эпизодов: “Раз только помню, когда в каком-то разговоре я спросил её, какая доля, по её мнению, самая лучшая, она отвечала, что доля пушкинской Татьяны. – А почему? – спросил я. – Да потому, что для бедной Тани все были жребии равны, – отвечала Маничка” (146). Но сходство героинь можно увидеть не только в том, что, пережив любовную драму, они соглашаются на брак с нелюбимым, но достойным человеком. Обе девушки до определённого времени живут в кругу своей семьи, не зная страстей. Татьяна не поражает красотой (“Ни красотой сестры своей, / Ни свежестью её румяной / Не привлекла б она очей”); о Мане сказано: “Эта девочка была некрасивая и никогда не обещавшая быть красавицей...” (17). Странность Татьяны в том, что она была “печальна, молчалива, / Как лань лесная боязлива”, “куклы даже в эти годы / Татьяна в руки не брала”, “Ей рано нравились романы; / Они ей заменяли всё...”. Странность Мани в том, что ей были несвойственны “резвость и беспечная весёлость” (12); “ни игры, ни шалости больше не манили к себе”; “ни весёлого хохота, ни детских игр”; “её нельзя было разлучить с книгою” (13); её глаза прячутся за “таинственные ресницы, точно робкие серны, убегающие за нагорные сосны” (17).

В повести Лескова присутствует много онегинских сюжетных мотивов. Как появляется в доме Норков Истомин? Его приводит муж Маниной сестры. Онегина привёл Ленский, жених сестры Татьяны. Об отношениях своих героев автор писал: “Так люди... / От делать нечего дружба”. Рассказчик у Лескова так характеризует дружбу Штольца и Истомина: “А какой ему Роман Прокофьич был друг? Да никакой!” (59). Истомин относится к Шульцу несколько иронично (как и Онегин к

Ленскому), он постоянно демонстрирует своё превосходство. Дважды в повести Лескова возникает дуэльная ситуация между друзьями. На дне рождения Мани Истомина увлечённо танцует с Бертой, после чего Шульц шутит: “Нет, батюшка мой, на дуэль! и слушать ничего не хочу; на дуэль! Помилуйте, совсем сбил бабу с толку: и по-русски плясать пошла и сама его выбирает себе. Нет-с, мы с тобой, родной мой, без дуэли не кончим!” (58). Этой кокетливой игре уверенного в своей жене мужа явно противостоит благородный и сдержанный гнев Шульца на Истомина-соблазнителя, да еще оскорбительно опасующегося, что семья Норков и Шульцев принудит его вступить в брак со свояченицей Шульца. Вызывая Истомина на дуэль, Шульц рискует многим ещё и потому, что известно, как Истомин хорошо стреляет. В повести есть эпизод (своеобразный парафраз пушкинского “Выстрела”), когда Истомин от нечего делать целится в карту из револьвера, пробивает туза в самое очко, а потом велит слуге поставить на стриженной голове карту, “деликатно” придерживать за уголки обеими руками и пробивает её в самой середине (“такие забавы у них были делом весьма обыкновенным”, поясняет свидетель-рассказчик – 80). К счастью для всех, и для чести Истомина эту дуэль удаётся предотвратить.

Будучи точными, обратим внимание и на то, что между двумя описанными дуэльными ситуациями вставлено газетное сообщение о заграничной донжуанской дуэли Истомина с мужем одной дамы. Известие потрясло Маню, которая даже предполагает, что Истомин убит, а от неё это скрывают. Три дуэльных ситуации вокруг Истомина и пушкинский контекст образа порождают и ещё одну ассоциативную параллель фамилии Истомина с Авдотьей Ильиничной Истоминой – русской балериной, страстным поклонником которой был Пушкин, воспевавший её в первой главе романа в стихах (строфа XX). Шумную известность Истоминой принесла трагическая и скандальная “дуэль чепухи”, в которую были вовлечены ближайшие знакомые Пушкина (см.: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина “Евгений Онегин”. Комментарий. Л., 1980. С. 150).

В повести Лескова замужняя героиня встречает на балу героя её романа. Но если у Татьяны “и бровь не шевельнулась; / Не сжала даже губ она”, то Маня «закричала “ах!” и упала без чувств» (154). Татьяна холодна, она будто заморозила свои чувства (“У! как теперь окружена / Крещенским холодом она!”), а Маня дала им разгореться, и они вспыхнули в последний раз и догорели в то же самое время. Если Татьяна говорит Онегину: “Я вас люблю (к чему лукавить?), / Но я...”, то Мария на вопрос мужа “– Вы... его любите?” спокойно отвечает: “– Нет. (...) Он сделал всё, чтобы убить мою любовь к себе” (157). Финальные сцены подчёркивают несходство героинь Пушкина и Лескова, и одновременно в них проявляется сходство Истомина и Онегина, для которых счастье навсегда потеряно. Последний разговор Мани с Истиным

происходит в доме мужа (заметим, что заключительная сцена “Онегина” происходит в доме мужа Татьяны), и она говорит ему: “– не возмущайте тишины, которая теперь в душе моей (...) Теперь всё кончено” (163).

Как и во всякой петербургской истории, в “Островитянах” ощущается схожесть пейзажных мотивов, воспринимаемых традиционно через петербургскую повесть “Медный всадник”: действие происходит на Васильевском острове, уже в первом абзаце сказано, что “в Петербурге ждали наводнения” (5), знакомству с семьёй Норков предшествует “холодный ливень” (“небо нахмурилось, волны по Неве сразу метнулись, как бешеные” – 14) – у Пушкина: “Нева металась, как больной / В своей постеле беспокойной”; описание трагической ночи в доме Норков соседствует с ветром и дождём (“хлестал мелкий дождь, перемешанный с снегом (...) доносились частые выстрелы сигнальной пушки (...) я начал сильно дрожать от нестерпимой сиверки и чичера” – 123–124).

Завершая, скажем, что повествование Н.С. Лесков строит так, что три героя-читателя (свидетель-рассказчик, Мария Норк и художник Роман Истомин) сами естественно организуют ассоциации, параллели и цитаты из пушкинских текстов в некий новый пушкинско-лесковский интертекст, за которым незримо ощущается присутствие вездесущего и всеведущего автора.

Алма-Ата



Пушкинский этюд Наталии Ильиной

Михаил Филин

Россия постепенно обретает то, что принадлежит ей по праву и на-сущно необходимо – идёт, пусть и негладко, процесс возвращения на родину наследия русской эмиграции. Многое из ранее запрещённого, преданного забвению уже стало известно людям. Одно из самых важных открытий последнего десятилетия – труды замечательного мыслителя Ивана Александровича Ильина (1883–1954), крупнейшего философа, правоведа, теоретика государственности и публициста. Переизданы многие его статьи и книги, выходит собрание сочинений, даже облечённые властью чиновники охотно цитируют страстные произведения изгнанника. Всё это можно только приветствовать. Одно лишь обстоятельство накладывает некоторую тень на происходящее: жаль, что до сих пор никто не заинтересовался всерьёз верным спутником Ильина на протяжении без малого полувека – его женой. Точнее говоря, её имя иногда мелькает в скрупулёзных комментариях, но трактуется эта женщина именно как жена, подруга, помощница, как некое необходимое и достойное, но всё же дополнение к выдающемуся супругу. А между тем была она и самоотверженной верной женой, и одновременно личностью, как говорится, самодостаточной, имевшей собственный голос – и сумевшей сказать своё слово, слово довольно веское, которое ни в коем случае не должно кануть в Лету.

Наталия Николаевна Вокач (1882–1963), дочь видного московского юриста, вышла замуж за Ивана Ильина в 1906 году. Известная переводчица и мемуаристка Евгения Герцык позднее вспоминала о начале супружеской жизни молодой пары: “Умная и молчаливая, она всю жизнь делила симпатии мужа, немного ироническая к его горячности. Он же благоговел перед её мудрым спокойствием. Молодая чета жила на гроши, зарабатываемые переводом; ни он, ни она не хотели жертвовать временем, которое целиком отдавали философии”. К этому можно добавить, что, помимо философии, Наталия Николаевна живо интересовалась и проблемами искусства, а позднее увлеклась и русской историей.

Незаметно и счастливо утекло десять лет. Грянула революция – и пришла в их дом нужда, тревога. Мыслителя не раз арестовывали, он постоянно находился на краю гибельной пропасти, но сломить неукротимый дух Ивана Александровича большевикам так и не удалось. А в октябре 1922 года Ильины вырвались из неволи и оказались в Берлине. Началась пожизненная эмиграция, жизнь не менее горькая и тяжёлая, полная лишений и неустанных трудов.

В изгнании Наталия Ильина не только помогала мужу, но и заявила о себе как о серьёзной, вдумчивой исследовательнице. Из-под её пера вышел ряд оригинальных исторических и культурологических работ. Особо следует отметить книгу “Изгнание норманнов. Очередная задача русской исторической науки”, которая была напечатана в Париже в 1955 году и не осталась незамеченной в Зарубежной России (рецензия Н.В. Станюковича – “Возрождение”. Париж, 1955. № 46). В этом трактате она смело и обстоятельно раскритиковала пресловутую “норманнскую теорию” происхождения русского государства, указала на несостоятельность формальных подходов к проблеме, издавна господствовавших в отечественной историографии. Некоторые наблюдения и выводы Н.Н. Ильиной заслуживают самого пристального внимания; moreover, ещё полезнее было бы переиздание трактата в России.

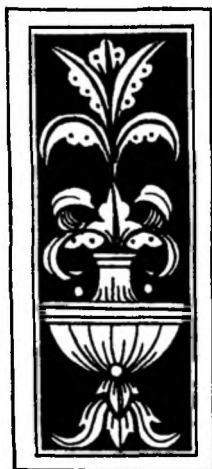
Писала она и о Пушкине, столь любимом в её семье. Писала многаяжды и, как всегда, свежо, неординарно, по-своему. Быть может, лучшая её работа в этой области – небольшой этюд “Арион Пушкина”. Его-то мы с радостью и публикуем.

Как известно, пушкинский “Арион” был создан в июле 1827-го, а опубликован (анонимно) в 1830 году в “Литературной Газете” (№ 43). Чуть ли не сразу кое-кто рассмотрел в этих стихах “аллюзии”, политическое иносказание, намёки на недавний бунт декабристов. Позднее такие не слишком проникательные догадки обрели статус аксиом – и глубочайшие стихи Пушкина в течение десятилетий анализировались сугубо с позиций идеологических, как плоская и пошлая тайнопись революционера. Наталия Ильина – кажется, едва ли не первой – порвала с унижающей и оглуляющей поэта традицией и обратилась к духовному содержанию пушкинских строк. И вот оно, чудо преображения: как засияли, как наполнились подлинным смыслом стихи, освобождённые от пут приевшейся политики! Мнится, что на долю Н.Н. Ильиной выпала честь настоящего открытия в пушкиноведении. Попутно отметим, что в её этюде ощущается влияние идей доблестного мужа-мыслителя, которые Наталия Николаевна с успехом приложила к предмету своих изысканий.

Этюд “Арион Пушкина” появился на страницах берлинского журнала “Русский Колокол” в 1928 году. Этот интереснейший “журнал волевой идеи”, существовавший, увы, только четыре года (1927–1930), редактировал сам И.А. Ильин. И вновь придется со-

крушаться: почти ничего из напечатанного там доньше не дошло до России...

Как знать: вдруг этюд Наталии Ильиной да прорвёт “умственную плотину”?



НАТАЛИЯ ИЛЬИНА

Арион Пушкина

*Наперснику богов не страшны бури злые;
Над ним их промысел высокий и святой...*

А.С. Пушкин

*К каким делам благоволит Бог, тем
и вся тварь содействует; а от которых
Он отвращается, тем и вся тварь проти-
вится.*

Марк Подвижник¹

В далёких далях прошлого, едва доступных пытливости человека, великие маги пели свои заклинания. Они хотели воплотить в звучащих словах тайную жизнь духов, властителей мира, хотели подчинить себе самую волю невидимых сил...

Магов не стало, но песня не умерла. Рождённая стремлением чело-

века к неведомому, она вновь расцвела у *греческих* алтарей. В ней душа смертного молилась божеству, просила у него знания, милости и защиты; и боги открывали певцам свои тайны, оберегали их от бед и зла... *Певец есть слугитель и любимец богов*, – так думает грек в мифе об Арионе².

Шли времена, всё глубже и богаче становилась природа песни. Человеку открылось духовное естество Высшей Силы, он познал её присутствие в своей душе, и песня зазвучала для него, как *отзвук божьих глаголов*, подслушанных в глубине поющего сердца, как голос Вечного в шуме земных голосов. Духовные очи певца стали различать незримое: за дымной пеленой повседневного бытия им явился иной мир, подлинный и совершенный; в простом земном предмете они увидели мысль и любовь Творца...

Певец есть *Божье дитя*. Одержимый духом, он видит неизменную правду, о ней поёт, и песня бережёт его и спасает.

Так думает русский поэт в поэме об Арионе. Песнею утверждает Пушкин *святость песни*. Мистерией – возвещает о мистерии.

Нас было много на челне;
Иные парус натягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны вёслы. В тишине
На руль склоняясь, наш кормщик умный
В молчанье правил грузный чёлн;
А я – беспечной веры полн, –
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налёту вихорь шумный...
Погиб и кормщик и пловец! –
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

В чём же спасающая правда песни Ариона?

Для того чтобы овладеть этой правдой, надо помнить, что песни Пушкина, подобно созданиям природы, окутаны тенью несчётных миров и, в образе малой части, говорят обо всём, обнимающем её, великом целом. “Слов немного, – пишет о Пушкине Гоголь, – но они так точны, что обозначают всё... Каждое слово необъятно, как поэт”³. Надо помнить, что в ясной глубине этих песен обитает сила, *незримо создающая жизнь вселенной*.

Эта сила скрыта так, что её не видит земное око, не слышит слабый и рассеянный слух суетной души. Она там, где не началось ещё и уже

кончилось время, где всё старо, как вечность, и юно, как прозябающий подснежный цветок. Поэт находит её “ в немой тени дубов”, в прохладе лип, на берегу пустынным, в заоблачной келье горного монастыря. Её огонь – в мрачной душе демона, впервые умиленной сиянием красоты; она близка к тому, кто томится духовною жаждой. Она везде: она одевает траву полевою, питает птиц небесных и *говорит устами избранных людей*.

Для того чтобы понять песни Пушкина, надо помнить, что *надмирною духовною силой* сотканы ткани её прекрасных одежд. Подобно тому, как зерно таит в своей простоте и нежные формы, и благоуханное убранство новых цветов, так луч откровения, зажжённый Божиим Духом в душе поэта, несёт в себе благодатное цветение песни. Озарённая новым огнём душа певца так находит слова и так вяжет их в стихи и строфы, что пробуждённые ими мысли, образы и напевы – всё даёт отблеск нездешнего света, творит новый мир на старой земле.

Понять песню Пушкина – это значит услышать и уразуметь в её тайной музыке тот единый звучащий луч, который прожёт вдохновенное сердце поэта и рассыпался в стройных видениях и окрылённых ритмом словах.

Божий луч, горящий в “Арионе”, есть откровение о *спасении певца верою*. Певец спасён потому, что он *прав*, а прав он потому, что *вера* поёт его песню.

Душа верит тогда, когда всем бытием своим переживает присутствие Бога. В Нём её мысли, от Него её воля, к Нему её любовь. В единении с Ним она не печётся о многом, ибо одно только ей нужно: и, полная Им, она свидетельствует о Нём.

А я – беспечной веры полн, –
Пловцам я пел ...

Одиноко Божье дитя в пустынном мёртвом мире... То приобщение души вечному началу, которое создаётся опытом *веры*, не уводит человека от земного бытия. Душа, исполненная духом, всё же есть частица земли: она приемлет мир и живёт в нём, но, живя в нём, она часто бывает *чужой* другим людям. Самое существо *веры* делает возможным это *одиночество*. Ни одно слово, возведённое свыше, не утверждало с такой силой правоту и трагическое одиночество лучших, как слово о верховной ценности религиозного переживания, доступного *не всем*: оно явило пропасть между теми, которым дано знать тайны Царства, которые рождены для вдохновения и молитв, и толпой, падкой на осязаемую пользу и суетный блеск. Духовное свершение имеет цену до своего воплощения в слова и дела. Слово же и деяние получают своё достоинство и свой смысл от духовного акта, в них явленного. Но души пустынно-мёртвые – разве воспримут они тайны Духа? Они

заметят, может быть, его внешнее убранство и отвернутся от его глубины.

Одинок Божье дитя в трезвом, деловитом мире, в мире холодных интересов, бескрылых усилий и рассудочной работы ума ... Одинок потому, что по *иным* путям направляет *вера* душу человека. Тот, кто верует, ищет основу и содержание своего бытия не в своём преходящем земном опыте, но в том духовном богатстве, которое ему открыто единением с Божеством. Он живёт не своими силами, не своим умом: он вслушивается в тот тайный голос, который шепчет в его совести; он с доверием внимает священной истине, просветляющей его разум, и “в величавом уединении” беседует с “оракулами веков”. Как дитя, он ищет научения в благой воле Отца. Он чуждается корыстного земного труда, *не засекает полей, не собирает взращённого на них колоса, не беззаботно мнёт цветущий луг своей “бродящей ленью”*. Его мечты уносят его дальше земных целей и, когда вера подвигает его на дела, когда он соединяет свою судьбу с земной борьбой многих, и “единая” цель освещает их пути – *не одно и то же* дело вершится совместным усилием, и *разные* жребии ждут борцов ...

Нас было много на челне;
Иные парус напрягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны вёсла. В тишине
На руль склонясь, наш кормщик умный
В молчанье правил грузный чёлн;
А я – беспечной веры полн, –
Пловцам я пел ...

Песнь веры несёт певца от одиночества к *избранности*; мёртвое молчание души, далёкой Богу, приводит её к *гибели* в земной буре.

Спасение верою исходит из самого опыта веры. В нём чудно слиты воедино – и порыв души к Божеству, и осенённость её Его благодатью; душа хочет познать и уже знает; она предаёт Ему свою волю и уже слышит веления; она любит и уже тем самым любима. *Бог не покидает своих, одиноких в мире, детей.*

Дух Божий, овладевший душой человека, создаёт в ней *свое* царство: устои и законы его отличны от тех основ, на которых заблудшие люди хотят строить свою жизнь. В этом царстве столько света, что душе, пронизанной светом, кажется серым всё, что не приобщилося её сиянию; этот свет, который есть излучение подлинной природы Сущего, раскрывает разуму такую правду о мире, перед которой ненужными становятся мелкие “истины” тёмных людей. Интересы и заботы, удачи и неудачи “детей ничтожных мира” теряют цену для духовно перерождённой души, и она живёт *над* тленом жизни, ему не подвластная. Чуж-

дая мелким желаниям и никогда не удовлетворимым страстям, она становится *неуязвимой* для того, что лишает её преходящего блага и неверного счастья. Когда вихрь разнузданных страстей взметёт до дна стихию жизни, и рабы конечной мечты, вовлечённые в бурю, погибнут в ней – Божье дитя найдёт себе убежище в своём царстве, предоставив мёртвым погребать своих мертвецов. Земные вихри, губительные для тела и души, немощны перед вечным духом; сила его, побеждая время и овладевая естественной сменой причин и следствий, превращает земную стихию в орудие Высшей Воли, и гроза, роковая для смертного, спасает Божье дитя, хранимое тою Властью, что заклинает ветер и море.

Дух Божий, овладевший душою в пережитом ею акте веры, делает её самым *источником* Божией правды. Её детское доверие к высшей мудрости преобразуется в непосредственную очевидность и в чувство неизменности Божиих откровений. Верная и сильная своей неизменностью, она, как и прежде, как всегда, поёт хвалу светлым видениям.

Природа живёт по законам той Силы, которая даёт ей жизнь и красоту. Душа праведная, сотканная из лучей благодати и осознавшая своё единство с Тем, Кто посылает её, *близка природе* и влечётся к ней. “Будьте мудры, как змии, и просты, как голуби”⁴. Спокойно и лучезарно Божье дитя под скалою своей веры. Вечное солнце горит в его сердце и, превращая в невидный пар последние следы налетевшей на него бури, дарует ему радостное сознание своей правоты. Ибо блаженны избранныки.

.....Вдруг лоно воли
Измял с налёту вихорь шумный...
Погиб и кормщик и пловец! –
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

Разные силы направляют дела человека: и силы *души* с её думами, страстями и желаниями, и силы внешнего, видимого *мира* вещей.

Но это не всё: каждое деяние связано с *духовным* началом жизни; судьбой его ведают вечные *Божественные законы*, которые тайно держат в своей власти весь мир.

Трезвые люди умеют познавать только “реальные условия” своего начинания, умеют “хорошо” использовать их; но они не думают о его *духовном смысле и духовной правоте*, не думают до тех пор, пока укор совести не сломит их силы, или *неудача* не скажет им, что над ними есть *рок*.

А между тем во все времена мудрецы и подлинные поэты общаются с Тайным и, наполняя им свои вещице слова, учат других идти путём вечной правды, беззаботно и радостно *верить Богу свою судьбу*.

Вера есть путь к знанию вечного. В знании вечной духовной основы жизни – мудрость; в верности ей – правота, сила и спасение.

Так говорит величайший поэт, “таинственный певец” России, поэт, увидевший русскую душу в её совершенной красоте и явивший в песне её образ – мудрый и величавый.

Да услышат своего певца русские люди, оглушённые шумом земли. Да будут мудры их помыслы, величавы деяния! И спасение – придёт.

Комментарии

Публикуется по изд.: Русский Колокол. Журнал волевой идеи. Берлин, 1928. № 3. С. 22–27.

¹ *Марк Подвижник*, св. – “знаменитейший отец Египетский” (Добротолюбие. Т. 1. Изд. Свято-Троицкой Сергиевой лавры. 1992. С. 467), аскет, проповедник, духовный писатель. Жил более ста лет и “почил, надо полагать, в начале пятого века” (Там же); память 3 июля (ст. ст.). Приведённая цитата – из его наставления “К тем, которые думают оправдаться делами”, глава 196 (Там же. С. 557).

² *Арион* (VII–VI в. до Р.Х.) – древнегреческий поэт; согласно легенде, дельфин, зачарованный его пением, спас гибнущего в море певца и вынес его на берег.

³ Из статьи Н.В. Гоголя “Несколько слов о Пушкине”, вошедшей в сборник “Арабески” (1835). Курсив в цитате Н. Ильиной.

⁴ Мф., 10, 16.



Знаковая фигура и культовый боевик

*Эр. ХАН-ПИРА,
кандидат филологических наук*

С недавних пор прилагательные *знаковый* и *культовый* стали употребляться в газетной и радиотелевизионной речи в сочетании с существительными, определениями для которых они никогда прежде не служили.

Вот лишь некоторые примеры со словом *знаковый*: «... в Москве... наконец-то открывается офис ... компании “Тойота”... Не Бог весть какое событие в богатом юбилейном месяце 850-летия Москвы, но японцы не хотят, чтобы москвичи пропустили мимо глаз и ушей его *знаковый* характер» (Станислав Кондрашов. Известия. 1997. 16 авг.). Интересно, что спустя год тот же автор берет в кавычки *знаковый* в очередном необычном сочетании с существительным (а так как кавычки многозначны, остается неясным замысел автора: то ли ироническое отношение к расширению сочетаемости, то ли сигнал новизны ее): «Выбор времени для объявления визита был “знаковым” для проходивших в Москве переговоров о больших кредитах МВФ и Всемирного банка» (Известия. 1998. 16 июля). О турнире баскетболистов – Кубке Гомельского спортивный журналист пишет, что “название ... связано с именем своего рода знаковой фигуры советского и российского баскетбола...” (Известия. 1997. 16 авг.); «...лукавая статья ... под заголовком “Тот прав, у кого больше прав”, уже конструкцией своей напоминающим знаковые поговорки наподобие “сила есть – ума не надо”» (Известия. 1998. 3 сент.). Интервьюер М. Ростроповичу: «Мстислав Леопольдович, ваши приезды в Россию всегда носят *знаковый* смысл. То вы возвращаете ошеломленную “Леди Макбет Мценского уезда”, то открываете больницу в нижегородском поселке Вача...» (Известия. 1997. 17 сент.) Член политсовета “Демвыбора” пишет в “Известиях” (1997. 24 сент.): “...убит человек, известный своей предельной честностью, не дававший ходу в Петербурге тем, кто хотел приобретать задаром. Это *знаковое* убийство. Маневич – однокашник и личный друг Чубайса... Это предупреждение Чубайсу”. О члене Конституционного суда Эрнсте Аметистове читаем: “И для них (системной оппозиции. – Э.Х.) и для

нас он был и остается знаковой фигурой” (Известия. 1998. 9 сент.).

А теперь обратимся к толковым словарям и посмотрим, что там сказано о слове *знак* и образованном от него прилагательном.

В “Толковом словаре русского языка” под редакцией Д.Н. Ушакова (далее ТСУ) у слова *знак* выявлены такие значения и “оттенки значений”: “1. Признак, примета, по которым узнается, распознается что-н. ... // Клеймо, метка... 2. То, что служит указанием на что-н., свидетельством чего-н., внешним обнаружением чего-н. (книжн.). *Подарить что-н. в знак дружбы...* // Чувственное выражение, внешнее проявление чего-н. (психологических состояний, переживаний: книжн.)... *Обнаруживать знаки нетерпенья.* // Предзнаменование, предвестие. *Добрый знак. Дурной знак.* 3. Сигнал как побуждение к какому-н. действию... 4. Любой предмет в качестве условного символа, выражения чего-н. (книжн.). *Слова – знаки мысли. Стенографические знаки. Система знаков. Знак равенства* (в математике). 5. Письменное изображение звука или какого-н. другого элемента звучащей речи, буква...”. Слова *знаковый* в ТСУ нет.

“Словарь русского языка” в 4-х томах (далее МАС) так толкует *знак*: “1. Предмет, изображение, метка и т.п., служащие для обозначения чего-л., указания на что-л. ... // Внешнее обнаружение, проявление чего-л., свидетельство, признак чего-л. *Молчание – знак согласия. Знак внимания...* 2. След, отметина, оставшиеся после чего-л.; характерный отпечаток, наложенный чем-л. *Знак ушиба.* 3. Изображение с известным условным значением. *Математический знак. Астрономические знаки...* // Клеймо, метка. *Фабричный знак.* 4. То же, что значок (в 1 знач.) ... 5. Движение (обычно рукой или головой), выражающее волю, желание кого-л., предупреждающее о чем-л. и т.п. ...”.

О *знаковый* сказано: “Прил. к *знак* (в 3 знач.)”. Примеров употребления, к сожалению, нет. При том толковании 3-го значения, к которому МАС отсылает, нельзя употребить *знаковый* в таком, например, случае: “Все языки человечества – сложные знаковые системы”. Ведь при понимании знака как изображения бесписьменные языки предстают лишенными знаков.

“Словарь современного русского литературного языка” (2-е изд., далее БАС) так показывает многозначность слова *знак*: “1. Метка, изображение, служащие для обозначения чего-л. *Фирменный знак* .. // След, отметина и т.п. как следствие раны, ушиба и т.п. ... 2. Внешнее проявление, свидетельство, признак чего-л. *И слышала мяуканье котов По чердакам, свиданий знак нескромный.* Пушкин ... 3. О каком-л. предмете, являющемся признаком принадлежности к чему-л., символ чего-л. ... *торжественное шествие есаулов со знаками атаманской власти.* С. Злобин... 4. Движение (обычно рукой или головой)... 5. Какой-л. предмет или действие в роли условного обозначения чего-л.; сигнал ... *В глубине цеха зазвонил колокол – знак, что розлив метал-*

ла начинается. Катерли... 6. Изображение с известным условным значением; условное обозначение чего-л. *Математический знак. Топографический знак. Нотные знаки...* // Обычно мн. Письменное изображение звука речи; буква". *Знаковый* – “Относящийся к знаку (в 6 знач.). *Знаковая теория*”.

И, наконец, “Толковый словарь русского языка” С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой (1997): “1. Пометка, изображение, предмет, которыми отмечается, обозначается что-н. *Условный знак... Товарный з. ... Денежные знаки* (то же, что деньги в 1 знач.)... 4. *знак языковой* значимая единица языка... // *прил.* *зна́ковый*, -ая, -ое (к 1 и 4 знач.; спец.). *Знаковая система* (система языковых знаков)”. Я процитировал толкования только тех значений, в которых, по словарю, *знак* выступает производящей, мотивирующей основой для слова *знаковый*. Отметим, что в отличие от других словарей здесь рассматривается как самостоятельный лексико-семантический вариант “значимая единица языка” (правда, смущает предшествующее толкованию 4-го значения словосочетание *знак языковой*, которое могло бы занять место примера после толкования).

Приведенные случаи употребления в сегодняшней речи слова *знаковый* явно не связаны с теми значениями слова *знак*, с которыми связывают *знаковый* МАС, БАС и словарь Ожегова, Шведовой. Кроме этого, прилагательное *знаковый*, находящееся в словарях, лишено оценочности, тогда как в упомянутых примерах оно ее имеет. Проще всего и новизну значения, и оценочность этого прилагательного в нынешней речи можно было бы объяснить, приняв это за семантическую кальку (т.е. заимствование значения у иноязычного эквивалента, синонима русского слова, как это произошло еще в прошлом веке со словами *трогать*, *плоский*, ср. *рассказ тронул его*, *плоская шутка*, или в наше время со словом *крутой*).

Есть еще две возможности. Первая: самостоятельное, без оглядки на производящую основу семантическое изменение уже существующего прилагательного *знаковый*, т.е. приобретение им нового значения. Так случилось, например, с словом *замечательный*, образованным от *замечать*. Когда Пушкин назвал утес *замечательным*, он вовсе не в похвалу это написал: слово было синонимичным *заметному*. Поэтому не было ошибкой словосочетание *очень замечательный*, которое можно встретить еще у А. Блока. То значение и та оценочность, которыми это слово обладает сейчас, возникли без помощи производящей основы, как и у слов *славный*, *безупречный* в результате действия в речи механизмов (моделей) семантических изменений (суждения или расширения значений, разных видов переноса названий).

Вторая возможность: отталкивание говорящими (пишущими) от одного или двух значений слова *знак*: “внешнее обнаружение, проявление чего-л., свидетельство, признак чего-л.” (ТСУ, МАС, БАС), “о каком-н. предмете, являющемся признаком принадлежности к чему-л., симво-

лом чего-л. (БАС). Попробуем истолковать значение слова *знаковый*, которое оно обнаруживает в приведенных в начале статьи примерах: “символизирующий, знаменующий, характеризующий собой, наиболее четко представляющий какие-либо явления, события, периоды общественной жизни”.

Теперь о том, что происходит в речи с прилагательным *культовый*. Начнем с примеров. “Борис Дубин – фигура культовая для российской интеллигенции. Социолог, занимающийся, главным образом, проблемой чтения в России, которая, по его мнению, не является, увы, самой читающей страной в мире...” (Известия. 1998. 30 мая); «...уже раздается критика в адрес Чарльза Спенсера, потратившего пять миллионов долларов, чтобы создать... “Дианавиль” ... Для него, утверждают, это возможность заработать на ностальгии по Диане, превратившейся для многих в культовую фигуру» (Известия. 1998. 2 июня); «... текст этот принадлежит перу культовой рок-поэтессы Маргариты Пушкиной, до сей поры писавшей довольно неплохие тексты группам типа “Арии” или “Крематория”» (там же); “культовый игрок” (о спортсмене. НТВ. 11.07.98); “культовый актер” (об одном из зарубежных актеров. НТВ. 22.07.98); «...желание непременно погулять на 60-летнем юбилее Венники Ерофеева, автора культового произведения “Москва–Петушки”» (АиФ. 1998. № 31); «...литературовед Петр Палиевский, книга которого “Пути реализма”, где он сопоставляет Шолохова и Фолкнера, в 70-е годы стала культовой у читающей интеллигенции...» (Известия. 1998. 20 февр.); «...у нас в культовых ходит большевистский по ментальности боевик “Брат”...» (Известия. 1998. 15 июля); «Помните, в культовом “Месте встречи...” Пасюк после обыска у Груздева говорит, что “ничего особенного не нашли...”» (Новая газета. 1998. № 33); «Учитывая, что фильм появился в российском прокате почти одновременно с западным, показ “Меркурия” вполне может стать культовым для душевного и ленивого августа» (там же).

Снова заглянем в словари. *Куль*т и *культовый* по ТСУ: “1. Религиозное служение божеству. *Куль*т Диониса в древней Греции. // Совокупность религиозных обрядностей. *Православный куль*т. 2. Восхищенное поклонение, почитание. *Куль*т Пушкина у русских поэтов”. *Культовый*: “(книжн.) Прил. к культ”. Примеров нет. По МАС: “1. Религиозное служение божеству и связанные с этим религиозные обряды... 2. кого-чего. Поклонение кому-, чему-л., почитание кого-, чего-л. *Куль*т личности. *Куль*т разума...” *Культовый* – “относящийся к культу” (в 1 знач.); связанный с выполнением религиозных обрядов. *Культовые* здания. *Культовая* музыка”. Словарь Ожегова, Шведовой: “1. В религии: служение божеству и связанные с этим действия, обряды. *Христианский куль*т. *Служители куль*та. 2. перен. Преклонение перед кем-чем-н., почитание кого-чего-н. (книжн.). *Куль*т личности // прил. культовый, -ая, -ое (к 1 знач.)”.

Попутно замечу, что *культ личности* – это все-таки не просто “восхищенное поклонение, почитание, преклонение”. В конце XX века это устойчивое словосочетание, как мне кажется, означает слепое поклонение, граничащее с обожествлением личности, приписыванием ей потенций, выходящих за пределы человеческих возможностей, погружение немалой части общества в состояние гипноза на фоне тотальных террора, доносительства и страха. Короче, это не то понимание словосочетания, которое связывалось некогда с идеологией народников и эсеров.

Итак, словари (кроме ТСУ) привязывают *культовый* к 1-му значению слова *культ*. Согласно словарям, это прилагательное лишено оценочности. Но в продемонстрированных примерах из сегодняшней речи *культовый* несет в себе оценочность. И *культовый* в них значит “популярный, почитаемый, чтимый, достойный восхищения”.

Есть, кажется, два возможных объяснения этого факта речи. Первое: в речи возникла связь, соотношение прилагательного *культовый* со вторым значением слова *культ*, т.е. *культовый* образовано еще раз от той же производящей основы, но в другом ее значении. Второе: это результат калькирования, семантическая калька. Профессор А.Я. Шайкевич подтвердил догадку, сообщив, что в англоязычной периодике последнего времени часто встречается словосочетание *cult figure*, что в пословном переводе – *культовая фигура*. Конечно, *культовая* здесь не соотносится со “служением божеству и связанными с этим религиозными обрядами”. Это слово получило здесь иной смысл. Взяв его на вооружение, наши журналисты начали сочетать с этим прилагательным самые разные существительные: одушевленные и неодушевленные, имена нарицательные и имена собственные.

Второе объяснение, на наш взгляд, предпочтительнее. Итак, новые значения прилагательных *знаковый* и *культовый* и связанные с этим новые сочетательные возможности данных слов возникли в речи и пока пребывают в ней. Войдет ли все это в язык, покажет время. Не исключено, что языковое сознание знатоков языка не примет этих новаций как модный и безвкусный штамп.

Но пока следует отметить появление в речи отсутствующего в языке синонимического ряда *знаковый–культовый*. В языке эти прилагательные не синонимы.



Существуют ли глаголы *преумножить* и *приуменьшить*?

Н.А. ЕСЬКОВА

кандидат филологических наук

В “Сводном словаре современной русской лексики” при глаголах *преумножить*, *преумножать*, *преумножаться* и при существительном *преумножение* стоят всего два индекса: **Б Орф**. Значит, среди толковых словарей эти слова включает только “большой” академический словарь. Орфографический словарь давал их в изданиях 1–28, а начиная с 29-го издания (1991) они исключены; исключены и глаголы *приуменьшить*, *приуменьшать* с соответствующими возвратными.

Рассмотрим всю группу глаголов с приставками *пре-* и *при-* от корней со значением “увеличения” и “уменьшения”: это глаголы *преувеличить*, *преуменьшить*, *преумножить* и *приуменьшить*, *приумножить* с соответствующими парными по виду глаголами и возвратными образованиями.

В первом издании орфографического словаря (1956) предложены такие толкования (даваемые при разных членах видовых пар):

- преувеличивать** (сильно увеличивать)
- преуменьшать** (сильно уменьшать)
- преумножать** (сильно увеличивать)
- приуменьшить** (несколько уменьшить)
- приумножить** (несколько умножить).

Начиная с 13-го издания (1974) внесены некоторые изменения (тол-

кования даются теперь последовательно при глаголах совершенного вида):

преувеличить [толкование отсутствует]

преуменьшить (умалить)

преумножить (значительно увеличить)

приуменьшить (несколько уменьшить)

приумножить (несколько увеличить)

Наконец, как уже сказано, начиная с 29-го издания (1991), исключены глаголы *преумножить* и *приуменьшить*, а также сняты все толкования, которые оказываются лишними с уничтожением однокоренных пар, различающихся приставками *пре-* и *при-*; оставлены только глаголы *преувеличить*, *преуменьшить* и *приумножить*. Правомерно ли такое решение?

В приведенных толкованиях соотношение значений, вносимых приставками *пре-* и *при-* в однокоренные глаголы, понимается как противопоставление “значительности” и “незначительности” увеличения или уменьшения. Но определения значений глаголов *преувеличивать* и *преуменьшать* в издании 1956 г. неверны.

Основное значение глагола *преувеличивать/преувеличить* (по Б) такое: “представлять бóльшим, чем есть в действительности” (например: *преувеличить опасность, преувеличивать чьи-нибудь заслуги*).

Соответственно определяется глагол *преуменьшать/преуменьшить*: “представлять меньшим по сравнению с действительным” (*преуменьшить опасность, преуменьшать значение чего-нибудь*).

В отличие от него глагол *приуменьшать/приуменьшить* действительно обозначает “меру” уменьшения (по Б: “уменьшать несколько, в какой-то мере:”). Различие в значении двух глаголов можно продемонстрировать следующим примером: “Он обманывает нас, говоря, что *приуменьшил* расходы; на самом деле он лишь *преуменьшил* показатели!”

У глагола *преувеличивать* нет соотносительного образования с приставкой *при-*. “Мера” увеличения выражается приставочными глаголами с другим корнем: *преумножать* и *приумножать*. Имеют ли “право на существование” оба эти глагола? Вот как они объяснены в Б:

Преумножать, *несов.*; **преумножить**, *сов.* Сильно увеличивать что-либо.

Приумножать, *несов.*; **приумножить**, *сов.* Еще более умножать.

Раскрывают ли различие между ними эти определения?

Ср. следующие два примера: “Они осознанно делают бизнес на управлении капиталом, их задача – его *преумножить*” (Известия. 1997); “В результате многолетней и кропотливой работы музейных сотрудников и реставраторов удалось не только сохранить и привести в прекрасное

состояние художественные сокровища лавры, но и *приумножить* их” (Известия. 1998). Оправданна ли в этих двух случаях разная орфографическая передача?

Как уже говорилось, первый глагол отсутствует во всех толковых словарях, кроме Б, и в последних изданиях орфографического словаря. Это представляется оправданным: для выражения значения “меры” увеличения или дополнительного увеличения из приведенной пары достаточно одного глагола с приставкой *при-*. Убедительным выглядит определение значения глагола *приумножить* в словаре Ушакова: “Еще увеличить в числе, расширить количественно (что-н. и до того немалое)”.

С исключением глагола *преумножить* остаются две пары глаголов, одна из которых представляет образования с *пре-* и *при-* от одного корня, а в другой глаголы образованы от разных корней:

преуменьшить – *приуменьшить*
преувеличить – *приумножить*.

Значения глаголов с приставкой *пре-* соотносительны: “представить что-нибудь в меньших/больших размерах, чем на самом деле”. В глаголах с приставкой *при-* общим компонентом является некое дополнение к значению уменьшения/увеличения (“немного уменьшить”; “еще увеличить”).

Можно, таким образом, резюмировать, что исключение из 29-го издания орфографического словаря глагола *преумножить* было правильным решением, поскольку не существует в реальности противопоставленных по смыслу глаголов с приставками *пре-* и *при-* от этого корня. Но нельзя согласиться с исключением глагола *приуменьшить*; его следует восстановить. Разумеется, при всех четырех глаголах надо дать объяснения значений.

Язык прессы

**ИППОДРОМ,
АЭРОДРОМ,
ПСИХОДРОМ**

*Л.В. АЛПЕЕВА,
кандидат филологических наук*

Стремительное обновление лексической системы современного русского языка в последние десятилетия является отражением тех процессов, которые идут в российском обществе.

По мнению Е.А. Земской, главные формы существования языка в наше время – это пресса и живая разговорная речь. Мы бы добавили, что это и полигон испытаний новых слов и выражений, появляющихся в русском языке на современном этапе.

Словотворчество пишущих, эдакий деривационный бум в постперестроечный период обусловлен, конечно же, такими особенностями функционирования языка конца XX столетия, отмеченными М.В. Пановым в статье “Из наблюдений над стилем сегодняшней периодики” (1988), как усиление личностного начала, крах цензуры, желание на месте старого официального “новояза” публицистики создать новый, экспрессивный язык. Если в языке в целом строгие, запрещающие нормы сменяются альтернативными, дающими возможность выбирать из имеющегося, то в языке прессы – это еще более свободная норма, разрешающая творчество, импровизацию.

Мы хотели бы рассмотреть эти тенденции на примере одной словообразовательной модели русского языка – слов с суффиксом *-дром*. Слова, относящиеся к данной модели, различны как по своему коммуникативному заданию, так и по эмоциональному воздействию на читателя. Но для начала небольшая историческая справка.

По данным “Этимологического словаря русского языка” Макса Фасмера, в древнерусском языке встречались слова *иподрумие* (Новго-

родская I летопись и др.), *иподромие* (Повесть временных лет), пришедшие непосредственно из греческого языка. В форме *гипподром* (затем *ипподром*) это было более поздним заимствованием из французского (*hippodrome*).

Довольно долгое время (до начала XX века) это слово имело статус корневого (не членимого на морфемы) слова. С появлением в начале этого века из французского же языка слова *аэродром* (*aerodrome*), затем *циклодром* (позднее его заменило более привычное нам *велодром*), слово *ипподром* претерпевает усложнение основы. Оно начинает члениться на корень и элемент *-дром*, который приобретает статус словообразующей морфемы с четко определенным словообразовательным значением: “место запуска, испытания машин, обозначенных мотивирующей основой, или проведения спортивных мероприятий, связанных с тем, что названо мотивирующей основой”. Так рождается новая модель: “основа существительного + *дром*”, которая в современном русском языке не имеет конкурентов. Этому способствует и доступность ее семантики, и то, что другие суффиксальные новообразования с локальным значением или называют закрытые пространства, помещения (*-льн(я)* – *читальня*, *красильня*; *-орий* – *профилакторий*, *лекторий*) или являются стилистически окрашенными (*нерестилище*, *лежбище*, *фазанарий*, *аэрарий*), что делает их неконкурентоспособными.

Как только с развитием науки и техники появилась необходимость в соответствующих номинациях, они буквально хлынули на страницы прессы, постепенно входя и в язык. Так, в “Обратном словаре русского языка” (1974) отмечается уже 10 таких лексем: *танкодром*, *велодром*, *циклодром*, *ипподром/гипподром*, *планеродром*, *аэродром*, *гидроаэродром*, *автодром*, *ракетодром*, *мотодром*. Как видим, здесь наблюдаются два варианта продуцирования данного словообразовательного типа: полная основа существительного + *о* + *дром* (*танкодром*, *планеродром*) и сокращенная основа существительного + *дром* без интерфикса (*велодром*, *автодром*, *мотодром*, *космодром*). Сокращаются чаще всего заимствованные, так называемые “международные” основы, которые именно в усеченном виде в качестве составной части входят во многие слова самых различных языков Европы (*aerodrome*, *cosmodrome* – англ., *der Kosmodrom* – нем.). Словообразовательное значение, оформившееся ранее, сохраняется. Что примечательно, в английском и немецком языках этот суффикс непродуктивен.

В 70-е годы на страницах советских газет и журналов появляется уже 21 такой дериват. Их фиксируют как словари новых слов (серия словарей “Новое в русской лексике” – дальше НРЛ – под ред. Котеловой): *автокартодром* (НРЛ-78), так и отдельные работы ученых-лингвистов: *автомотодром*, *вертодром*, *канидром*, *кордодром*, *машинодром*, *страусодром* (примеры взяты из статьи Е.В. Красильниковой

“Об освоении иноязычных морфем системой русского словообразования” // Актуальные проблемы русского словообразования. Самарканд, 1972. С. 107–113).

С появлением новых слов уже прослеживается тенденция к расширению традиционного круга базовых основ: появляются такие новообразования, где мотивирующая основа и сама номинация в целом указывают на тип пространства, где проводятся испытания, не называя при этом того, что испытывается: *вододром*, *лунодром* (слово родилось с появлением лунохода). Кроме этих производных в публицистике того времени появляются слова, обозначающие место, где собрано то, что называется мотивирующей основой, а сема “испытание, соревнование” в них отсутствует: *зернодром* (поле), *змеедром* (серпентарий), *комсомолодром* (стенд об истории комсомола) – примеры из вышеуказанной статьи Е.В. Красильниковой; *свинодром* (свиноферма) – из газеты Северной группы войск “Воин”, 1974 г.

Мы не будем дискутировать по поводу того, расширение ли это сферы действия названной модели или же окказиональное словообразование, так как споры на эту тему традиционны; как бы то ни было, модель активно применяется в словотворчестве журналистов.

В 80-е годы словари новых слов по страницам печати отмечают такие слова, как *дельтадром* (1980), *автобронедром* и *автотрактородром* (1981), *вертолетодром*, *лунодром*, *лыжедром* (1983), *картингодром* (1984). Слова *скейтодром* и *роликодром* можно было прочесть в сентябре 1988 г. в газете “Вечерний Фрунзе”. И опять среди двух с лишним десятков слов мы видим дериваты со значением “место, где собрано то, что названо мотивирующим словом”: *камнедром* (Лит. газета. 1981. № 47), *психодром* – “сумасшедший дом” (Комс. правда. 1985. 4 мая).

Интересно, что в 80-е годы появившиеся прежде слова с суффиксом *-дром* начинают обрастать своими производными прилагательными типа *космодромный* и сложными словами: *аэродром-подскок* (Юность. 1981. № 11), *крыша-вертодром* (Веч. Фрунзе. 1982. № 26), *мини-аэродром* (Крокодил. 1981. № 25) и др. Это свидетельствует о достаточной закреплённости их в языковом сознании пишущих. Об этом же говорит и появление переносных значений по принципу схожести у известных уже слов: например, *аэродром* “плоская кепка больших размеров”. Это словечко активно употреблялось и в разговорной речи, и в публицистике (мы встретили его в четырех разных газетах) 80-х годов.

Влияние окружающей среды на язык носит импульсный характер, т.е. имеет временные ограничения. Так, распад СССР и последующая экономическая ситуация в России сводит почти на нет потребности в номинациях различного рода полигонов, стадионов и т.п. И в языке прессы 90-х годов новых слов с таким значением не встречается, кроме *тарелкодром* (Непознанный мир. 1992. Сентябрь). Здесь можно попут-

но отметить и название телепередачи “*Технодром*” на 1 канале ТВ в начале 90-х годов и *самбадром* – “центральная площадь, где танцуют самбу во время карнавала в Бразилии” (прозвучало в “Новостях” по 1 каналу ТВ 24.02.93, у Е. Евтушенко в поэме “Фуку”). Позднее зарегистрировано в книге “Новые слова и значения 80-х гг.”).

Но зато пополняется круг слов со значением “собрания” людей или предметов: *абитуродром* (Студ-инфо. 1998. № 9): “Теперь, когда вступительные экзамены позади, можно подробнее поговорить о том, что происходило на абитуродроме СГПИ этим летом”; *алкодром* (Звезда, октябрь, 1997) – “забегаловка, где собираются алкоголики”; *хохмодром* – название юмористической рубрики в газете “Студ-инфо”.

Сужение возможностей продуцирования слов с элементом *-дром* в первоначальном значении стадиона, полигона компенсируется, как мы видим, расширением семантики этих новообразований, в том числе и метафорической. Это можно проиллюстрировать словом *сексодром* “курортный пляж ночью” (статья “В городе Сочи темные ночи” в “Комсомольской правде”, июль, 1993 г.). Тут модель имеет словообразовательное значение “место, где занимаются тем, что названо мотивирующим словом”. Здесь, видимо, срабатывает и фактор неприятия бюрократического штампованного языка периода застоя, поэтому по модели официальных названий с локальным значением (*космодром*, *ракетодром*) образуются ироничные, разговорные, но всем понятные названия иных явлений окружающей действительности, что придает этим словам яркую эмоциональную окраску, а употребление их вносит в текст комический эффект. Здесь вообще функция номинации отступает на 2-й план и главным уже является достижение выразительности, образности, что роднит подобные слова с авторскими неологизмами в языке художественной литературы.

Интересно отметить, что легкость образования производных с суффиксом *-дром*, относящая их к словам типа *ad hoc*, вызывает к жизни одни и те же слова в разных изданиях средств массовой информации, например: *хохмодром* – газеты “Звезда” и “Студ-инфо” (90-е годы); *стиходром* – название стихотворения Льва Халифа (1971 г.), рубрика в “Литературной газете” (1978 г.), одноименная рубрика, где публикуются стихи молодых поэтов, в “Литературном Киргизстане” (1987 г.); *сачкодром* – в газетах “Комсомольская правда” и “Филолог” (1985 и 1993): “Пятый этаж, пространство между последним пролетом лестницы и чердаком. Это и *сачкодром*, где можно пересидеть семинар, и курилка, и исповедальня”. *Сачок* здесь – “прогульщик”. Встречается и слово *козлодром*, которое толкуется В.Н. Виноградовой в ее монографии “Стилистические аспекты русского словообразования” (1977) как место для игры в домино.

Несмотря на молодость, некоторые из слов имеют уже свою историю, постепенно они становятся многозначными, обрастая различны-

ми переносными значениями. Проиллюстрируем это на примере слова *психодром*.

1985 год – употребление его в значении “больница для психически больных” (Комс. правда), другими словами “место, где собрали тех, кто назван мотивирующим словом”. И, наконец, в июне 1998 года в газете “Соликамские вести” в статье под названием “Как не попасть на психодром” журналист рассуждает о том, что психодром имеет “и з в е с т - н о е м н о г и м (разрядка моя) значение места”, где все раздражены, ведут себя неадекватно ситуации. Речь в статье идет об общественном транспорте в час пик. Здесь значение этого слова можно охарактеризовать так: “место, где ведут себя, как те, кто назван мотивирующим словом”. В небольшом лингвистическом эксперименте мы попросили 40 респондентов объяснить, как они понимают слово *психодром*. В 11 ответах было приведено первоначальное значение данной модели: “база испытания (экспериментов) психических (психологических) свойств человека”. В 17 ответах мы наблюдали значение “собрано то, что названо мотивирующим словом” (лечебница для психических больных). Остальные толкования данного слова единичны: стадион при психбольнице, помещение для занятий психологов, место для эмоциональной разрядки, Россия и т.д. Тем не менее локальное значение модели понимается всеми.

Итак, продуктивная модель с суффиксом *-дром* активно действует на страницах периодики, постепенно видоизменяя как свое словообразовательное значение, так и лексико-грамматический ареал мотивирующих основ.

Пермская обл.,
Соликамск



Беседы о лингвистическом источниковедении

**Из истории издания
русских рукописных памятников***

*Л.Ю. АСТАХИНА,
кандидат филологических наук*

*Он был рожден для истории своей страны
А.Г. Шлецер*

В начале 30-х годов XVIII века возникла проблема публикации рукописных памятников для исследовательских работ. В образованных кругах российского общества начала осознаваться необходимость соз-

* Продолжение. Начало см.: Русская речь. 1999. № 2.

дания истории страны и встал вопрос о подготовке источников для этой цели. Одним из первых это понял Василий Никитич Татищев (1686–1750).

После прихода к власти в 1731 году царицы Анны Иоанновны, В.Н. Татищеву было дано поручение описать историю государственного герба, он получил доступ к архивам. Возможно, тогда и сложилось у него убеждение в том, что задуманная им “История Российская” должна быть “собранием из древних русских летописцев”. В поисках источников он обнаружил и не летописные, но важность их для понимания истории была очевидна. Поэтому со временем он составил из них свод древних законов.

В статье С.Н. Валка, посвященной материалам, опубликованным в седьмом томе “Истории Российской” В.Н. Татищева, говорится о начале его работы по подготовке рукописей к печати. Первой такой рукописью был текст “Судебника царя Ивана Васильевича” 1550 года.

В.Н. Татищев имевшийся у него список относил к 1610 году. Он купил рукопись у Бартенева, потомка Бахтеярова (состоявшего казначаем в доме Александра Никитича Романова) и в 1734 году поднес ее императрице Анне Иоанновне, а копию отдал в Академию наук (хранится в Отделе рукописей Библиотеки Академии наук, № 17.8.19; далее – БАН). «Эта рукопись явилась наиболее ранней в ряду работ Татищева над будущим “Собранием законов”. Татищев снабдил здесь текст Судебника лишь небольшим количеством своих примечаний. Она никогда не была издана и является первым опытом работы Татищева над рукописным источником» (Валк С.Н. О составе рукописей седьмого тома “Истории Российской” В.Н. Татищева // В.Н. Татищев. История Российская. Л., 1968. Т. 7). В публикации помещены всего 25 статей, к которым В.Н. Татищев сделал комментарии в 1735 году.

Уже к самому началу, представляющему своего рода развернутый заголовок, он дает семь примечаний. В заголовке читаем о том, что царь “...сей Судебник изложил: как судити бояром, и окольничим, и дворецким, и казначаем, и дьяком, и всяким судиям приказным людем, и по городом наместником, и по волостям волостелем, и тиуном, и всяким судиям”. Примечания даны В.Н. Татищевым к словам *боярин*, *окольничий*, *дворецкий*, *дьяк*, *наместники*, *волостели* и *тиун*.

Приведем некоторые из них: “**Боярин** хотя некоторые хотят, от боления производя, *болярин* именовать, однако ж сие видится нововымышленное, и как в славенском произвождении сыскать нельзя, то мною, что оно от сарматского *поо ярик* – разумная голова – произошло. Что же *П* я вместо *Б* принял, оно для того, что фином *Б* неупотребляемы и часто они вместо латинских *В* выговаривают *Р*. Противно же тому черемиса выговаривают *боо*” (курсив и п/ж в цитатах наш. – Л.А.).

“**Окольничей** от словенского *околичность*, зане они имели суд по-

граничный и межи надзирали; в прочем же бояром, яко помощники, сослужители, а при царе Иване Васильевиче в вышней свет введены”.

“**Дворецкой** значит самое то, что ныне именуется *гофмейстер*, и оные были по разным уделам для сборов и суда ко двору надлежащих...”.

“**Диак** есть ассессор. Оные купно с судьями за столом сидели. Понеже судии дел не подписывали, того ради оная должность лежала на диаках. Имя же сие произошло от греческого *дьяк*, церковного служителя, которых сначала, яко умеющих писать употребляли, а потом, как дьяки от церковного служения отлучены, то церковных для разности стали именовать уменьшительно *дьячек*”.

“**Наместники** значат самое то, что по латине *vicarius*. Оные были двойки: одни от государя наместничество имели, и все чрезвычайные доходы, яко пошлыны и прочее, себе получали, другие от бояр, если кому государь которого города доходы пожалует, то они определяли от себя наместников и некоторую часть доходов им поступались, как ниже покажется”.

“**Волостели** – управители дворовых волостей”

“**Тиун** – судия; мнится мне, что от татарского взято”.

К статье 2 “Собрания законов” Татищев дал пояснение выражения *А обвинит не по суду*: “Зде не по суду розумеется, яко не по закону или не по правам”. К статье 3 в выражении *а пошлыны на царя и великого князя, и езд, и правда* В.Н. Татищев поясняет слово *правда*: “значит, что с правого положено за труд”. В 4-й он толкует: “Нарядить, список нарядить – выписку сочинить”.

В статье 9 он поясняет начало *А досудятся до поля*: “Поле именуется поединок или битва судящихся. Сие употреблялось в делах, не имущих доказательства, и персональных обидах, брани, бою и прочт.”. Иногда он не знает точного определения термина, но высказывает свои соображения. Так, к статье 10 дается такое пояснение: “*Вязчее* что здесь розумеется, неизвестно, в купечестве же *вязчики* назывались маклеры”.

Примечания только к 25 статьям (из более чем 100 статей Судебника) говорят о том, что, возможно, тогда, в 1735 году, у В.Н. Татищева не было твердого намерения представить его в печать. Внимательно изучив Судебник 1550 года, он увидел, что некоторые из этих законов продолжают применяться в практике и в его время.

В XVIII веке потребность в распространении знаний о действующих законах была насущной необходимостью. Об этом В.Н. Татищев писал в декабре 1735 года в письме к И.Д. Шумахеру (фактическому руководителю Академии наук), когда узнал, что готовится к переизданию “Соборное Уложение” 1649 года царя Алексея Михайловича: “Это в высшей степени нужное и полезное дело, так как повсюду в Уложении чрезвычайная нужда... Судьи часто по неведению ошибаются, а просители вовлекаются в более тяжелые тяжбы... Если будет напечатано

2000 экземпляров, то они в короткий срок будут разобраны”.

В.Н. Татищев предлагал совершенно новый подход к публикации “Уложения”. Он видел в нем не только свод действующих законов, но и исторический источник, и, формулируя свои требования к будущему изданию, в этом же письме пояснял, что “если Уложение будет напечатано в том виде, в каком оно сейчас имеется, то большой пользы оно не принесет, так как в нем имеется много несовершенств, неисправностей или отклонений”.

В том же пространном письме, написанном по-латыни, подробно анализировался текст “Уложения” применительно к судебной практике середины XVIII века. Вот некоторые замечания В.Н. Татищева: “Иногда указывается, что в таких-то статьях установлено что-либо, чего, однако, в них нет, как например, сроки вынесения приговора в зависимости от отдаленности мест, которые находятся в указах царя Ивана Васильевича, но эти указы не напечатаны, и немногие знают об их существовании”. В таких случаях В.Н. Татищев предлагал при издаваемом “Уложении” помещать комментарии: “Если что-нибудь отменено или изменено другими указами, то следует отослать к этим указам; если последние не напечатаны – напечатать во второй части”.

Он связывал Судебник царя Ивана Васильевича 1550 года с готовящимся к печати “Уложением”: и то и другое было актуально в XVIII веке. Что же касается языка, которым в будущем должны быть написаны законы, то, по его мнению, в предисловии к изданию “нужно ясно описать, что при составлении законов следует соблюдать в словоупотреблении, синтаксисе, расположении и тому подобном, для того, чтобы те, кому поручено составление законов, могли пользоваться этими советами как предостережениями против ошибок”.

В первой части будущей публикации, по мнению В.Н. Татищева, должен быть текст “Уложения” с перекрестными отсылками к статьям, дополняющим и поясняющим друг друга, а во второй части можно напечатать, по его мнению, все не издававшиеся ранее указы, начиная с Устава Всеволода, т.е. с законодательных актов XIII и XIV веков. “Однако, – пишет он далее, – нужно, чтобы опытный человек объяснил старинные слова, которые сейчас вовсе не употребляются”. Естественна забота историка о верном толковании незнакомых слов, но об этом заботится и лингвист. Как видим, в своей работе над историческими источниками В.Н. Татищев не мог не ставить и не решать лингвистических задач.

В переписке В.Н. Татищева с И.Д. Шумахером, относящейся к этому времени, последний не раз упоминал, что президент Академии И.А. Корф распорядился ознакомить академиков с его “подробными размышлениями об Уложении”, подтверждал, что его критика непременно будет принята во внимание. Но ни в издании 1737 года, ни в последующих предложения В.Н. Татищева учтены не были.

Разбирая книги умершего в апреле 1737 года начальника Оренбургской экспедиции И.К. Кирилова, В.Н. Татищев обнаружил более древний, по сравнению с Судебником 1550 года, свод законов – “Русскую Правду”. 14 января 1740 года он послал в Академию тетрадь с переписанным текстом этого памятника и своими комментариями, предлагая его издать. В письме к И.Д. Шумахеру он изложил широкую программу публикации русских письменных источников: “Посылаю древние законы для напечатания, которые, мною, и списывать не надобно, токмо бы приложенный лист моей руки не утратили... Древностей... русских есче не напечатано и... можно сие за первую часть почесть, а к тому новизны, положенные в немецких, приобсчитать. II-я часть может духовные великих князей сделать, в III-ей – некоторые старинные грамоты, в IV-й – соборы, бывшие в Руси. И так оны[e] из таких вещей собирать, которые в гисториях вносить неудобно”. В том же письме он сообщил, что посылает 13 тетрадней написанной им “Истории Российской”, которые могли понадобиться издателям “при исправлении примечаний”.

В подготовленное в это время В.Н. Татищевым к изданию “Собрание древних законов” входили “Русская Правда”, “Судебник царя Ивана Васильевича” с комментариями и “Указы дополнительные к Судебнику”. Такое собрание русских законодательных документов могло бы стать первым представленным в печати юридическим источником по истории России, русского права и языка. (Тетрадь В.Н. Татищева, содержащая “Русскую Правду” с внесенной его рукой правкой, хранится ныне в Отделе рукописей БАН, № 16.14.9.)

Если в 1735 году В.Н. Татищев сопроводил текст “Судебника” только краткими комментариями, то к “Русской Правде” он подошел по-другому. Страницы его тетради разделены на две колонки. Левая озаглавлена “По ветхому наречию Правда Русская”. В ней помещен текст памятника, разбитый В.Н. Татищевым на статьи. В правой колонке он дал перевод на современный ему язык и озаглавил “Новоприложенное”. Под каждой отдельной статьей во всю ширину страницы В.Н. Татищев привел толкования вышедших из употребления слов и свои комментарии, пометая в тексте поясняемые слова латинскими литерами вверху строки при конце слова, как в современных книгах помещаются указания на наличие подстрочных примечаний и отсылок.

Уже после первой статьи дано пояснение к слову *гридень*: “Понеже *гридня* называлось царской покой или комната, то мнится, *гридень* есть придворной человек”. К словам, которые В.Н. Татищев ни перевести, ни объяснить не мог, он приводил свои предположения и прямо писал об этом: “**Ябетник** что значит, неизвестно; не описано съ ли вместо *обетник*, когда чужеземец обещается вечно служить. **Изгой** или *изгонь*, не знаю; если последнее, то значит изгнанца откуда-нибудь”. Пояснения и толкования старинных слов и выражений приведены ко

всему тексту “Русской Правды” до конца тетради, которая переписана писарским почерком; правка же сделана рукой В.Н. Татищева.

Сталкиваясь с непонятными словами, он был вынужден искать способ их пояснения и толкования. Так началась лексикографическая работа первого русского историка над словарем, который был доведен им до слова *ключник*. Имея в виду “Лексикон исторический, географический, политический и гражданский”, а также мысли В.Н. Татищева о русской орфографии, высказанные им в переписке с В.К. Тредиаковским, Б.А. Успенский писал, что “дошедшее до нас лингвистическое наследие В.Н. Татищева относится преимущественно к области лексикографии”, что он был автором ряда предложений, на которые ссылаются, – часто полемически – В.Е. Аодуров, В.К. Тредиаковский, а иногда и М.В. Ломоносов (Успенский Б.А. Первая русская грамматика на родном языке. Доломоносовский период отечественной русистики. М., 1975).

К лингвистическому наследию В.Н. Татищева можно отнести и те комментарии, которые он предлагает, объясняя выпавшие из употребления слова в подготовленных им к печати “Русской Правде” и “Судебнике царя Ивана Васильевича 1550 г.”.

Вторую тетрадь с теми же текстами он был вынужден прислать в Академию наук 14 февраля 1750 года, когда, обвиненный в злоупотреблениях, вольнодумстве и отставленный от должности губернатора Астрахани, уже длительное время жил в своем селе Болдино Дмитровского уезда. Он назвал ее “Собрание законов древних русских”.

Поводом для нового обращения к этим текстам послужило письмо И.Д. Шумахера. Профессору юриспруденции Академического университета Ф.Г. Штрубе де Пирмону для составления задуманного им “Краткого руководства по российским правам” понадобился текст “Русской Правды”. Забыв, вероятно, что Новгородская летопись, в которой был обнаружен этот памятник, отправлена была В.Н. Татищевым в Академическую библиотеку еще в 1737 году, И.Д. Шумахер послал к нему в Болдино запрос. На это В.Н. Татищев ответил: “Хотя Вы мне запросом о древних законах неколико в Истории воспрепятствовали и немалой труд нанесли, что я не имея способного писца, принужден сам оные переписать, но (...) благодарю, что Вы дали мне причину внятнее оные понять и рассмотреть и обстоятельнее изъяснить”.

Копия этой тетради хранится в архиве санкт-петербургского филиала Института Российской истории РАН под № 434 в коллекции № 115. Она так же, как и первая, разделена на две колонки, снабжена “Предъизвещением”, но комментарии в этой редакции обнаруживают исследование более зрелого, если так можно выразиться. Для сравнения приведем пояснения к тем же словам, которые комментируются и в первой редакции. “Гридня именовалось покойи господски или княжески, как ниже судебную избу или канцелярию *гридня* именовал, и от того дворя-

нин, или шляхтич, *гридень* именован (...) **Ябетник**, мню, описка, вместо обетник или по двору служасчий, т.е. холоп. **Изгой** что значит, неизвестно; и хотя чаятельно по древности, что сей закон от вандал принесенной, но потом переменной и переправленный”.

В примечаниях этого времени появляются и культурно-исторические сведения. Так, к статье 10 *И буде варяг, оли колбяг, то на роту* Татищев дает такое примечание: “Чужеземцем рота, или присяга, не без политики допущена, опасаясь, что подлость, не разумея пользы и вреда государства, оных ненавидит и легко лжесвидетелей прибрать могут. О свидетельстве Петр Великий в “Процессе военном” преизрядно изъяснил, но в гражданстве никакого достаточного на то закона не имеем”.

Примечания к “Судебнику царя Ивана Васильевича” обозначены в этой тетради как “Изъяснения”. Первое из них, как и прежде, в тексте 1735 года, посвящено слову *боярин*: «**Боярин** слово сарматское испорченное, прямо *боярик* или *поярик* значит “умная голова или мудрый человек”. Чин сей был первый в государственном правлении из самой древности, они все обще называны *ближние бояре* и преимуществовали по старшинствам. По избрании царя Михаила Федоровича для его юности определили к нему для нуждных и тайных рассуждений четырех бояр и надежнейших, и оных имяновали *комнатные бояре*. Которое непрерывно продолжалось до возраста Петра Великого, который ту разность учинил *действительными* и просто *тайными советниками*. При императрице Екатерине Алексеевне учинен Верховный тайный совет во осьми персонах, которой до вступления на престол императрицы Анны Иоанновны продолжался, а ею оной отставлен и учинен Кабинет, состоящий в 3-х или 4-х министрах и одном или двух секретарях. Число бояр ближних неопределенное было, кроме что у всех удельных князей были собственные, в полате при государе, при войсках и по городам знатными воеводами до 30-ти и более.

Окольниковей имя от околичности. Они имели в смотреии границы и суд пограничный, как в его Наказе губных старост написано, что им в пограничные суды не вступать, а отсылать к окольным. И они имели власть с заграничными иметь переписку, они же присудствовали при полевом бою, или поединках, как ниже показано, потом введены в Полату, или Сенат, и имели место по боярех выше думных дворян».

Далее В.Н. Татищев приводил сведения о трансформации в России такой должности, как *дяк*: “**Диак**, греческое *диакос*, служитель церкви, и как сначала, кроме церковников, мало письма умеющих было, то их для письма в канцеляриях употребляли и были равно как ныне писари. Потом учинили поддиачих, а диаки стали быть яко ныне ассессоры, и так сильны при сем государе были, что бояре без согласия их ничего делать не могли. Сей же государь учинил думных диаков, которые в Сенате яко обор-секретари докладывали и все определения подписы-

вали. Сначала их было 2, потом до 7-ми умножено, и сидели с бояры в разных приказах, иногда и сами главными”.

Как видим, комментарии В.Н. Татищева касаются большей частью вопросов управления государством, социальных процессов, но и толкованию слов он, как и прежде, уделял внимание. Не закладывались ли здесь, в трудах гениального русского историка, основы источниковедения, не только исторического, но и лингвистического? Ведь в это время история и филология раздельно не существовали. Еще в первой четверти XIX века все науки, касающиеся древностей, будь то ископаемые предметы или рукописи, объединялись термином *археология*.

Страстное желание В.Н. Татищева видеть напечатанным если уж не свой грандиозный труд “История Российская”, то хотя бы необходимые и крайне важные источники, освещающие вопросы законодательства Древней Руси, ее языка, не осуществилось при его жизни: ни одна рукопись, подготовленная им к публикации, не увидела света. Только в 1782 году Г.Ф. Миллер издал Судебник 1550 года царя Ивана Васильевича. А “Русская Правда” с комментариями В.Н. Татищева была опубликована также Г.Ф. Миллером в “Продолжении Древней Российской Вивлиофики” Н.И. Новикова в 1782 году.

Оценивая работу В.Н. Татищева над рукописными источниками, А.И. Юхт писал: “Понимая огромное значение рукописных материалов для воссоздания прошлого России, Татищев рассматривал собирание, описание и публикацию источников как важнейшую государственную задачу” (Юхт А.И. О записках и письмах В.Н. Татищева // Василий Никитич Татищев. Записки. Письма. 1717–1750 гг. Научное наследство. М., 1990. Т. 14). И пусть не всегда точны сведения о происхождении и значении древних терминов, приведенные В.Н. Татищевым, современная лингвистическая наука должна воздать ему должное за его огромный труд, за смелую самостоятельную попытку работать с русскими источниками, решая как исторические (в первую очередь), так и языковедческие задачи.

Высоко оценивал труды В.Н. Татищева приехавший в Россию в 1761 году немецкий ученый А.Л. Шлецер, который писал, что в России “сверх летописей, с 1739 г. существовала история, которую могли и должны были напечатать, но не напечатали: я говорю о знаменитом сочинении Татищева”. Это был, по его словам, “истинный исторический гений, даже со способностями к критике слов и предметов... он был рожден для истории своей страны”.

Продолжение следует



***Выражение идеи бытия в
“Житии протопопа Аввакума”***

М.Н. ЗАМЕТАЛИНА,
кандидат филологических наук

*Бог – старой чудотворец, от небытия
в бытие приводит*

Житие протопопа Аввакума

Безусловно, изменения в языке происходят очень медленно, и ощущаются они лишь по прошествии веков, с позиции носителя современной культуры. Языковые изменения становятся очевидными при рассмотрении таких значительных произведений, как “Житие протопопа Аввакума”, написанное “природным русским языком”, о котором Аввакум сказал в обращении к царю Алексею Михайловичу: “А ты ведь, Михайлович, русак, а не грек. Говори своим природным языком, не уничижай его и в церкви, и в дому, и в пословицах” (Памятники истории старообрядчества XVII в. Л., 1927. Кн. 1. Вып. 1).

Уже в начале “Жития” Аввакум называет важнейшие имена, всегда присущие Богу. На первом месте стояло слово *сый*, т.е. “сущий”, “существующий”, в первую четверку входило слово *живот* “жизнь”. Это свидетельствует о том, что вопросы бытия, жизни занимали просвещенного человека того времени (XVII в.) не менее, чем в любую другую эпоху.

В “Житии” активно использовалась бытийная лексика, так, глагол *быть* (в его разных формах) употреблен 31 раз, *жить* – 20 раз. Эти два слова выражения идеи бытия обнаруживают значительный отрыв в количественном отношении от всех других: третье место занимают глаголы *бывать*, *сидеть*, *стоять*, *расти*, *витать*. Остальные лексемы единичны. Этот факт представляется очень важным, поскольку он доказывает, что формирование языка и его развитие происходило по принципу поля от центральных, универсальных единиц, обладающих наиболее нейтральным, общим значением, к специализированным лексемам, имеющим более узкое значение. При проецировании функционально-семантического поля бытийности современного русского языка на соответствующее языковое пространство XVII века обнаруживается лишь частичное совпадение. Оно касается прежде всего центральной части, в которую входит глагол *быть*, показывающий практически полное совпадение при проецировании: “...И иное кое-что было, да што много говорить”. Как видно из текста, глагол *быть* здесь имеет обобщенную семантику, подчеркивая также “многократность действий, невозможность сосчитать то, что с ним совершалось” (Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. М., 1997). Очевидно, что Аввакум не только ведет рассказ о себе, но и “излагает общие вопросы, описывает миропорядок, природу, нравы людей вообще” (Там же). Он передает информацию о существовании разных феноменов, начиная с глобальных (затмение, знамение, глас (божий), мор) и кончая бытовыми (вши, блохи, присылка, псалтырь и т.п.). По мере развертывания повествования глобальность уменьшается и уступает место естественному рассказу о бытии самого протопопы, его окружения: друзьях, единомышленниках, семье. Это явствует из сочетаемости глагола *быть*, всё чаще стоящего рядом с конкретными именами: “В Тобольске была у меня девица”; “У меня же в дому был брат мой родной”.

В центр поля бытийности входит и глагол *жить*, функционирование которого в “Житии” представляет наибольший интерес. Как уже отмечалось, этот глагол частотен в “Житии” и сочетается с именами, обозначающими различные феномены. Но по сравнению с современным русским литературным языком сочетаемость его более широка. Дело в том, что в своем изложении протопоп Аввакум олицетворял явления природы, относя их к разряду живых: “...Там зима в те поры живет”; “Там снегу не живет, морозы велики живут”. Возможно, такая метафоризация объясняется влиянием на Аввакума диалектов Зауралья, в ко-

торых вполне нормальны выражения вроде: *Ты кого делаешь?* или по отношению к вещи: *Это кто?* Тем не менее поэт по своей сущности, Аввакум очень удачно описывал наличие или отсутствие явлений природы, придавая им свойства живых.

В повествовании о своей жизни протопоп Аввакум использовал различные распространители, большинство из которых соответствует распространителям указанного глагола в современном русском языке. Однако следует отметить смещение акцентов: если в современном русском языке на первом месте бесспорно находится локальный распространитель, передающий аспект “здесь”, то для протопопа Аввакума важнее оказывается оценочная сторона. Характеристика “как” встречается 8 раз, тогда как локальная и временная по 5 раз. Ср.: “Дочь моя, Огрофена ... бедная моя, на Мезени, с меньшими сестрами перебиваясь кое-как, плачючи живу”.

Аввакум описывал жизнь своей дочери не отстраненно, а, что вполне естественно, окрашивая ее эмоциональным тоном сочувствия. Эта эмоциональность протопопа может передаваться в одной мысли, в одном высказывании троекратно: характеризующим определением (бедная моя), характеризующими деепричастиями (перебиваясь кое-как, плачючи).

Таким образом, можно говорить о том, что в повествовании протопопа Аввакума о бытии на первом плане находится качественность этого бытия. Сопоставление количества распространителей глагола *жить* в современном русском языке и в языке XVII века показывает их сохранение, но лексическое наполнение модели *жить как?* изменилось: *жить со Христом, жить плачючи, жить в подвиге крепко*. Ср.: ... Не боюсь я их, *со Христом живучи*. Если в приведенном примере выражение *со Христом живучи* находит относительно адекватное соответствие в современном русском языке (жить по-христиански, ставшее привычным, узуальным), то сочетания *жить в подвиге, жить плачючи* такого рода соответствий не находят. Они перестали быть употребительными в наши дни.

Видимо, в таких случаях можно говорить о некотором “окаменении” (термин А.Н. Веселовского) лексемы, участвующей в передаче бытийной ситуации, об “отмирании” некоторых слов, которые сочетались с глаголом изначально, и о появлении новых в процессе развития языка.

Волгоград



Зубрить, долбить и “разводить клопов”

О старой школьной лексике

О.А. АНИЩЕНКО,

кандидат филологических наук

К категории своеобразных “условных” языков относил Бодуэн де Куртенэ язык студентов, гимназистов, семинаристов, институток и т.д. (Бодуэн де Куртенэ И.А. Предисловие // Трахтенберг В.Ф. Блатная музыка. СПб., 1908). Перечень можно продолжить, отметив, что в различной молодежной среде своя специфика речевого общения, отражающая быт, нравы, интересы, взгляд на мир определенной ученической корпорации. Однако общие социальные условия (например, закрытый характер большинства учебных заведений XIX в.), общие методы воспитания и обучения обусловили появление жаргонизмов, называющих схожие явления, события, действия и т.д.

Учеба – это то, что объединяет всех школьников, а процесс заучивания материала во все времена бывал механическим, бездумным. Жаргонизм *зубрить*, переосмысленный на основе сходства ощущений от однообразной, удручающей работы (Ср.: *зубрить* “делать зазубрины на чем-нибудь остром”) и от монотонного бессмысленного заучивания, становится очень распространенным с середины XIX века: “...99% зубрили уроки, не понимая их смысла. Возьму для примера фразу: един бог во святой троице. Зубрение происходило так: заткнув пальцами уши, ученик начинает вслух бормотать: един, един, един, бог, бог, бог, един бог, един бог и т.д. до нескольких десятков раз” (Сычугов С.И. Записки бурсака. М.–Л., 1933). Появляются и иронические новообразова-

ния зубрила, зубристика, зубрёжка: “У юнкеров старшего курса шла отчаянная зубрёжка...” (Куприн А.И. Юнкера. Собр. соч. В 6 т. М., 1958. Т. 6). Осмысленный ответ не только не приветствовался, но и преследовался педагогами. С горечью вспоминал В.И. Даль свои кадетские годы: «“Там не так сказано, говорить теми же словами” и затем тукманку в голову – это было приветствие Марка Филипповича при вступлении в бесконечный ряд классов» (Даль В.И. Автобиографическая записка. Полн. собр. соч. СПб. – М., 1897).

“Школьный арготизм” *зубрить*, по мнению Ю.С. Сорокина, “вытеснил идущего из семинарского арго двойника *долбить*” (Сорокин Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30–90-е годы XIX века. М.–Л., 1965).

Однако как бы подобный способ подготовки к урокам ни назывался, стоило *зубриле*-мученику запнуться, результат был плачевный и имел свои названия; *срезаться* (в бурсе), *провалиться* (в гимназиях и пансионах): “Копыта вышел на середку. Здесь он срезался (то же, что в гимназии провалился) и не мог перевести одного пункта” (Помяловский Н.Г. Очерки бursы. Полн. собр. соч. в 2 т. СПб., 1868. Т. 2); “Иван Васильевич относился, разумеется, весьма презрительно об ожидаемом испытании и, как говорится на пансионном языке, провалился с первого слова” (Сологуб В.А. Тарантас // Повести и рассказы. М., 1988).

Чтобы избежать провала, ученики прибегали к разного рода ухищрениям, например, в семинариях, *разводили клопов*; то есть в латинских и греческих книгах над строкой писали мелкими буквами (отсюда и сравнение с мелкими насекомыми) произношение, а под строкой – перевод; в программу для экзамена, как в шпаргалку, вписывали ответы. Об этом А.А. Измайлов в романе “В бурсе” писал: «Особенно обрадовался Кузьма, что на экзамене можно было выходить со своей программой, на которой предусмотрительные люди “разводили клопов”, то есть делали мельчайшие приписки между строк» (Измайлов А.А. В бурсе. СПб., 1903).

Смело шли на экзамен, не пускаясь на уловки, ученики сильные. Таких первых учеников в семинарской среде называли *башка* (ср. *башковитый* “сообразительный”). *Башка* не просто имел светлую голову (по-семинарски “башку”), а соединял в себе, по словам Н.Г. Помяловского, “способность долбить со способностью отвечать на возражения”. Интересно, что в гимназиях лучших учеников называли *медальонами*, заменив жаргонизмом официальное слово *медалист*. Переосмысление общепринятого значения слова *медальон*, очевидно, основывалось как на фонетическом сходстве, так и на семантическом родстве корней слов *медалист*, *медаль*, *медальон* (от лат. *metallia* “металлическая монета”), осознававшимся гимназистами.

У Д.Н. Мамина-Сибиряка описано знакомство бывшего семинарис-

та и выпускника гимназии; любопытная деталь: при встрече называются не имена, а принятые в их школах жаргонные наименования, сразу сблизившие двух героев: « – Медальон кончил гимназию с золотой медалью, – объяснила фигура не без удовольствия, – а таких там называют “медальонами”. – Ага! – проговорил Башка. – У нас в семинариях первых учеников звали “башками”, я и имел несчастье быть таким первым учеником; значит, мы с вами одного поля ягоды...» (Мамин-Сибиряк Д.Н. Башка. Собр. соч. в 8 т. М., 1954. Т. 2).

Особым уважением среди учеников пользовался тот, кто “шел в первых по учению и в последних по поведению”, то есть *отпетый башка* (в духовной семинарии) и *классная головка* (в гимназии). Это, как правило, главари, вожаки, которых выбирают сами школьники и к которым неосознанно притягиваются, как в описанной М. Агеевым Московской гимназии начала XX в.: “Можно было бы сказать, что к нам троим – Штейну, Ягу и мне, этой, как про нас говорили, классной головке, – весь остальной класс примыкал так, как к намагниченному бруску примыкает двумя концами приставленное копыто” (Агеев М. Роман с кокаином. М., 1991). Автора данного сравнения называют в литературных кругах “загадочным господином Агеевым”, существует версия, что за этим именем скрывался В. Набоков (см. об этом: Струве Н. Роман-загадка // Агеев М. Роман с кокаином. М., 1991; Волчек Д. Загадочный господин Агеев // Набоков В. Король, дама, валет; Агеев М. Роман с кокаином. Петрозаводск, 1992). И вот что интересно: в устных воспоминаниях В. Набокова, записанных его биографом Эндрю Филдом, упоминалось названное гимназическое выражение, слегка перефразированное: “Головкой класса, вспоминает Набоков, был богатый еврей Самуил Розов...” (см.: Field Andrew. Vladimir Nabokov. Paris, 1982).

Гимназисты, достойные называться *классной головкой* или *головкой класса*, совмещали в себе основные признаки лучшего и худшего ученика: “Одним своим концом копыто примыкало к нам своим лучшим учеником и, удалясь от нас по копытному кругу, согласно понижающимся отметкам учеников, снова возвращаясь, соприкасалось с нами другим своим концом, на котором был худший ученик и бездельник” (Агеев М. Указ соч.). Учеников, размещающихся в середине копыта, вследствие извечной борьбы между двойками и тройками, называли *бесцветными*.

Школьников, не ладивших с учебой, по воспоминаниям М. Пришвина, в Елецкой классической гимназии начала XX века традиционно называли подчеркнуто грубо *коровами*. Вот как объясняет новичку значение данного жаргонизма второгодник Ахилл: “...ежели он тебе единицу вначале поставил, и ты с этой единицей пошел на весь год, то ты уже больше не ученик, а корова. – Ты сам – корова? – Был прошлый год коровой, тут все назади были коровами, но я надеюсь в этом году попасть в ученики” (Пришвин М. Кашеева цепь. М., 1984).

В Царскосельском лицее, напротив, получивший единицу заслуживал уважения, так как “в Лицее ставили единицу за отличные успехи, двойку за очень хорошие, тройку – за хорошие, четверку – за посредственные” (Эйдельман Н.Я. “Прекрасен наш союз...” М., 1979). В духовных семинариях, гимназиях, военных училищах данные оценки рассматривались прямо противоположно. Единицы, имеющие жаргонные обозначения *кол*, *калюга* (Словарь семинариста), были нежелательны. Двойка (ее шутливое семинарское название *двушник*) также не вызывала восторга, особенно, если преподаватель сопровождал ее минусами, превращая, по выражению духовных воспитанников, в *два с усами*, *два с вожжами*, *два в санях*. А самой вожделенной оценкой у семинаристов и гимназистов была пятерка, которую стремящиеся к коротким, замысловатым словам ученики переименовали в *пятки*: «Сухой и желчный старик гоняется за “сущностью”, но в сущности любит “долбежку” и только за нее ставит четверки и пятерки» (Смоленский Н. Очерки современной бурсы. Картины, типы и типики. М., 1906); “– Наследник-то в каком классе учится? Небось кругом на пятках... Ему чего! Учителя не придираются. – Ну, теперь, не того будет. Наловит двоек да колов. Узнает!” (Кассиль Л. Три страны, которых нет на карте. М., 1970).

Наименования оценок, принятые в военных школах, отражены в кадетском стихотворении, сочиненном *форсилами* и *отчаянными* (неисправимыми и безнадежными, неучами):

Единица да нули –
Вот и все мои баллы.
Двоек, троек очень мало,
А пятерок и “шеперок”
Совершенно не бывало.

А.И. Куприн. На переломе

Слово *шеперки* (жаргонное обозначение шестерок), взятое у А.И. Куприна в кавычки, усиливает ироничность поэтических строчек и подчеркивает бесшабашность их авторов.

Нуль, как цитируется у Н.Я. Эйдельмана, ставили “за выражение отсутствия всякого знания, равно для означения дурного поведения”.

Так было принято и в бурсе, и в военных корпусах, и в лицее. “Единицы да нули – Вот и все мои баллы”, – декламировали кадеты; “Ай люли, люли, люли! – А в нотате все нули!” – приговаривали бурсаки; “Этот список сущи бредни, / Кто тут первый, кто последний, / Все нули, все нули. / Ай люли, люли, люли. / Пусть об нас заводят споры / С Энгельгардтом профессоры / И они ведь нули. / Ай люли, люли, люли!” – пели лицеисты.

Лицейское начальство выстраивало воспитанников сообразно успе-

хам: номером первым был самый успевающий, а последним – отстающий. Но ученики отвергали эту табель о рангах, называясь (с долей бравады) *нулями*, то есть ничтожными, не имеющими никакого значения, перенеся название оценки на себя и других.

С нулем связаны и школьные выражения: кадетское *ноль с сиянием* – “ноль, окруженный со всех сторон минусами от избытка гневных учительских чувств” и бурсацкое *вовсеки ноль!* – пародия на заключительные слова многих молитв: “ныне и присно и во веки веков аминь”.

Новизной и экспрессией отличались слова и выражения школьного происхождения: у молодежи – специфическая реакция на происходящее, своеобразное восприятие событий и явлений. В живом речевом общении нашли отражение особенности семинарской, кадетской, гимназической, лицейской жизни, но, несомненно, общая тема всех разновидностей школьного жаргона прошлого века, затронутая в настоящей статье, – учеба и связанные с ней реалии.

Казахстан,
Кокчетав

Портрет ученого**Эдуард
Макарович
Мурзаев****(1908–1998)**

*В какой бы стране я ни работал, мое
знакомство с языком начиналось с вы-
яснения смысла географических назва-
ний*

Э.М. Мурзаев

31 июля 1998 года в возрасте 90 лет, прожив долгую и достойную жизнь, ушел от нас Эдуард Макарович Мурзаев. Его имя хорошо известно нашим читателям, на протяжении тридцати лет его интереснейшие материалы приносили радость подписчикам, сотрудникам “Русской речи”.

Любители научно-популярной литературы знают его как автора книг “Путешествие без приключений и фантастики”, “Путешествие в жаркую зиму”, историкам науки он знаком как создатель биографических очерков о своих учителях и соратниках – Н.М. Пржевальском, Л.С. Берге, И.П. Герасимове и многих других. Им написана часть книги “Географическому обществу 150 лет”. Но первая и основная его специальность – *географ*, исследователь труднодоступных мест, которые

становятся известными благодаря их названиям. Так постепенно сформировалась вторая, не менее важная специальность Э.М. Мурзаева – *топонимист*. Его перу принадлежат “Очерки топонимики” (1974), “География в названиях” (1979 и 1982), “Тюркские географические названия” (1996). Венцом его топонимических исследований стал “Словарь народных географических терминов” (1984). Э.М. Мурзаев успел подготовить его новое расширенное издание по договору с одним из издательств, которое затем этот договор расторгло. Книга ждет своего издателя.

Всего Э.М. Мурзаевым опубликовано 32 книги и брошюры (а с переизданиями и переводами на другие языки – 54) и свыше 700 статей, заметок, рецензий. Много книг вышло под его редакцией, в том числе сочинения Н.М. Пржевальского, Л.С. Берга, П.К. Козлова. При этом он вел еще большую научно-общественную работу. Удивляясь и восхищаясь тем, как один человек мог сделать за свою жизнь так много, обратимся к его биографии.

Э.М. Мурзаев родился 1 июня 1908 года в Симферополе, в семье служащего. Он был четвертым ребенком (после него был еще один брат). Основное внимание уделялось старшим детям, младшие были предоставлены самим себе, что давало возможность Эдуарду Макаровичу изобретать, ставить физические и химические опыты, которые кончались не всегда благополучно, вплоть до того, что, когда в Крыму в 1927 году было сильнейшее землетрясение и их дом дрогнул, мать восприняла это как результат его очередного опыта.

Увлечение Э.М. Мурзаева техникой, в особенности электротехникой, очень пригодилось. Еще подростком он ремонтировал электросеть на Южном берегу Крыма, залезая на столбы с помощью “кошек”. В дальнейшем, в экспедициях его умелые руки не раз выручали всех.

В крымских школах была хорошая традиция: во время каникул учащиеся под руководством учителя уходили в пешие маршруты. “Такие экскурсии, – писал Э.М. Мурзаев, – позволяли многое узнать и понять не из учебников, а наблюдая жизнь природы и человека. В старших классах мы уже отправлялись в горы самостоятельно небольшими группами”.

Когда Э.М. Мурзаев поехал в Ленинград учиться в университете, он “считал себя уже опытным и умелым пешеходом и туристом”. Летом 1929 года, при переходе с 3-го на 4-й курс, он принял участие в своей первой научной экспедиции под руководством Бориса Леонидовича Личкова для выяснения закономерностей в строении рельефа и залегании подземных вод в Армении у горы Арагац (Алагёз). Э.М. Мурзаев собирал образцы горных пород, измерял речные террасы, чертил профили небольших долин, описывал и зарисовывал обнажения горных пород. “То было начало, первая ступень трудной школы путешественника-исследователя”. Э.М. Мурзаев признавался, что к полевой работе он всё же мало подготовлен и нужно ещё многому учиться.

Эдуард Макарович Мурзаев учился в продолжение всей своей жизни у хороших людей, встречавшихся на его жизненном пути, “сначала у учителей и профессоров, а потом у студентов и учеников”. Он любил повторять слова Гёте: “Те, у которых мы учимся, правильно называются нашими учителями, но не всякий, кто учит нас, заслуживает это имя”. Обучение примером, работой он считал лучшим методом воспитания, которым “владеют, увы, далеко не многие”.

Своими главными университетскими учителями Э.М. Мурзаев считал ландшафтоведа Л.С. Берга и этнографа В.Г. Богораза-Тана. По окончании университета он работал в головном академическом географическом учреждении нашей страны – Геоморфологическом институте, позже ставшем Институтом физической географии, а затем – Институтом географии АН СССР.

Э.М. Мурзаев вспоминал: “Впервые я приехал в Среднюю Азию в 1931 г. Геоморфологический отряд, возглавляемый Б.А. Федоровичем, выполнял маршруты вокруг залива Кара-Богаз-Гол и по степному Мангышлаку. Это была трудная экспедиция. Начали работать поздней осенью, наступили морозы... Мы описывали геологические обнажения, регистрировали проявление полезных ископаемых, вели маршрутную съемку, описывали колодцы, отбирали пробы воды для анализа и образцы горных пород... В этих каракумских экспедициях я заинтересовался происхождением туркменских географических названий, стал собирать местные географические термины (...)

Географы и картографы более других имеют дело с географическими именами. Эти специалисты хотят знать их значение (смысл), отражающее географические реалии. Необходимо установить, как правильно передавать форму названия с языка на язык и в нормативных словарях – основных источниках топонимической информации... Работая в Средней Азии среди киргизов и туркмен, я часто стремился уяснить смысл географических названий... Мне приходилось вести маршрутные съемки пройденных путей, измерять абсолютные высоты отдельных пунктов, а в Туркмении ещё и определять их координаты и магнитное склонение. Все эти операции привязывались к местам, имеющим собственные имена... Я начал составлять их списки. Вскоре стало ясным, что в основе большинства туркменских и киргизских, т.е. тюркских, топонимов лежат нарицательные географические термины: кум “песок”, кую “колодец”... и т.д. Так со сравнительного изучения народной географической терминологии и ее роли в образовании собственных названий и начались мои топонимические изыскания, первоначально локально ограниченные тюркоязычными среднеазиатскими республиками. Это начало относится к 30-м годам”. Так географ Мурзаев, “закрашивавший белые пятна” на территории нашей страны, стал топонимистом-филологом. Еще раньше он слушал лекции Л.В. Щербы по лингвистике. Теперь всё это ему пригодилось.

Шесть экспедиций 30-х годов и последующая обработка собранных материалов потребовали десяти лет труда, завершившихся изданием ряда научных работ по географии Средней Азии и защитой кандидатской диссертации “Территории, прилегающие к верхней части Узбоя (рельеф, воды по исследованиям 1935, 1937 гг.)”.

В 1939 году семья Мурзаевых переехала из Ленинграда в Москву, а в 1940 Эдуард Макарович с женой и двумя маленькими девочками отправились в Монголию, где пробыли до 1944 года. Задача была та же самая: исследовать “белые пятна”, изучать возможности хозяйственного использования отдельных районов, но по-прежнему сохранялся интерес к географическим названиям. Полевые исследования в Монголии надолго предопределили его работу в Москве, в Институте географии АН СССР и в Московском институте востоковедения, где он стал читать “Введение в географию Восточной и Центральной Азии”, “Географию МНР” и “Этнографию монголов”.

Э.М. Мурзаев выпустил несколько книг по географии МНР. В 1948 году он защитил докторскую диссертацию “Основные вопросы физической географии МНР”. Затем последовали экспедиции в Китай, Вьетнам: “В какой бы стране я ни работал, мое знакомство с языком начиналось с выяснения смысла географических названий. Ко всем я приставал с одним и тем же вопросом, как, например, перевести имена городов,... рек... Не на все такие вопросы может дать ответ специалист, занимающийся топонимикой”.

При занятиях со студентами Эдуард Макарович обнаружил, что они плохо запоминают чужие для родного языка географические названия, и стал вводить в свои лекции элементы топонимических знаний... “Было радостно видеть, как пробуждается интерес у слушателей, как поднимается уровень освоения материалов курса, как осмысленно они подходят к пониманию карты”.

Работа Э.М. Мурзаева отмечена различными почетными званиями и наградами: он лауреат Государственной премии 1951 года, профессор – 1956, Заслуженный деятель науки России – 1970, лауреат Премии имени В.А. Обручева – 1963; награжден Золотой медалью Н.М. Пржевальского – 1947, медалью им. А. Гумбольдта АН ГДР – 1959, орденами и медалями СССР, МНР, КНР, ДРВ. В 1961 году Э.М. Мурзаев избирается действительным членом Германской академии естественных наук “Леопольдина” и почетным профессором Монгольской Народной Республики. С 1933 года он – член Географического общества СССР и в течение многих лет был одним из руководителей его Московского филиала; с 1954 по 1960 годы – заместитель директора Института географии АН СССР; в 1952 году был консультантом фильмов: о Пржевальском; “Под небом древних пустынь” и ряда короткометражных.

Я впервые встретила Эдуарда Макаровича в 50-е годы на транскрипционном совещании в Библиотеке имени Ленина, уже зная его по рабо-

там: “Изучение географических названий” в “Справочнике путешественника и краеведа” под ред. С.В. Обручева (М., 1950. Т. 2. Гл. 35); “Некоторые вопросы географической номенклатуры” // Известия АН СССР, серия географическая. 1953. № 4 и др. Я была рада личному знакомству, в результате которого имя, до сих пор абстрактно существовавшее для меня в списках литературы, совместились с незаурядной личностью автора, и была удивлена тому, как расшифровывались инициалы Э.М. Как явствует из его воспоминаний, удивилась этому не одна я. Эдуард Макарович писал: “Картографию я сдавал А.В. Грауру. Алексей Васильевич дал мне гипсовую модель двуглавой горы, крутыми и пологими склонами спускающейся к равнине. Нужно было, пользуясь методом горизонтального сечения, показать рельеф скульптуры на чертеже... А.В. Граур, прищурившись, долго рассматривал мою работу, а затем спросил: – Фамилия? – я ответил. – Странная фамилия. Вы, видимо, из восточной семьи? – Я из Крыма. – Имя? – Я ответил. Сочетание такой фамилии с ультразападным именем развеселило его... Он дружески засмеялся. – Отчество? – после ответа я услышал долгий веселый смех. Таким необычным ему показалось сочетание моих имени, отчества, фамилии, в которых представлен и запад, и восток, и Русь между ними. Широко и четко написал на чертеже “Отлично”».

Прошло некоторое время, и сочетание *Эдуард Макарович* стало для меня и для многих моих коллег-филологов символом мягкой, теплой доброжелательности, дружелюбия и всегда большой научной принципиальности и глубоких знаний.

Меня часто удивлял тот факт, что, рассказывая о своих коллегах и знакомых, Эдуард Макарович как будто наделял их своими собственными чертами, и я задавалась вопросом: подбирали ли он себе друзей, импонировавших его характеру, или все эти черты в сумме составляют свойства истинного ученого, одним из которых был он сам.

Вот, например, как он говорил об А.Н. Формозове: “Александр Николаевич Формозов обладал редкой способностью учить не поучая. У него была своеобразная манера делиться мыслями и наблюдениями скупыми словами, открывающими самую суть факта, сравнения, взаимозависимости и оставляющими простор для раздумья собеседнику. Ученый как бы подводил его к порогу познания и предоставлял полную свободу в последующем. В этом сказывался педагогический такт”. Точно таким же образом Эдуард Макарович беседовал со мной, когда редактировал некоторые мои работы.

О человеческих качествах Г.Д. Рихтера, ассистента А.А. Григорьева, Эдуард Макарович писал: “Это прежде всего некоторая застенчивость, доброжелательность, приветливость... Гавриил Дмитриевич достигал взаимопонимания с людьми силой своих знаний, научного авторитета и всегда ровного, хорошего отношения к ним” – разве это не черты самого Эдуарда Макаровича? Он никогда не “выступал” с гром-

кими заявлениями и не повышал голоса. На конференции он приходил раньше, чем большинство участников, незаметно садился сбоку так, что его даже не сразу было заметно.

Об Александре Афанасьевиче Юнатове Эдуард Макарович вспоминал: “Всегда ровный и спокойный А.А. Юнатов не замечал ни невзгод дальнего пути, ни летнего зноя в пустыне, ни стужи в горах, ни плохой дороги. В экспедициях он был непритязателен и всегда в труде, за что его любили и уважали, особенно молодежь. Да и я, признаюсь, многому научился у Александра Афанасьевича”.

Среди тех, с кем Э.М. Мурзаев путешествовал по Заалтайской Гоби, был Андрей Григорьевич Ванников, приехавший в Монголию в 1942 году в числе первых четырех преподавателей открывавшегося в Монголии университета. “Последняя наша встреча, – писал Эдуард Макарович, – за чайным столом состоялась в 1973 г. ... Почему-то заговорили о скромности, свойственной мудрецам”.

Эдуард Макарович обладал глубокой мудростью и великим пониманием не только своего предмета, но и всего научного процесса познания: “История географических открытий и исследований – драматический рассказ о человеческих деяниях путешественников и ученых, всегда стремившихся к неизвестному, неведомому, непознанному”.

Эдуард Макарович брал пример со многих своих старших товарищей и коллег: “Правду говорят о том, что время может сжиматься и растягиваться в результате действий человека. Но это удастся сделать не каждому, а только избранным, обладающим талантом управлять отпущенными судьбой годами. Сергей Владимирович Обручев относился к избранным (...) Сдержанность, умеренность прошли красной чертой через всю частную жизнь ученого”. Эти слова можно адресовать и самому Эдуарду Макаровичу, который не раз говорил о чувстве меры во всем, в том числе и в науке, где оно – показатель культуры авторского труда.

Таким ученым и таким человеком был Эдуард Макарович Мурзаев, таким он останется в науке и в памяти всех, кому посчастливилось знать его лично.

(Все цитаты даны по книге: Мурзаев Э.М. Рассказы об ученых и путешественниках. М., 1979.)

А.В. Суперанская,
доктор филологических наук



ТОПОНИМИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ ЦЕНТРАЛЬНОЙ РОССИИ*

Г.П. СМОЛИЦКАЯ,
доктор филологических наук

Сёрпухов (1328*). Город в Московской области, один из древних в Подмоскowie. В 1341–1456 был центром Серпуховского удельного княжества, затем – в составе Московского государства. Название городу дано по реке Серп (Серпейка, Серпушка), на которой он был основан как сторожевой пост на южных рубежах Московского княжества. Археологические раскопки (Серпуховское городище) показали, что именно при владении реки Серпейки в Нару уже в X–XIII веках существовал город. См. *Серпейка* и *Серпушка*.

серпуховча́не, серпуховча́нин, серпуховча́нка и серпухо́вцы, серпухо́вец

серпухо́вский, -ая, -ое; серпуховско́й, -ая, -ое

Едет дядя из Серпухова: бороду гладит, а денег нет. Речь идет о благообразной внешности и важных манерах серпуховцев, что не соответствовало их материальному положению.

Сестра́. Река на Карельском перешейке и река в Московской области. Название представляет собой обрусевшую форму финского топо-

* Продолжение. Начало см.: Русская речь. 1994. №№ 4–6; 1995. №№ 1–6; 1996. №№ 1–6; 1997. №№ 1–6; 1998. №№ 1–6; 1999. №№ 1, 2.

нима *Siestar-oja* “черносмородиновая река”. Река на Кольском полуострове, когда была пограничной между Россией и Финляндией, то называлась *Raja-joki* “пограничная река”. Производный топоним – *Сестро-река*.

Сестроре́цк. Город в Ленинградской области. По сведениям источников, он возник в первой четверти XVIII века как поселок при оружейном заводе в устье реки Сестры (Поспелов Е.М. Географические названия мира. Топонимический словарь. М., 1998). Название дано по реке Сестра.

Центр морского и горного курорта Ленинградской области.

сестрореца́не, сестрореца́нин

сестроре́цкий, -ая, -ое

Се́ченово. Село в Нижегородской области. В прошлом это село *Теплый Стан*: по преданию, здесь был проездом, по пути в Казань, Иван Грозный и получил теплый, сердечный прием; по другой версии, в это время стояла теплая погода. В 1945 году было переименовано в связи с юбилеем русского ученого-физиолога И.М. Сеченова (1829–1905), уроженца этого села.

се́ченовцы

се́ченовский, -ая, -ое

Си́ние Ли́пяги. Село в Воронежской области на бывшем здесь одноименном урочище, которое упоминается в документах 1670 года. Само село известно лишь с конца XVII века. Название прозрачно: *ли́пяг*, *ли́пяги* – южнорусское диалектное “возвышенность, покрытая липовым лесом”, “небольшой лесок в степи”. Издалека лиственный лес, роща кажутся синими. Село основано выходцами из деревень Тереховка, Шаталовка, Шевыревка, Дубовицкая. Разные части села долго назывались этими именами (Прохоров. Вся Воронежская земля).

синели́пяговцы

синели́пяговский, -ая, -ое

Скопи́н (1663). Город в Рязанской области. Более раннее название *Острожек* от *острог* “укрепление, крепость”; во 2-й половине XVII века назывался *Скопинская слобода*, а в 1663 году известен уже как город Скопин. Предполагают, что в основе топонима название птицы, водившейся в окрестностях, *скопа* “орлик, рыбац, хищная птица *Falco haliaetos*” (Даль. Т. IV). При такой интерпретации топонима трудно объяснить принцип номинации и словообразования. Реальнее видеть в его основе не приведенный апеллятив *скопа*, а прозвище *Скопа*, образованное от него. Именно это прозвище (*Скопа*) носил князь Иван Васильевич Шуйский (начало XVI в.), от которого пошли *Скопины-Шуйские* (Веселовский. Ономастикон).

скопиа́нцы, скопи́нец, скопи́нка

скопиа́нский, -ая, -ое

Скупя́я Потуда́нь. Село в Воронежской области. Название дано по

реке Скупая Потудань, на которой оно основано. Исследователь воронежской топонимии В.А. Прохоров считает, что *Потудань* имеет скифско-иранское происхождение на основании созвучности его второй части с *-дан* “река, вода”. *Скупая* “маловодная, мелководная” (Прохоров. Указ. соч.).

потуданцы, потуданец

потуданский, -ая, -ое

Сланцы (1949). Город в Ленинградской области. Название дано по расположению города вблизи месторождения горючих сланцев, который и вырос в связи с их добычей. Наименование населенных пунктов по виду полезных ископаемых широко известно в России, например: *Нефтегорск* (неоднократно), *Нефтекумск*, *Апатиты*, *Никель* и т.п.

сланцевчане, сланцевчанин и сланцевцы, сланцевец

сланцевский, -ая, -ое

Слобода, Слободка, Слободской и т.п. Названия большого количества населенных пунктов в Центральной России. Они отражают определенный тип поселения – *слободу*, известного на Руси и в России с XI по XVIII век, имевшего свой производственный профиль, определявшийся социально-экономическими потребностями княжества, государства. В качестве стимулирования и развития производств население слобод освобождалось (было свободно) от некоторых повинностей, налогов, поборов и т.п.

Смоленск (863*). Город, областной центр Смоленской области. Один из древнейших русских городов, упоминаемый в Повести временных лет в сообщении о расселении славянских племен.

Происхождение и значение этого названия до сих пор остается спорным и сложным. Большинство исследователей считает, что оно восходит к основе **smol-* в значении “смола, липкий пахучий сок хвойных и некоторых других растений, темного цвета, твердеет на воздухе”. М. Фасмер, исходя из этого значения указанной основы, считал, что здесь смолили суда (Фасмер. Т. III). В.А. Никонов возводил топонимы *Смоленск* к этнониму *смоляне* (Никонов. Краткий топонимический словарь). Ст. Роспонд соотносил его со славянской основой **smol-* в значении “вид почвы”, “черная болотистая земля” (Роспонд. Структура и стратиграфия древнерусских топонимов).

В настоящее время новый взгляд на происхождение топонима *Смоленск* высказал О.Н. Трубачев (В поисках единства // Русская речь. 1992. № 4), учтя отдельные положения, которые развивал в конце XIX века смоленский историк С.П. Писарев. О.Н. Трубачев обосновал свой взгляд лингвистически (фонетика, словообразование) и исторически. Он считает, что Смоленск – это город смолян. Название образовано от этнонима *смоляне* по типу **pol'skъ* от **pol'ane* и т.п.; **smolŕne*, *smol'ane* “выжигающие лес” от древней формы **smol-*, *smoliti* “медленно выжигать лес”, а не от *смола* “липкий пахучий сок хвойных деревьев”. В дан-

ном случае произошло усечение производящей основы, что дало **smol*. Смоляне (смолене) – это не жители хвойных лесов и не добывающие смолу. Это люди, отвоевывающие пашню у леса, занимающиеся подсечно-огневым земледелием. О.Н. Трубачев считает смолян (смолен) древним славянским племенем, следы которого обнаружены на юго-западе Болгарии (смолене), а топонимия – по всей территории расселения славян.

В древнерусском языке название города было *Смольнескъ*, а в косвенных падежах, например в родительном – *Смоленъска*, со временем форма именительного падежа “подравнялась” под родительный и стала *Смоленск*.

смоля́не, смоля́нин, смоля́нка и смоля́й, смоля́к, смоля́чка;

смольня́не, смольня́нин, смольня́нка

смоле́нский, -ая, -ое

Смоляне-крупенники. Это значит, что в пищу они употребляют много крупы.

Смоляне-мезговики. Это значит, что из-за недостатка зерна (муки) они добавляли в хлеб *мезгу* (*сосновую оболонь* – древесный слой под корой дерева).

Собинка (1939). Город во Владимирской области. Происхождение названия доподлинно не известно, но можно предположить, что оно образовано от прозвища (фамилии) *Собин* по типу *Костинка*, *Марьинка*, *Тимохинка* и др. В основе прозвища *Собин* лежит апеллятив *собин*. Известный в говорах Центральной России в разных значениях: “человек с какой-то индивидуальной, собственной особенностью” или “собственные пожитки, имущество, скот” от *собина* (опричина) “личное имущество, приданое, пожитки” в отличие от “родового имущества”. Возможно, что Собинка была чьей-то такой личной, не родовой собственностью. Прозвище *Собин* дало фамилию *Собинов*, известную уже в конце XV века (Веселовский. Указ. соч.). Первоначально город назывался – *Пустошь Собинова*.

соби́нцы и соби́нцы, соби́нец и соби́нец

соби́нский, -ая, -ое

Советск (1954). Город в Тульской области. Название образовано от прилагательного *советский* “относящийся к Стране Советов”. После революции 1917 года это слово было очень активно в топонимии. Ср. *Советск*, *Советский* в Калининградской, Кировской и др. областях России.

советча́не, советча́нин, советча́нка

совете́ский, -ая, -ое

Советский. Поселок городского типа в Ленинградской области. Возник как поселок при целлюлозно-бумажном комбинате. В 1948 году переименован в *Советский* (до 1948 г. – поселок *Иоханес*). Исследователи топонимии Ленинградской области не исключают того, что он на-

зван в честь летчика Героя Советского Союза М.А. Советского (Кисловский. Знаете ли Вы? Словарь географических названий Ленинградской области).

Содомово. Название пятнадцати населенных пунктов в Нижегородском Заволжье; иногда *Б.* и *М. Содомово*. По мнению Н.В. Морохина (Нижегородский топонимический словарь), в этом названии отражается презрительное отношение раскольников к другим христианам более поздним, не сохранившим истинную веру, близким по быту к магрикам. Топоним символизирует безнравственность, греховность (Ср. названия библейских городов *Содом* и *Гоморра*, погрязших в грехах и, позднее, затопленных).

содомовец, содомовцы и содомец, содомцы

содомский, -ая, -ое и содомовский -ая, -ое

Соколы́ники (1958). Город в Тульской области. В основе названия апеллятив *соколы́ники*. Так называли людей, занимающихся доставкой и обучением ловчих птиц для царской охоты на дичь и принимавших участие в этой охоте. Название *Соколы́ники* давалось селениям, где жили соколы́ники, или где получали земельные наделы за свою соколы́ничью службу. Соколы́ничьи слободы пользовались особыми привилегиями и были приближены к царскому двору. Расцвет соколиной охоты приходится на XVII век в царствование царя Алексея Михайловича, отца Петра I, и затухает после Елизаветы Петровны, дочери Петра I. Ср. в Нижегородской области: село *Соколы́ха* – здесь была соколиная охота, *Соколы́щи* – место, где водились соколы.

соколы́никовцы и соколы́нники

соколы́нический, -ая, -ое и соколы́никовский, -ая, -ое

Соколы́в Гарт. Русское село в Республике Мордовия. Исследователи топонимии Мордовии объясняют это название так: *Соколов* (первоначально *Соколовый*) – фамилия; *Гарт* – от апеллятива *гарт* “остатки поташного производства, селитры, дегтя”, а также “место такого производства” (Ижеватов. Топонимический словарь Мордовской АССР). Это значит, что селение, принадлежавшее Соколову, было связано с этим производством так же, как *Майдан*, *Буда*. На территории Мордовии есть русское село *Сосновый Гарт*.

соколовога́ртовский, -ая, -ое и га́ртовский, -ая, -ое

Соколы́ское. Рабочий поселок в Нижегородской области. Название дано в связи с производством в поселке легких лодок – соколок, которые по своим характеристикам напоминают птицу сокола. Рабочим поселком стал в 1938 году, включив в свой состав несколько соседних деревень – Устье, Красные Ключи, Судоверфь и Пискариха.

соко́лец, соко́льцы

соко́льский, -ая, -ое

Солда́тское. Село в Мордовии. Известно с 1863 года как деревня *Солдатовка*. Населенные пункты с названиями *Солдатское*, *Солдатовка*,

Солдатчина, Солдатская Слобода и т.п. известны по всей линии засечной черты на юго-востоке Русского государства XVII века от Васильурска (при впадении р. Суры в Волгу) до Тамбова. Это места проживания солдат, охранявших засечную черту. Селения этого типа известны в Мордовии и других местах. Особенно много их было в Тамбовском уезде: *Солдатская Выхляйка, Солдатская Двойня* и др. (Инжеватов. Указ. соч.).

солдатовец, солдатовцы

Солёный. Хутор в Воронежской области. В прошлом это помещичья усадьба. Название дано по солонцовой почве. В 1928 году здесь образовался хутор из 29 крестьянских дворов. Достопримечательностью хутора является акклиматизация грецкого ореха, который произрастает здесь и в настоящее время (Прохоров. Указ. работа).

солёновец, солёновцы

солёновский, -ая, -ое

Солигалич (1380^{*}). Город в Костромской области. Более ранние варианты названия: *Соль Галицкая, Соль Галичская (Соли Галичские)*. 1380 год – год первого упоминания в летописи. Статус города Солигалич получил в 1778 году. В основе названия отражен факт залежей и добычи соли недалеко от города Галича. Подобная модель по форме и признаку номинации довольно широко распространена в русской топонимии: *Соль Камская – Соликамск, Соль Вычегодская – Сольвычегодск, Соль-Илецк*. Как считал М. Фасмер, соединительное *и* в *Солигалич* и *Соликамск* появляется в первых двух топонимах из конструкции *у Соли Галичской, у Соли Камской* (Фасмер. Т. III.) Отсутствие этого *и* в названии *Сольвычегодск* дает основание видеть другую причину, а именно сохранение его в зависимости от ударения – в первом предупредном слого: *Соли Галичские – Солигалич, Соли Камские – Соликамск* и редукцию в третьем предупредном – *Сольвычегодск*.

солигаличане, солигаличанин, солигаличанка,

устар. усольцы, усолье

солигаличский, -ая, -ое и солигалический, -ая, -ое,

устар. солигалицкий, -ая, -ое

Солигаличане – бревенички. Имеется в виду одно из важных занятий жителей Солигалича – работа на лесных промыслах, изготовление бревен, обработка спеленных деревьев.

Солнечногорск (1938). Город в Московской области. Более ранние названия: село *Гомзино*, деревня *Солнечная (Солнечная)*, рабочий поселок *Солнечногорский*; в XIX веке *Солнечная Гора* при железнодорожной станции Подсолнечная. Эти названия проливают свет на происхождение интересующего нас топонима. Город расположен на одном из холмов (горе) Клинско-Дмитровской возвышенности. *Солнечная* – прилагательное к *солнце*, о горе: светлая, теплая. Сложный топоним оформлен соединительной гласной *о* и суффиксом *-ск*. Клинско-Дмитровская гряда считается самой красивой местностью Подмоскovie.

солнечнобóрец, солнечнобóрцы

солнечнобóрский, -ая, -ое

Солонцы́. Название двух сел в Воронежской области. Одно сформировалось около Солонецкой вершины (оврага?), получившее в 1881 году название село *Солонцы* (Бутурлиновский р-н). Село Солонцы (Новоусманский р-н) основано в 1770 году монастырскими крестьянами. Название обоих сел связано с местной солонцовой почвой (Прохоров. Указ. соч.).

Топонимы аналогичного происхождения известны и в других областях Центральной России, например в Нижегородской – деревни *Солянка*, *Солунино*, названия которых связывают с солонцовой почвой или с выходами солонцов на поверхность почвы.

солонцо́вцы, солонцо́вец

солонцо́вский, -ая, -ое

Соло́тча (1958). Курортный поселок в Рязанской области. Вопрос о происхождении топонима не решен. Известно только, что поселок получил название по реке Солотча (л. пр. Оки), на берегу которой возник еще до XIV века. Другие формы гидронима: *Солодча*, *Солотца* и самая ранняя – *Солодша*; производное *Солодишинский* (*Солотишинский*) монастырь. Этот материал дает возможность сделать два предположения о происхождении гидронима. Форма *Солодша* (как и гидронимия на -га, -ма) может быть соотнесена с носителями дьяковской или городецкой культуры (для Поочья – вторая пол. I тыс. до н.э. и первая пол. I тыс. н.э.), говорившими на одном из финно-угорских языков. С другой стороны, гидроним можно интерпретировать как славянский, в основе которого апеллятив *солоть* > *солотина* (*слотина*) “жидкое вязкое болото” или “топкое, вязкое болото”. Это предположение поддерживается топонимическим и физико-географическим рядом. В окрестностях Солотчи есть болото *Слотина*, луг *Слотина*. Река Солотча берет начало и в значительной степени протекает по болотистой местности Менцеской низменности.

– Солотча – красивое курортное место, неофициально именуемое Рязанской Швейцарией. Это обстоятельство стало основой легенды о том, что когда рязанский князь Олег Иванович прибыл сюда, то, пораженный красотой места, воскликнул: “как солодко”, т.е. сладко, прекрасно; и стало место называться *Солодча*.

солóдчинцы

солóдчинский, -ая, -ое

Со́льцы (1781). Город в Новгородской области. В основе названия слово *со́льцы* “соляные, соленосные ключи” на берегах реки Шелони, где и был основан посад Со́льцы, ставший впоследствии городом. Наличие соли, соляных разработок – всегда важный признак номинации, и именно поэтому апеллятив *соль* часто встречается в топонимии: поселок городского типа *Соль* (на Украине), города *Сольвычегодск*,

Соль-Илецк (в России) и др.

сольча́не, сольча́нин, сольча́нка

соле́цкий, -ая, -ое и сольцо́вский, -ая, -ое

Сóрмово. Город под Нижним Новгородом. Топоним известен с XVI века и связан с прозвищем владельца всей местности *Соромы* (Морохин. Указ. соч.). Другая версия от тюркского слова *сор* (*сер*) “перекат на реке”. Первоначально известен как деревня *Сормово*, *Марьино*, затем *Слобода Сормово*. Поблизости железнодорожная станция *Сормово* и *Сормовские* озера. В настоящее время Сормово – микрорайон Нижнего Новгорода

со́рмовец, со́рмовцы, со́рмовка

со́рмовский, -ая, -ое

Со́ротъ. Река в бассейне реки Великой, протекает по территории Пушкинского музея-заповедника в селах Михайловском, Тригорском, Воронице. Происхождение названия не выявлено. Все исследователи считают возможным возводить его к балтийскому первоисточнику, отраженному в балтийском гидрониме *Sarte*. Если *-отъ* считать суффиксом, то есть основания соотнести его с балтийским материалом – суффиксами *aitis*, *utis* (Агеева. Происхождение имен рек и озер). Не исключено, что *сор* представляет собой известный гидрографический термин *сара* прибалтийско-финского языка в значении “болото”, “заболоченная река” (Мурзаев. Словарь народных географических терминов). Ареал этого термина широк, он соотносится с ареалом раннего расселения финно-угорских народов.

со́ротский, -ая, -ое и со́ротський, -ая, -ое

Продолжение следует



Фольклорные и литературные особенности сказок А.С. Пушкина

Т. В. ЗУЕВА.

доктор филологических наук

Пушкин писал: “Пётр создал войско, флот, науки, законы, но не мог создать словесности, которая рождается сама собою, от своих собственных начал. Поколение преобразованное презрело безграмотную, изустную народную словесность, и князь Кантемир, один из воспитанников Петра, в путеводители себе избрал Буало” (Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1976. Т. 6. С. 385; далее – только том и стр.).

Проблема сближения литературы с фольклором для Пушкина практически вылилась в проблему стиля. Его “фольклорные опыты” по признаку стиля можно разделить на две группы: с народно-поэтической и с литературной основой. В первых поэт приближался к литературе от фольклора, имитируя его; во вторых была устремлённость к фольклору от литературы. Пушкин восстанавливал культурную преемственность устной и письменной (народной и дворянской) словесности, выявлял единую русскую художественную традицию.

Историческую зрелость литературы Пушкин связывал с созданием произведений крупных форм. Поэт понимал, что в русском фольклоре самые крупные и художественно совершенные формы являли собой сказки, и не случайно его первым законченным большим произведением стала сказочная поэма “Руслан и Людмила”.

У истоков литературных сказок Пушкина стояли баллады. В 1824–1830 годы он создал ряд баллад на фольклорные сюжеты. Среди них стилевое течение с имитацией фольклорной основы было представлено такими произведениями, как “Песни о Стеньке Разине”, “Всем красны боярские конюшни...”, “Как весенней тёплой порою...” (“Сказка о медведихе”). Литературная основа заявила о себе в балладах “Песнь о вещем Олеге”, “Жених”, “Утопленник”.

Укрупнение эпических произведений и, следовательно, развитие повествовательного начала привело Пушкина к созданию в 1830–1834 годах собственно сказок как литературного вида. В них стилевое течение с имитацией фольклора дало две разновидности: сатирическую (“Сказка о попе и о работнике его Балде”) и философскую (“Сказка о рыбаке и рыбке”); стилевое течение с литературной основой было связано с опытом Пушкина в жанре поэмы (“Сказка о царе Салтане”, “Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях”, “Сказка о золотом петушке”).

* * *

В “Сказке о попе и о работнике его Балде” поэт использовал народный сюжет, конспективно записанный им в с. Михайловском (3, 423–424). Весь интерес этой устной сказки заключался в проделках батрака, представленных серией эпизодов (12 повествовательных мотивов). Пушкин создал свой вариант того же сюжета путём его почти механического упрощения. Он опустил ряд мотивов и одновременно перенёс акцент с образа работника на его конфликт с попом, что чётко просматривается в повествовательной схеме:

1. Балда и поп заключили договор.
2. Балда соблюдает его условия, но поп не желает выполнять своей части договора. Он даёт Балде новое поручение.
3. Балда с ним справляется (утроенный мотив).
4. Поп вынужден подчиниться условиям договора.

Вследствие этого неожиданно была выявлена глубинная основа сюжета, восходящая к типологически общим для всех народов обрядам родового общества, в которых человек стремился “договориться” с мифическими силами. Она присутствует и в “Сказке о золотом петушке”, сюжет которой пришел из испанского фольклора (см. статью А.А. Ахматовой “Последняя сказка Пушкина”).

В фольклорной сказке герои всегда отчётливо типизированы, а их поступки целесообразны по отношению к сюжету, мотивированы его развитием. Так было и в источнике. В конспективной записи Пушкина читаем: “Поп поехал искать работника. Навстречу ему *Балда*” (3, 423). В сказке самого Пушкина фольклорная логика сюжета заменилась логикой характеров, именно они начали объяснять поведение персонажей, предопределять развитие событий. У Пушкина действия героев формально необъяснимы: “Пошёл поп по базару / Посмотреть кой-какого товару”, и вдруг заявил: “Нужен мне работник...”; Балда “Идёт, сам не зная куда”, и вдруг согласился пойти к попу в работники. Однако литературная сказка Пушкина имеет психологический подтекст, из которого ясно, что жадный поп вышел чем-нибудь поживиться; это понял проницательный Балда и вступил в сделку, в которой поп не заметил подвоха.

Пушкинские персонажи приобрели характеры. Балде свойственно русское “лукавство ума”, которое он маскирует простодушием и глупостью; поп, считая себя умным и хитрым, по-русски же надеется на “авось”; его пытается спасти коварная попадья – и проч.

Стилистически Пушкин опирался прежде всего на стих народной анекдотической сказки, близкий по своим особенностям другим формам народной сатиры: лубочным и раёшным текстам, народному театру, прибауткам, присловьям (так называемый раёшный стих). В нём важную художественную роль играет рифма.

Талантливый сказочник, создавая комический стиль, легко рифмовал. Эта традиция заметна и в творческой манере Арины Родионовны – не вызывает сомнения, что именно с её слов Пушкин сделал в Михайловском конспективные записи устных сказок. В них читаем: “Да вот стану море морщить да вас, чертей, корчить”; “Царица разрешилась не мышью, не лягушкой, неведомой зверюшкой”.

Особенности стиха позволили поэту использовать афористические жанры фольклора, а также самому создать несколько афоризмов (например: «А Балда приговаривал с укоризной: “Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной”»). “Сказка о попе...” насыщена изречениями пословичного характера.

За ними образуется второй план – рассказчика, а также третий – авторский. Рассказчик – человек из народа, у него как бы случайно проскакивают просторечные формы слов (“до дому”, “двух зайков”); он неодобрительно говорит о женском лукавстве (“Ум у бабы догадлив, /

На всякие хитрости повадлив”), презрительно смеётся над бесёнком (“ножки протянул”). Выступая в этой маске, Пушкин наметил свою игру с читателем, которая обнаружится также в сказках-поэмах и в “Поэмах Белкина”.

Подстраиваясь под манеру народного рассказчика, поэт иногда открывал эту маску, которая его, по-видимому, стесняла (“Да понадеялся он на *русский* авось”). Этим Пушкин показывал, что вступил в игру и приглашает принять в ней участие читателей не только из простонародья.

* * *

В литературной имитации фольклорных стилей важное место занимают произведения Пушкина, написанные вольным народным стихом (определение Б.В. Томашевского).

Русская эпическая форма представлялась поэту стихотворной и безрифменной. Пушкин обращался к разным национальным формам стиха: английским, итальянским, испанским, польским, сербским. Возможно, благодаря этому опыту им был избран вольный стих, выражающий художественное восприятие мира, свойственное славянам. В.М. Жирмунский вообще отказал этому стиху в литературных признаках, полагая, что поэт просто воспроизвёл его по образцу былин. (Стиховед О.И. Федотов обратил наше внимание на его современную метрическую идентификацию: “3-иктный тактовик с константным ударением на предпоследнем слоге, с доминирующей двусложной анакрузой и тенденцией к 3-ударности и 10-сложности” – см.: Лотман М.Ю., Шахвердов С.А. Метрика и строфика А.С. Пушкина // Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979. С. 152.) Основное воплощение вольный стих получил в балладном цикле “Песни западных славян”, куда, по первоначальному замыслу Пушкина, должна была также войти “Сказка о рыбаке и рыбке” как “18-я песня сербская”.

Известно, что её сюжетный источник – немецкая сказка из сборника братьев В. и Я. Гримм. Повторяя фольклорный процесс усвоения чужого сюжета, Пушкин организовал ему “встречное течение” (термин А.Н. Веселовского), превратил в русскую сказку.

Стилевую основу “Сказки о рыбаке и рыбке” составила развитая система повторов фольклорного характера. С нарастающей экспрессией в ней повторяются общие места (*loci communes*), созданные поэтом в духе народного творчества: вызов золотой рыбки, просьба старика и её ответ, недовольство старухи, её исполнившееся желание и т.д. Это, как и вольный стих, позволяет связать стиль пушкинского произведения не с динамичной по своей природе сказкой, а с былинной, обладающей многими приёмами замедления действия (ретардации). В черновиках

поэта сохранилась строчка, напоминающая новгородские былины: “На Ильмене славном озере...” (ср. в известном Пушкину сборнике былин: “Под славным великим Новым-городом, / По славному озеру по Ильмену...”; “...Поклонися от меня брату моему, / А славному озеру Ильмену”). – Древние российские стихотворения, собранные Кириешо Даниловым. М., 1818. С. 166, 267).

Пушкин использовал фольклорную кумулятивную композицию. “Сказка о рыбаке и рыбке” состоит из экспозиции и ещё одного многократно повторяющегося мотива:

1. (Экспозиция). Старик выловил золотую рыбку. Она просит отпустить её в море, а за это обещает выполнить любое его желание.

2. Старуха приказала мужу обратиться к рыбке с просьбой о корыте – избе – столбовом дворянстве – царственности – морском владычестве. Рыбка удовлетворила все просьбы, кроме последней, после которой отняла всё, что подарила.

Повторение второго мотива происходит с возрастанием требований, обнажая ненасытную жадность старухи. Необычно для фольклора сюжет развивается вокруг антигероя, который поставлен в необычные же условия: для исполнения его желаний нет препятствий. Этим спровоцировано его самораскрытие. Бесконечность желаний старухи соответствует бесконечной возможности развивать кумулятивную композицию.

Таким образом, стилевая система слилась с композицией, растворилась в художественной идее, которая подчинила произведение общему принципу семантического варьирования (В.В. Виноградов считал его одним из основных пушкинских приёмов).

“Сказка о рыбаке и рыбке” обладает скрытой иронией: в ней пародируется фольклорная мечта о царственности. Поэт предлагает свою трактовку. Одариваемая старуха изображена в стиле лубка и одновременно этнографически точно:

Перед ним изба со светёлкой,
С кирпичною, белёною трубою,
С дубовыми, тесовыми вороты.
Старуха сидит под окошком... <...>
Что ж он видит? Высокий терем.
На крыльце стоит его старуха
В дорогой собольей душегрейке,
Парчовая на маковке кичка,
Жемчуги огрузили шею,
На руках золотые перстни,
На ногах красные сапожки. <...>
Что ж? пред ним царские палаты.
В палатах видит свою старуху,

За столом сидит она царицей,
Служат ей бояре да дворяне,
Наливают ей заморские вины;
Заедает она пряником печатным;
Вкруг ее стоит грозная стража,
На плечах топорики держат.

Как видим, у Пушкина “мечта” имеет национальную, историческую и бытовую конкретность.

Действие сказки возвращается к исходной точке, а герои остаются такими же, как в начале:

Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года.
.....
Глядь: опять перед ним землянка;
На пороге сидит его старуха...

Сюжет замкнулся, стал метафорой вечности, соотнесенной со мгновением человеческой жизни. Подобное произведение поэт создал в 1825 году в “Подражаниях Корану” (“И путник усталый на Бога роптал...”), в 1833 году он повторил это в сказке.

Образ вечности олицетворяет море. Оно – не только фольклорное “синее море”, но и восходящая к романтическому опыту Пушкина “свободная стихия”. В “Сказке о рыбаке и рыбке” вольный стих имеет особый художественный смысл: как и греческий гекзаметр, он напоминает свободный бег морских волн.

У Пушкина-философа ритм моря становится ритмом истории. Ее логическим финалом, предупреждает поэт, может оказаться “разбитое корыто”. В литературной сказке Пушкина эта художественная деталь равнозначна самому сюжету, что было бы немыслимо в сказке фольклорной.

* * *

В южный период под воздействием “Восточных поэм” Байрона Пушкин создал романтическую поэму, которая сделалась популярным жанром русской литературы 20–30-х годов. Вскоре, придя к отрицанию романтического мироощущения и “безнадежного эгоизма” романтического героя, Пушкин, казалось бы, навсегда оставил и сам жанр. Однако его традиции не оборвались. Романтические поэмы трансформировались в сказки.

Жанровым признаком романтической поэмы В.М. Жирмунский считал особую манеру повествования – такую, когда автор “становится на

точку зрения удивленного или взволнованного слушателя или свидетеля событий” (Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин: Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 97). Одним из жанрообразующих признаков пушкинских сказок-поэм также является заинтересованная позиция повествователя. Возникают его вопросы: “Но из бочки кто их вынет? / Бог неужто их покинет?”; “Что же зеркальце в ответ?”. Обнаруживаются восклицания: “Вдруг она, моя душа, / Пошатнулась не дыша...”; “Что за страшная картина! / Перед ним его два сына...” Формой эмоционального присутствия повествователя можно считать и своего рода “лирические отступления”: изображение обстановки (гроб с мёртвой царевной в пещере, Дадон в шатре шамаханской царицы); пейзажа (бочка в море, кораблик “на раздутых парусах”, шелковый шатёр “промеж высоких гор”). Для устной сказки подобные морфологические формы присутствия исполнителя в жанровом отношении безразличны, у Пушкина они функционально необходимы.

Сказки-поэмы объединяет общая метрическая структура: четырёх-стопный хорей с пиррихиями в нечётных стопах, правильно чередующиеся мужские и женские окончания и парные рифмы. Этот стих позволил Пушкину выступить в маске простолюдина. Так же, как в “Сказке о попе...”, поэт имитировал народного рассказчика с его речью: “милый друг”, “чёрная зависть”, “тёмная ночка”, “Чёрт ли сладит с бабой гневной?”. С точки зрения рассказчика, царевна-сирота – внешне и внутренне – идеальная девушка. Она “белолица, черноброва” и при этом “нраву кроткого такого”, “от зелёного вина отрекалася она”. Царевна ко всем относится доброжелательно: подаёт хлеб нищей, ласкает “нежною рукою” Соколко. Царица-мачеха наделена отрицательными чертами: “горда, ломлива, своенравна и ревнива”. Она любит наряжаться, вертеться перед зеркалом, или сидит “без дела”. Такими были бы нравственные оценки любого крестьянина.

Простодушие рассказчика иногда становится комическим и может превратиться в форму авторской иронии. Например, чудесная белочка “с присвисточкой” распевает популярную песню, “И приставлен дьяк приказный / Строгий счёт орехам вест; / Отдаёт ей войско честь...” Авторская ирония позволяет Пушкину незаметно спародировать романтический стиль. Для этого употреблено только одно слово *пешком*, которое акцентировано:

Что готов душою страстной
За царвеною прекрасной
Он пешком идти отсель
Хоть за тридевять земель.

Однако в стиле сказок-поэм обнаруживаются и не пародийные романтические элементы. Они предотвращают упрощённое восприятие

высокого содержания пушкинских сказок (“во мгле печальной”, “в горести душевной”). Элементы романтического стиля позволяют передать трагические чувства:

... “Спи во гробе;
Вдруг погасла, жертвой злобе,
На земле твоя краса;
Дух твой примут небеса”.

Или в другой сказке:

Застонала тяжким стоном
Глубь долин, и сердце гор
Потряслось...

Авторскую позицию выражает также драматизм, который постепенно нарастает от сказки к сказке. Сначала это горе невинногонимой матери (“Словно горькая вдовица, / Плачет, бьётся в ней царица...”), затем – иное. Бездушная красавица-мачеха наделена всеподавляющим эгоизмом: она хочет быть “на свете **всех** милее”. Ещё более отчётливо драматическое начало проявилось в “Сказке о золотом петушке”, в её ужасном финале с ощущением пустоты (все герои гибнут или исчезают).

В композиции сказок-поэм синтезированы приёмы построения сюжета устной волшебной сказки и романтической поэмы. Сказки-поэмы разбиты на строфы, в которых, как в “Руслане и Людмиле”, а затем и в “Южных поэмах”, “объединение стихов не подчинено никакому циклическому закону” (Б.В. Томашевский). Строфы представляют собой композиционные единицы, в основе которых лежит повествовательное начало. В этом отношении они соответствуют строению народной сказки, её мотивам.

Поэт сохранил и другие композиционные признаки фольклорной сказки: утроение эпизодов, повторение “общих мест”, отсутствие обратных ходов и побочных сюжетных линий. И тем не менее во всех трёх сказках произошло явное нарушение фольклорного канона. Так, в “Сказку о царе Салтане” был введён образ Лебеди, которого нет ни в одном фольклорном варианте сюжета “Чудесные дети”. У Пушкина он оказался поэтическим центром. Вследствие этого в пушкинской сказке говорится о двух свадьбах. Более того, в ней использованы две фольклорные концовки:

Стали жить да поживать
Да приплода поджидать. (21 строфа);

Я там был; мёд, пиво пил –
И усы лишь обмочил. (26, последняя строфа).

В “Сказке о мёртвой царевне и о семи богатырях” нарушен принцип развития сюжета вокруг одного героя: после смерти царевны сюжетная линия связывается с образом королевича Елисея. И вовсе парадоксальной оказывается сюжетная ситуация в “Сказке о золотом петушке”: в пушкинской схеме царь Дадон, с точки зрения фольклорного канона, занимает место последнего, младшего брата двух своих же сыновей.

Романтическая поэма строится на внезапно возникающих и обрывающихся сценах, соединённых повествовательными связками. В ней выделяются “художественно эффектные вершины действия”, “прерывистый ряд отдельных резко очерченных ситуаций” (Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 54, 55). Пушкин так же построил свои сказки: в виде развёрнутых сцен, соединённых связками, информирующими о дальнейшем развитии событий. Например: сцена смерти матери – сообщение о новой женитьбе царя, сцена любования мачехи перед зеркальцем – сообщение о том, что падчерица уже невеста и т.д. Сюжет замедляется в выбранных автором точках, однако, в отличие от романтической поэмы, это служит иным творческим задачам. Развёрнутые картины Пушкин наполняет бытовыми деталями, прорисовывает в них характеры персонажей.

Лесной терем богатырей показывает прекрасную осведомлённость поэта в народной жизни, её идеалах. Читатель видит зажиточный крестьянский дом: просторное подворье с весёлым псом, высокое крыльцо, дверь с железным кольцом, светлую горницу, в которой красный угол увешан иконами, под ними стоит дубовый стол, вдоль трёх стен “лавки, крытые ковром”, наверху – полати для сна, в центре – русская печь “с лежанкой изразцовой”. Кроме горницы, изба имеет верхнюю неотапливаемую комнату – “светлую светлицу”, где в тёплое время года жили девушки и занимались своим рукоделием, готовили приданое.

В избе царевна чувствует себя так же уверенно, как любая крестьянка, она сразу принимается за дело: “Дом царевна обошла, / Всё порядком убрала, / Засветила Богу свечку, / Затопила жарко печку...”. Бытовая зарисовка углубляет понимание этого образа в его национальной и даже социальной конкретности. Услышав вежливый ритуально-фольклорный вызов богатырей (“Кто же? Выдь и покажися...”), царевна, сойдя к “хозяям”,

В пояс низко поклонилась;
Закрасневшись, извинилась,
Что-де в гости к ним зашла,
Хоть звана и не была.

Конечно, богатыри не догадались бы, что перед ними царевна, если бы рассказчик “простодушно” не пояснил: “Вмиг по речи те спознали, / Что царевну принимали...”

Следовательно, в сказках-поэмах использованы приёмы реалистического изображения. У сказочников из народа бытовая, социальная и национальная характеристика персонажей возникает неосознанно, она необязательна. Для Пушкина это важные слагаемые художественного образа.

Возможность реалистической прорисовки героев зависела от степени их фантастичности. Но и в самых чудесных образах Пушкин стремился подчеркнуть внутренний мир, душевные движения.

В основе образа царевны-лебеди лежит формула красоты из народной сказки “Чудесные дети”, имеющая в славянском фольклоре глубокие мифологические корни:

Днём свет Божий затмевает,
Ночью землю освещает,
Месяц под косой блестит,
А во лбу звезда горит.

Вместе с тем героине придан психологический облик девушки-невесты, для чего использованы русские свадебные песни. И только один раз прорывается авторское: “вздыхнув глубоко”. Чудесная лебедь, ещё не сбросив своих перьев, переживает предстоящее замужество так же, как любая девушка, когда её сватают.

Созданные в одном жанре, сказки-поэмы имеют внутреннее развитие. В них поставлена проблема счастья и смысла жизни. Эволюция сказок-поэм отразила вызревание одной из главных идей Пушкина. Он пришёл к пониманию того, что смысл жизни – в сохранении достоинства, в “самостоянье человека”. “Самостоянье” же определяется не абстрактной свободой, а пониманием своей причастности к родине, народу, национальной истории и культурным традициям.

Поэт стремился углубить содержание своих сказок. Он попытался использовать “сказку” как инструмент художественного познания жизни. В результате в его “фольклорных опытах” оба стилевые течения пришли к антиутопии и завершились наказанием героя вместо его одаривания. Непонятное народу зло обрело точный адрес: внутренний мир самого человека. Две последние сказки обозначили равноценность *крестьянки* старухи и *царя* Дадона.

Традиционная “замкнутость” фольклорной сказки была разрушена, а усиление иносказательной связи с действительностью потребовало формализации чудесного (образы золотой рыбки и золотого петушка почти символические).

Общая линия эволюции сказок-поэм связана с усилением темы возмездия. Если в первой наказанья нет (“отпустил всех трёх домой”), а во второй зло истребляет себя само (“Положила иль не жить, / Иль царевну погубить”), то в “Сказке о золотом петушке” сюжет нацелен на на-

казание царя Дадона. В ней произошло перемещение акцента с идеала на трагическое ощущение его отсутствия.

Вследствие всего этого литературные тенденции вошли в противоречие с фольклорным каноном, подчинили его себе и преобразили. К середине 1830-х годов в творчестве Пушкина литературная сказка во всех её модификациях была исчерпана, форма литературной сказки не могла более сохранять тех изначально фольклорных признаков, которые позволяли считать её сказкой.

Однако, наделённые особым историзмом сказки Пушкина запечатали в литературе русскую социальную утопию. И этому способствовала их фольклорная по происхождению метафорическая природа.

В “Сказке о царе Салтане” поэт нарисовал утопическую гармонию личного и общественного благополучия, полное человеческое счастье. Он воссоздал исторический колорит древней и средневековой Руси: водные торговые пути, по которым ездят купцы-корабельщики, чудесный остров, а на нём – “златоглавый” город “с теремами и садами”, колокольным звоном и пушечной пальбой. Здесь Гвидона венчали “княжей шапкой”, и здесь он стал счастливым супругом девы-лебеди.

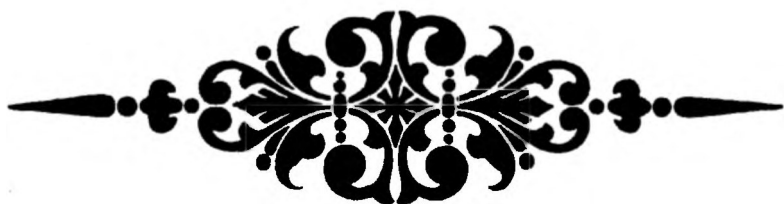
В “Сказке о мёртвой царевне и о семи богатырях” утопия приняла новые формы. В соответствии с общими тенденциями пушкинского реализма произошло “опрошение” идеала от чудесной волшебницы-лебеди к царевне-сироте, от сказочного города на острове Буяне к прекрасному лесному терему – русской избе. Этот терем – и этнографическая зарисовка крестьянского благополучия, и поэтический образ народных свадебных песен, и надежда самого поэта на счастливое уединение с семьёй в деревне.

Фольклоризм в позднем творчестве Пушкина перешёл в новое качество. Культурные традиции народа растворились в мировоззрении поэта, в способе его художественного мышления, стали той почвой, которая питала поэзию и прозу Пушкина 1830-х годов. Здесь, безусловно, обозначились фольклорные элементы, которые просто и ясно выразили вечные ценности жизни.

Рисунок Н. Ильина



За знакомой строкой



«Братья меч вам отдадут»

А. Н. ШУСТОВ

Вспомним хорошо известные заключительные строки из стихотворения А.С. Пушкина, посланного им в Сибирь друзьям-декабристам (1827 г.):

...свобода
Вас примет радостно у входа
И братья меч вам отдадут.

У юных читателей эти слова нередко вызывают вполне закономерные вопросы. Так, журналистка Е. Катерли еще более 60 лет назад рассказала, как на одном из школьных уроков после прочтения стихотворения ученик спросил у учителя: “Что это значит: братья меч вам отдадут? Какой меч? Ведь когда совершали приговор над декабристами, то, кажется, у них ломали шпаги – знак их дворянского достоинства? Что хотел сказать Пушкин? Что им вернут дворянство? И какие братья?” (Ленинградская правда. 1935. 4 окт.). Тогдашний педагог ничего не ответил своему ученику. Подобные вопросы возникают и сегодня.

Действительно, о каком мече говорит поэт?

Обычно меч трактуется как некий собирательный образ оружия, с которым декабристы выступили против самодержавия: “С мечом в ру-

как достигну цели, нами назначенной” (Декабристы. М.–Л., 1951). Именно так и восприняли в Сибири пушкинский “намек”. А.И. Одоевский ответил поэту:

К мечам рванулись наши руки,
И – лишь оковы обрели...
Мечи скуем мы из цепей
И пламя вновь зажжем свободы!

Но Пушкин ведь не призывал к борьбе, к повторному восстанию. Он говорил о будущих временах, когда свобода уже наступит и самодержавия не будет, т.е. исчезнет сам “объект” борьбы...

В пушкинские времена слово *меч* являлось обобщающим для названия всякого рубяще-режуще-колющего оружия. Это был символ любого холодного оружия. Приведем несколько характерных примеров.

Юный А. Дельвиг рассказал о том, как старик-сержант передал свой “булатный меч”: “Вот, любезный сын, *сабля острая*” (Русская песня, 1812). У К.Ф. Рылеева: палач обезглавил А.П. Волынского *мечом*, а не *топором* (Волынский); поляки угрожали Сусанину *мечами*, а в следующей строфе в руках у них засверкали *сабли* (Иван Сусанин). Эта литературно-языковая традиция сохранялась вплоть до середины прошлого века. Когда мы читаем у А.К. Толстого, что “от Севильи до Гренады” по ночам “раздаются серенады, раздается стук *мечей*” (драма “Дон Жуан”), мы понимаем, что речь идет о поединках на *шпагах*... В одном из романов того времени говорится, что у героини в руках оказалась *шпага*, а через несколько строк: она бросила в сторону *меч*; другой персонаж обнажил *нож* (кинжал), и его разящий *меч* пронзил горло противнику (Современник. 1863. Т. 94). Число подобных иллюстраций может быть легко увеличено.

Меч широко использовался и в масонских обрядах, в их символике, где он “знаменовал борьбу, защиту невинных и власть ордена судить и казнить изменников” (Масонство в его прошлом и настоящем. М., 1991).

Вспомним, как было осуждено подавляющее большинство декабристов. Их подвергли гражданской казни – лишили всех прав, званий, чинов, орденов и т.п. Символом этой казни (“шельмования”, по словам Пушкина) являлась сломанная над головой жертвы шпага. Ф.И. Тютчев писал:

Вас развратило Самовластье,
И меч [! – А.Ш.] его вас поразил –
И в неподкупном беспристрастье
Сей приговор Закон скрепил.

14-е декабря 1825

Вот этот-то карающий меч и имел в виду Пушкин. Ученик 1930-х годов был совершенно прав: когда в России наступит свобода (демократия), осужденным декабристам будет возвращен их *меч-шпага* (кстати, шпага являлась тогда неотъемлемой частью униформы многих ведомств и служила атрибутом государственной службы), т.е. они вновь обретут утраченные права и станут полноценными гражданами нового общества. Говоря современным языком, они будут реабилитированы. Эти права декабристам вернут *братья*.

“Словарь языка Пушкина” толкует слово *брат* в “Послании” поэта как “единомышленник, друг, соотечественник”. Такое толкование – довольно широко, нейтрально и поэтому не совсем точно.

Употребленное Пушкиным существительное *брат* в декабристских кругах отличалось семантической ёмкостью и в то же время легко конкретизировалось.

Во-первых, многие из декабристов действительно состояли в кровном родстве между собой, и некоторые из их родственников оставались на свободе.

Во-вторых, обращение *брат* с давних времен было принято у православных пастырей и проповедников: все верующие – братья и сестры во Христе (т.е. по Богу). В этом качестве слово неожиданно вошло в знаменитое радиообращение И. Сталина 3 июля 1941 года. Так же обращались на Руси и князья к своим младшим сподвижникам. Вспомним слова князя Игоря в “Слове о полку...”: “Братья и дружино!”.

В-третьих, *братьями* называли друг друга масоны, а некоторые декабристы либо сами являлись масонами, либо были близки к разным ложам, ожившим во времена Александра I. В русской масонской поэзии обращение *брат(ья)* встречается многократно:

Братья, гоните мрачность и страх,
Света ищите в ваших сердцах.

Масонство в его прошлом и настоящем

Пушкин стал масоном (членом “Ложы трех добродетелей”) еще до южной ссылки. В 1821 году в Кишиневе он также короткое время был членом масонской ложи и так обратился к своему “единоверцу”:

Хвалю тебя, о верный брат!
О каменщик почтенный!

Генералу Пушкину

Кстати, масонский устав предписывал оказывать братьям всяческую помощь и “воздвигать падшего”. В своем “Памятнике” Пушкин ставил себе в заслугу именно то, что он “милость к падшим призывал”.

Из масонского лексикона слово *брат* переключалось и в публицистику (“...клянемся честью благородных людей жить и умереть братьями, стоять друг за друга горою”. Н.М. Карамзин, 1803), и в прокламации декабристов: “Братья! раскаемся в долгом раболепстве нашем...”; “соединись с твоими братьями” и т.п.

В-четвертых, *братьями* считали себя и лицеисты первого набора, что нашло отражение, например, в прощальной (по случаю выпуска) песне, написанной Дельвигом. Аналогично прощался с Лицеєм и Пушкин:

Лицейской жизни милый брат,
Делю с тобой последние мгновенья...
Святому братству верен я.

Разлука

Во многих вольнолюбивых стихах русских поэтов принято именно такое обращение:

Смело, братья! Ветром полным
Парус свой направил я...

Н. Языков. Пловец

Внемлите ж, братья, слову брата,
Пока мы полны юных сил...

А. Плещеев. “Вперед! Без страха и сомнения”

Продолжать подобные примеры нет необходимости. О многих значениях слова *брат* (и его производных) см. Словарь русского языка, составленный 2-м отделением императорской Академии Наук, выпуск I (СПб., 1891).

Таким образом, *брат* в пушкинские времена – это не просто “соратник”. Прежде всего это – член некоего братства/ордена, основанного на глубоком духовном и идейном родстве. Именно таковыми были декабристы и их оставшиеся на свободе единомышленники. Старая, известная со времен декабристов, революционная песня так и начиналась: “По чувствам братья мы с тобой...”. И совсем не случайно А. Одолевский называл братьями поляков – участников восстания 1831 года; их связывали общие взгляды, мировоззрение.

Такой “корпоративный” смысл слова сохранился до начала XX века, о чем свидетельствует диалог из романа А.Белого “Петербург” (приводится в сокращении):

– Я, Николай Аполлонович, прихожусь, ведь, вам братом.

– Как братом?

– Разумеется, незаконным. [Мы братья] но... при разных родителях.

– Так почему же мы братья?

– По убеждению... [поскольку оба – террористы!]" (глава 5. Рюмку водочки!)

Декабристы и на каторге держались друг друга (поистине – братья!), они оставались верны тем клятвам, которые давали раньше, вступая в тайные общества и масонские ложи... Между прочим, поэтическое обращение А. Одоевского (в его ответе) к Пушкину: *бард* на слух также может восприниматься как *брат*.

Итак, в своем послании Пушкин предрекает срок, когда оставшиеся на воле братья добьются социальных (демократических) перемен в России и вернут осужденным их честные имена, признают их заслуги перед Отечеством. Многим, увы, посмертно.

Вскоре после казни пятерых декабристов в июле 1826 года Н.М. Языков просил Россию “вспомнать” о них,

Когда восстанешь от цепей
И силы двинешь громовые
На самовластие царей!

“Не вы ль убранство наших дней...”

“Убранство наших дней” – это признание декабристов украшением, национальной гордостью русского народа...

Здесь мы вплотную подошли к заключительным строкам более раннего пророческого стихотворения Пушкина (1818):

Товарищ, верь <...>
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!

К Чаадаеву

Кстати, именно в этом произведении Пушкин, пожалуй, впервые в русской литературе заменил образное теплое *брат* “партийным” словом *товарищ*.

Санкт-Петербург