

А.Ф. Вельтман: феномен барочного резонанса

© Е. А. БАЛАШОВА,
кандидат филологических наук

Творчество А.Ф. Вельтмана (1800–1870) – особое явление синтетического характера, в котором переосмысливается и поэтика барокко.

Он вводит своих героев в атмосферу эксперимента, нарочито деля человеческую жизнь на мир мечты и мир действительности. Наверное, А. Вельтман – единственный писатель, который, творя в эпоху романтизма, говорит не о романтической двоимирии (один человек в двух разных мирах), а о двоимирии барочном – попадая в мир мечты, герой становится другим (два мира – два разных человека). Забывая о своей целостной природе, он сам волен избирать, как жить: либо только с “сердцем”, либо только с “думкой”. Необходимость быть другим (для барокко эта проблема приобретает экзистенциальный смысл) – судьба, общая для всех героев Вельтмана.

Ива Олелькович, главный герой романа “Кощей бессмертный”, – помещик, издевающийся над слугами, разоряющий дома бедняков, однако он намерен быть и Дон Кихотом, и Иванушкой из доброй сказки, желая, чтобы и другие признавали в нем рыцаря и богатыря. Хотя герой должен был бы ощущать недостижимость сказочной жизни, он все равно к ней стремится, не понимая, что иная, выдуманная и сыгранная жизнь никогда не будет тождественной его личной судьбе.

Зато это хорошо понимает плут и обманщик Дмитрицкий, герой романа “Приключения, почерпнутые из моря житейского. Саломея”. Он знает, что быть аферистом – это лишь роль, что его истинная “самость” не выражена. Его вынужденные переодевания нельзя не воспринять как игру. Только в мире своей фантазии он возвращает себе

любовь, воспоминания, то есть настоящую жизнь. В сложном, хаотичном мире человек утрачивает возможность быть самим собою – в этой вельтмановской мысли кроется трагическое мироощущение барокко.

Герои “сочиняют” себе жизнь, но барокко знакомо и с другим парадоксом: сам писатель осознает себя своим же творением. Он и для себя создает выдуманный мир, живя в надежде обрести самотождественность. Он ждет, что читатель угадает его истинное лицо, несмотря на весь спектр придуманных ролей.

В романе “Странник” Вельтман создает мифологизированную биографию повествователя. За совокупностью образов, символики угадывается масон.

Сложная природа героя – центральная проблема творчества Вельтмана, связанная с философским осмыслением мира. И опять – как это свойственно искусству барокко – у писателя проявляется тяга к масштабности: он воссоздает “космос” человеческого бытия на примере странного и незащищенного героя, которого порождает и убивает несовершенная среда. Отсюда проблема “отчуждения” вельтмановских героев.

Они всегда надломлены, лишены цельности, дисгармоничны. Путь к себе – в подавлении либо иллюзий, либо чувства реальности, но ни то, ни другое героями Вельтмана не принимается. Для Ивы Оленьковича насилие – это проявление внешнего мира, житейской суеты, а ей герой пытается противопоставить свой душевный покой, целомудрие.

Душа Дмитрицкого уже впитала в себя грязь жизни. Обратимся к одному из его высказываний о том, что человеческая природа изменилась в худшую сторону: “Мне кажется, что микроскопическое воззрение на мир... и есть именно несчастье. Посмотри стеклянными глазами на воду, чистую, как бриллиант, – и в этой воде откуда ни возьмутся вот эти чудовища с греческими и латинскими наименованиями. Жажда страшная, вода свежа, светла на глаз, а пить отвратительно. Мысль о чистоте ее нарушена; так все и кажется, что проклятые зубастые дрожалки и коловратки изгрызут всю внутренность. Точно также взгляни только в увеличительное стекло в недра человеческие и на все обстоятельства – просто несчастье! Сколько допотопных чудовищ, что поневоле отворишься от любви и от дружбы. Кто же населил этими коловратками и дрожалками чистую, светлую природу? Дух человека, разбитый вдребезги, каждая частица его воплощается, живет, кусает, щиплет, просит пищи; ты, говорит, произвел меня, ты и питай. Ты отбросил меня от себя, а я все-таки от тебя не отстану. Но если человек расплодил грех, так пусть же и терпит от него или находит свое счастье в несчастье, свою тишину – посреди тревог и бурь, свою радость – в печали, свою любовь – в ненависти” [1]. Только человек, только жизнь способны *сочетать несочетаемое*, исповедовать то, что не может быть подвластно законам.

Рассуждения Дмитрицкого характерны для героев барокко: крайности, психологическая напряженность и философичность. В его словах проглядывает барочный принцип свободы, который разрешает все, вплоть до парадоксов типа “отдых в работе”, “тишина посреди бурь”, “любовь в ненависти”, но они рождают у героев тревожные сомнения.

Но не только мировосприятие барокко было близко А. Вельтману. Барокко открыло ряд таких возможностей создания текстов, которые в переходный период 20–40-х годов XIX века казались писателю наиболее актуальными.

Литература барокко – это ученая литература, а писатель – ученый писатель. Вельтман, словно подчиняясь этой барочной установке, сближает науку и искусство, демонстрируя свои научные познания в области математики, астрономии, истории, языкознания, этнографии и зоологии, выступая настоящим ученым, и термины, которыми он порой пользуется, непонятны читателю.

Понимая это, он предлагает пространственный авторский комментарий, который затрудняет чтение, но, по его мнению, необходим. К примеру, в “Кошечье бессмертном” он указывает, что “узорожье” – “украшение женское, касающееся до одежды”; “Перынь” – “холм над озером Ильменем, где стоял идол Перун, а впоследствии монастырь Перынь”; “кметы” – “род сельских сошников или десятских”...

Примечания, многие из которых в настоящее время сами требуют пояснений, представляют, по замыслу автора, неотъемлемую часть текста. Они призваны не только разъяснить употребление древнеславянских понятий и выражений, но и обосновать авторские находки и гипотезы. Вельтман пользуется комментарием не только там, где он должен был объяснить редкостные сведения из разных областей науки. Есть и другая причина создания комментария. Она исходит из авторской задачи дать сведения из всех областей науки, социологии и искусства; Вельтман подробно информирует о тонкостях архитектуры, биологии, поэзии, моды, сословных отношений, истории, обычаев древних народов и т.д. Комментарий, входящий в структуру произведения, содержит, как и само произведение, свод отдельных знаний.

Такой указатель проливает свет на сущность барочного произведения, потребность в комментарии объясняется тенденцией построения целого из отдельных сфер знания. Убедимся в этом на примере. В отрывке повести “Сердце и думка” автор, показывая себя знатоком моды, описывает манеру одеваться разных социальных слоев общества: “Члены, платящие 25 и 10 рублей в год, приняли меры против холода – они нарядились в зимние одежды: в прозрачный и блестящий шелк; заботливо окутали шею шарфами из газ-марабу или газ-риса; атлас и газ-иллюзон густо опушен блондами: бриллианты, имеющие свойство согревать кровь, горят... Но члены, которые платят 50 руб-

лей в год, как будто пренебрегая летом жар, а зимой холод, носят неизменно сукно, подбитое шелком, покроя фракийского, с искусственным хвостом сзади, с жалостью смотреть спереди”. Интерес к моде не ограничивается шальями бур-де-суа. Автор, например, рассказывает об особой моде на “прилагательные” билеты – “печатные; на розовой бумажке, с оттенком амуров и вязей цветов”.

Подробные сведения об одежде, еде, птицах и т.д. образуют целый свод. Но именно как свод создавалось барочное произведение. Только он способен передавать мир во всей его полноте. Всё существующее превращается в предмет любознательности, в особенности то, что поражает своей редкостью и экзотичностью.

В творчестве Вельтмана вполне воплотился такой признак барокко, как взаимопроникновение научного и художественного типов мышления, при стремлении реализовать весь объем знаний. Но как может выглядеть художественный текст, выразивший такую задачу? Так, как и выглядели тексты Вельтмана: словно это сырой и малообработанный материал. Он творил так, как писатель эпохи барокко: на лету схватывая и вплетая в свой рассказ всё на свете – и традиционные сюжеты, и взятые из жизни анекдоты, и богатые наблюдения над окружающим миром. Понятно, что подобный принцип работы приводил к прерывистости, обособлению смысловых элементов.

И все же внутреннее устройство текстов А. Вельтмана отвечает задаче их интеграции. Произведениям барокко свойственно собирать все традиционные представления, как бы коллекционируя всё разрозненное, из каких бы разных источников оно ни было. В этом смысле может быть показательным чтение сказаний Талмуда из повести “Сердце и думка”: “Он читал песнь Хадаакам, о великой щуке Левиафане, глотающей ежедневно караса в три мили величиной, и о великом быке, съедающем ежедневно по несколько тысяч гор... и, наконец, о птице, которая однажды на лету выронила яйцо, яйцо упало на землю, сломало кедровый лес, разбилось и затопило желтком и белком целую область”. Несмотря на то, что автор иронизирует, он все же приводит пример некоего свода внутри большего свода – своего романа.

В эпоху барокко существовал энциклопедический тип романа, стремящийся вобрать в себя как можно больше из разных областей знаний, “всего отдельного именно как отдельного” [2]. Но в этом смысле Вельтман не поддерживает традицию энциклопедического романа – он пытается осмыслить возможные органические связи между вещами и представлениями, придать разному цельность.

Всё непознаваемое, существовавшее в мире, для барочного писателя оборачивалось поэтологическими проблемами: как сделан мир, как делаются тексты и т.д. В этом смысле “Странник”, обращающийся к космогоническому мифу и всей своей повествовательной струк-

турой подчеркивающий “сделанность” литературного произведения, вполне может считаться сориентированным на поэтику барокко.

Тяготение к разъятию материального и духовного, характерное для эпохи 20–40-х годов XIX века, корнями уходит в стиль барокко, с его умением наслаждаться вещественной осязательностью. В “Сердце и думке” Вельтман так описывал облик вещи, что читатель мог наслаждаться не только ее внешним видом, но уловить звук, издаваемый ею, потрогать, заглянуть ей внутрь, постичь ее неповторимость: “Вот китайский фарфор, чашки в виде плодов, обложенных листьями, в виде розы без шипов... Из этих чашек пила она чай, – какой чай! теперь купишь за сто рублей фунт!.. Вот круглое зеркало в бронзовой раме в виде ленточки с узелком... Вот часы с курантами, которые он подарил ей: в них и кукушки, и бой четвертей... и птички перепархивают с ветки на ветку, чудно поют... А плетеный столик, соломенный столик и вся мебель, хитрой работы, из красного, черного, пальмого, карельского, сандалного и разного дерева, с бронзой, с резьбой, с узорами, с позолотой, с чернью, с насечками?.. Например, ее ларчик, облитый эмалью и окованный железом: в нем лежали сотни перстней и колец, и столько же серег, и столько же ниток жемчугу...”

Это вещи, созданные явно в эпоху барокко, – с их чрезмерной усложненностью, пышностью, вычурностью. Писатель не раз обращается к описаниям картин, обнаруживая знание греческой истории или музыки. Такое густое сплетение вокруг героя явлений материальной культуры должно было привести к постижению на этом вещном фоне бесплотного неуловимого мира фантазии. Для барочных писателей вещественный мир тоже служил основой для создания мира духовного.

В произведениях Вельтмана читатель сталкивается с причудливым соединением сентиментальности и грубой брутальности, философического и легкомысленного. Возможно, это объясняется ориентацией его творчества на двоякую природу барокко, которое могло быть “высоким”, и тогда чуждалось вульгарных слов и действий и представляло один лирический порыв, но могло быть и “низовым”, грубым. У Вельтмана достаточно часты фрагменты, где действия героев, их слова напоминают барочный бурлеск и вертеп: “Анастасия... из полурастворенных дверей высунула язык, плюнула чуть-чуть не в лицо бедному Поэту, вскрикнула: у-у! писаришка безмозглой! – и исчезла” (Сердце и думка). В “Кощее бессмертном” то же театральное действо: “Вдруг раздался звонкий вопль, двери отворились, влетел Ива. И... ужасное событие! повис на черной бороде Мстислава”.

В духе “низового” барокко и описание внешности героя: “Оспа и золотуха составили из головы его изображение неровной поверхности земного шара, а из ног великую истину, что две кривые не могут быть параллельны друг к другу. Голос его был так звонок, что часто заглашал собою вечевой колокол, и отец его опаздывал на Вече...”

Резким голосом разрывает всю внутренность и, наливаясь кровью, брызжет слезами и пеной”, и употребление “низких” слов, ругательств и проч.: “Мужчины на свете как мухи к вам льнут! А знаешь ли ты на это ответ: врете вы, шлюхи, мужчины не мухи!”. Нелегкий клянется: “Чтоб мне век кувырнуться на одном месте; чтоб мне подавиться первым камнем, который попадет под ногу!.. Будь я куриной насестью; чтоб мне век за коровой хвост носить...”.

К традиции “низового” барокко прибегает писатель, и когда изображает мир нечистой силы. Его Нелегкий – простоватый, неловкий малый, неудачник, существо никчемное и подчас жалкое, то есть таков, каков черт в бурлеске. Вот типичное его поведение: “Нелегкий ахнул: шесть человек, которых он прочил для собственных целей, вышли из-под его команды в распоряжение Анны Тихоновны. Вырвать что-нибудь из рук дамы было непристойно... Нелегкий посердился-посердился да и плюнул на всё”. Вельтман заимствует сниженную бытовую трактовку черта. Как видим, Нелегкий, призванный искушать, сам одурочен.

Всевозможные приключения бесов (“Сердце и думка”, “Светославич, вражий питомец”) отражают фольклорные представления о нечистой силе. Это положение типично для барокко на русской почве, которое стремится к фольклоризации своих идей. Мы уже говорили об особом мироощущении Вельтмана, понимающего разрыв всех существующих связей на переломе эпох. В это время человек особенно уязвим. Он словно находится посередине между миром верха и низа, спасения и проклятия. Нечистые силы рядом, это сама реальность – так понимал жизнь протопоп Аввакум, то же ощущение у Вельтмана. Чтобы темная сила не завладела тобой, нельзя ей попустительствовать. Это пока черт смешон, но сквозь его обличье скоро проглянет разрушительная сила, диктующая волю всему миру.

Барочные черты можно наблюдать в произведениях Вельтмана и на уровне жанра. Он использует эффект жанрового наслаивания, как это было характерно для литературы барокко. Роман “Кошечья бессмертная”, если и называть его фольклорно-историческим, требует уточнений: вся первая часть написана в форме летописного сказания.

В художественную ткань романа вкрапливается легенда об истоках возникновения зла. В литературоведении термин “отчуждение” употребляется довольно часто, но, вероятно, А. Вельтман первым в истории русской литературы обратился к истокам проблемы отчуждения. Интересно также то, что в фольклоре нет жизнеописания Кошечья бессмертного, и Вельтман как бы дополняет традиционный набор фольклорных сюжетов своим рассказом о появлении Кошечья. Здесь есть экзотичная татарская быль XIII века и присутствуют всевозможные реминисценции из древнерусской литературы, например,

из “Слова о полку Игореве”, “Повести временных лет”, из Никоновской, Новгородских летописей, Хронографа, “Домостроя”.

Со “Словом о полку Игореве” у Вельтмана связано многое: он предпринял попытку перевода памятника. При этом, по словам современников, предложил “анекдотические” варианты (Боян – это Ян, а “бо” – союз) и т.д. В “Кощее бессмертном” “работают” перефразированные цитаты из “Слова о полку Игореве”. Например, писатель обыгрывает обращение к Бояну: “Взлелеял бы тебя словесы Бояновы, пустил бы вещие персты по живым струнам и начал бы старую повесть старыми словесы, да боюся, унесет твое сердце жалобою на меня, и ты пошлешь меня черным вранам на уедие”.

В этом романе он заимствует и отдельные выражения и слова: «Он произнес на крыльце громко: “Чтоб тебе пить синее вино с трудом смешано!”». В современном поколении писатель не чувствует “характерного” терпения; у героя Ивы есть желание “идти изведать свои силы молодецкия с Мамаем, напиток из Дона или положить свою голову в битве” и т.д.

Другой роман, “Приключения, почерпнутые из моря житейского. Саломея”, может считаться авантюрным. Во всех произведениях Вельтмана присутствует это начало (похождения Ивы в погоне за Кошеем, плутовство Дмитрицкого, метаморфозы Саломеи, путешествия Странника и т.д.). “Море житейское” в библейском понимании – образ высокий, но для героев Вельтмана житейское море – это авантюры, интриги, “низкое” бытие, то есть уже в самом названии скрыта ирония.

Когда речь заходит о сюжетно-композиционной структуре романов Вельтмана, то кажется, что и здесь, как и внутри человеческой личности, царит хаос; это отражается и на сюжетной организации: сложность человеческой природы проецируется на сложное устройство текстов. Точно так же создавались и барочные тексты – с обособлением разных сюжетных линий, с введением вставных конструкций. Вельтман утверждал, что “... предание есть свиток писания,.. разорванный на части... Соберите эти клочки истины, сложите их”. Это утверждение и определяет вельтмановский подход к построению романа – “соберите клочки”. Вельтман сближает прошедшее и настоящее, переплетая их свободно, плетет фабулу, словно упражняясь в вольном рассказывании, и в этом он повторяет находки барокко.

Один из важнейших принципов литературы барокко – включение в текст вставных рассказов, ученых разговоров [3]. В барочном тексте, ориентированном на свод, целое мыслится именно так, чтобы в него можно было включать вставные главы.

Таким образом, для творческой манеры Вельтмана было характерно использование поэтики барокко на разных уровнях: идейно-тематическом, жанровом, сюжетно-композиционном, стилистическом.

Литература

1. *Вельтман А.Ф.* Романы. М., 1985.
2. *Михайлов А.* Иоганн Беер и И.А. Гончаров: о некоторых поздних отражениях литературы барокко // *Контекст-1993*. М., 1996. С. 267.
3. *Михайлов А.* Языки культуры. М., 1997. С. 141.

Калуга

“... Этот необыкновенный лиризм...”

О влиянии церковнославянского языка на творчество Н.В. Гоголя

© В. А. ВОРОПАЕВ,
доктор филологических наук

В своем творчестве Н.В. Гоголь настойчиво стремился выработать такой стиль, в котором сливались бы стихии церковнославянского и народного языка. Это подтверждается и собранными им “Материалами для словаря русского языка”, где широко представлена как диалектная, так и церковнославянская лексика. Писателя восхищало уникальное свойство русского языка – возможность совершать самые неожиданные переходы от возвышенного до разговорно-бытового в одной и той же речи. Но под русским языком Николай Васильевич разумел “не тот язык, который изворачивается теперь в житейском обиходе, и не книжный язык, и не язык, образовавшийся во время всяких злоупотреблений наших, но тот истинно русский язык, который незримо носится по всей Русской земле, несмотря на чужеземствованье наше в земле своей, который еще не прикасается к делу жизни нашей, но, однако ж, все слышат, что он истинно русский язык” [1].

Эти мысли легли в основу характеристики русского языка, данную писателем в статье “В чем же наконец существо русской поэзии и в чем же ее особенность” (1846), которую по праву можно назвать его эстетическим манифестом. “Необыкновенный язык наш есть еще тайна, – говорил Гоголь. – Он беспределен и может, живой, как жизнь, обогащаться ежеминутно, почерпая, с одной стороны, высокие слова из языка церковно-библейского, а с другой стороны – выбирая на выбор меткие названия из бесчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность таким образом в одной и той же речи восходить до высоты, не доступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, ощутительной осязанию непонятливейшего человека...”

Не удивительно, что Гоголь отчасти и проник в тайну этого рождающегося языка. Приобретая драгоценный опыт, он стремился поделиться им с друзьями-писателями. Вот что писал он поэту Николаю Языкову 8 июля (н.ст.). 1843 года из Бадена: “В продолжение говения займись чтением церковных книг. Это чтение покажется тебе трудно и утомительно, примись за него, как рыбак, с карандашом в руке, чи-

тай скоро и бегло и останавливайся только там, где поразит тебя величавое, неожиданное слово или оборот, записывай и отмечай их себе в материал. Клянусь, это будет дверью на ту великую дорогу, на которую ты выдешь! Лира твоя наберется там неслыханных миром звуков и, может быть, тронет те струны, для которых она дана тебе Богом”.

Сходным образом работал и сам Гоголь, о чем свидетельствуют тетради его выписок из творений святых отцов и богослужебных книг. Эти выписки Гоголь делал не только для духовного самообразования, но и для предполагаемых писательских целей. Он говорил: “Еще тайна для многих этот необыкновенный лиризм – рождение верховной трезвости ума – который исходит от наших церковных песней и канонов...” [2]. Тайна этого лиризма была открыта Гоголю и известна не понаслышке, а из личного опыта. Как явствует из содержания тетрадей, он внимательно прочел служебные Миней за полгода – с сентября по февраль – и сделал выдержки на каждый день.

Примечательно, что писатель работал над фольклорными текстами так же, как и над текстами богослужебных книг. Метод был один. Так, читая труды известного фольклориста и этнографа И.М. Снегирева (из которых он делал пространные выписки), Гоголь писал своему приятелю историку М.П. Погодину 5 мая (н.ст.) 1839 года из Рима: “Есть в русской поэзии особенные, оригинально-замечательные черты, которые теперь я заметил более и которых, мне кажется, другие не замечали... Эти черты очень тонки, простому глазу незаметны, даже если бы указать их. Но, будучи употреблены как источники, как золотые искры рудниковых глыб, обращенные в цветущую песнь языка и поэзии нынешней, доступной, они поразят и зашевелят сильно”.

Человек с чуткой поэтической душой, Гоголь особенно ценил псалмы святого пророка Давида. “Перечти их внимательно, – писал он тому же Н.М. Языкову 15 февраля (н.ст.) 1844 года из Ниццы, – или, лучше, в первую скорбную минуту разогни книгу наудачу, и первый попавшийся псалом, вероятно, придется к состоянию души твоей. Но из твоей души должны исторгнуться другие псалмы, не похожие на те, из своих страданий и скорбей ишедшие, может быть более доступные для нынешнего человечества...”.

Лира самого Гоголя наполнялась *не слыханными миром звуками* от Давидовых псалмов. Поэтическая душа русского писателя воспринимала их не только как источник духовности и глубоких мыслей для творчества. Его поражала высочайшая поэзия, тонкий лиризм языка Псалтыри. И он связывал поэтическую восприимчивость русского человека именно с Псалтырью, по которой как по основному (а иногда единственному) учебнику народ русский учился грамоте. Отношение Гоголя к Псалтыри как к непревзойденному художественному творению созвучно суждению Оптинского старца Варсонофия, который говорил, что Псалтырь – это высшее художественное произведение, ко-

торое когда-нибудь слышало человечество, что нет среди них равного ей, что читать ее надо на церковнославянском языке, так как он сильно воздействует на человека. И что наслаждаться ею можно, лишь имея высокую, чуткую ко всему прекрасному душу.

Не случайно Гоголь советовал своей старой приятельнице Александре Осиповне Смирновой во дни уныния и тоски учить наизусть псалмы Давида: "...молитесь. Если ж вам не молится, учите буквально наизусть, как школьный ученик, те псалмы, которые я вам дал, и учитесь произносить их с силою, значением и выраженьем голоса, приличным всякому слову" (из письма от 27 октября (н.ст.) 1845 года). Княжна Варвара Николаевна Репнина-Волконская вспоминала, как Гоголь, читая в их доме псалмы, восклицал: "Только в славянском все хорошо, все возвышенно!" [3].

Сохранились два гоголевских автографов на церковнославянском языке с выписками из Псалтыри. Один из них, хранящийся в Рукописном отделе Пушкинского Дома, содержит 15 псалмов и предназначался, вероятно, А.О. Смирновой. Второй – из гоголевского фонда Российской государственной библиотеки – показывает, что Гоголь несколько раз принимался за переписывание Псалтыри: записи оставлены на третьем, шестом, девятом и одиннадцатом псалмах.

Еще один гоголевский автограф – списки псалмов параллельно на греческом и латинском языках – представляющий собой альбом в переплете из пятидесяти двух листов, также хранится ныне в Научно-исследовательском отделе рукописей Российской государственной библиотеки. По свидетельству современников, Гоголь читал "всякий день главу из Библии и Евангелие на славянском, латинском, греческом и английском языках" [4].

Судя по всему, через язык как главный инструмент писателя Гоголь искал пути к духовному творчеству. Духовная (церковно-православная) литература по форме отличается от светской, хотя у них есть общие приемы, в том числе и художественные, стало быть, и стилистические, языковые. Но духовное творчество преследует строго определенную цель – объяснять смысл жизни в соответствии с христианским вероучением. Писатель, взявшийся решать вопросы сокровенной жизни "внутреннего человека", должен основательно знать традицию церковной литературы, идущую от Святого Евангелия. В своем зрелом творчестве Гоголь пришел именно к такому пониманию целей литературного труда. Зимой 1843/44 года в Ницце он написал для своих друзей два духовно-нравственных сочинения, которыми они должны были руководствоваться в повседневной жизни, – "Правило жития в мире" и "О тех душевных расположениях и недостатках наших, которые производят в нас смущение и мешают нам пребывать в спокойном состоянии". Эту попытку духовного наставления можно представить себе как подступ к "Выбранным местам из переписки с друзьями" – в этих "пра-

вилах” содержатся многие идеи будущей книги. Здесь Гоголь открыл новый для себя жанр, близкий к традиции святоотеческой литературы.

Суть творческого развития Гоголя заключается в том, что от чисто художественных произведений, где литургическая, церковная тема была как бы в подтексте, он переходит к ней непосредственно в “Размышлениях о Божественной Литургии”, в сочинениях, подобных “Правилу жития в мире” (собственно *духовная* проза), и в публицистике “Выбранных мест из переписки с друзьями”. Молитвы, написанные им во второй половине 1840-х годов, свидетельствуют о его богатом молитвенном опыте и глубокой воцерковленности его сознания.

Гоголь был едва ли не единственным русским светским писателем, творческую мысль которого могли питать святоотеческие творения. В один из приездов в Оптину пустынь он прочитал рукописную книгу – на церковнославянском языке – преподобного Исаака Сирина (с которой в 1854 году старцем Макарием было подготовлено печатное издание), ставшую для него откровением. В монастырской библиотеке хранился экземпляр первого издания “Мертвых душ”, принадлежавший графу Александру Петровичу Толстому, а после его смерти переданный отцу Клименту (Зедергольму), с пометами Гоголя, сделанными по прочтении этой книги. На полях одиннадцатой главы, против того места, где речь идет о “прирожденных страстях”, он набросал карандашом: «Это я писал в “прелести” (обольщении. – В.В.), это вздор – природненные страсти – зло, и все усилия разумной воли человека должны быть устремлены для искоренения их. Только дымное надмение человеческой гордости могло внушить мне мысль о высоком значении природненных страстей – теперь, когда стал я умнее, глубоко сожалею о “гнилых словах”, здесь написанных. Мне чудилось, когда я печатал эту главу, что я путаюсь, вопрос о значении природненных страстей много и долго занимал меня и тормозил продолжение “Мертвых душ”. Жалею, что поздно узнал книгу Исаака Сирина, великого душеведца и прозорливого инок. Здравую психологию и не кривое, а прямое понимание души, встречаем у подвижников-отшельников. То, что говорят о душе запутавшиеся в хитросплетенной немецкой диалектике молодые люди, – не более как призрачный обман. Человеку, сидящему по уши в житейской тине, не дано понимания природы души» [5].

Литература

1. Гоголь Н.В. Собр. Соч. В 9 т. М., 1994. Т. 6. С. 138.
2. Там же. С. 184.
3. Русский Архив. 1902. № 3. С. 559.
4. Русский Архив... С. 551.
5. Русская Старина. 1903. № 2. С. 303.



Местоимения, выделенные курсивом, в лирике Ин. Анненского

© М. Л. ФЕДОРОВ

В грамматике местоимение принято определять как лексико-семантический класс знаменательных слов, “в значение которых входит либо отсылка к данному речевому акту (к его участникам, речевой ситуации или к самому высказыванию), либо указание на тип речевой соотнесенности слова с внеязыковой действительностью” [1]. В художественном мире Анненского местоимение – это и понятие философское, поэт дополнительно подчеркивает его особое значение графически – выделяет в тексте курсивом. В его лирике встречаются курсивные *я*, *мы*, *вы*. Так, подобное использование “я” находим в стихотворениях “У гроба”, “Который?”, “Листы”, “Поэту”, “Гармония”; курсивное *мною* появляется в “Зимнем сне”, *мы* и *вы* – в стихотворении “Петербург”.

Можно выделить два варианта курсивного “я”: как философский концепт и как понятие, связанное со смертью, с изменением человеческой сущности в момент перехода в инобытие. В последнем случае курсив – сигнал границы реального и потустороннего миров (стихотворения “У гроба”, “Зимний сон”, “Петербург”).

Философское *я* в поэтическом универсуме Анненского связано прежде всего с темой двойничества, рядом с *я* существует его двойник *не-я* и связь между ними очень прочная, более того, лирический герой мучительно переживает подобную слитность и жаждет от нее освободиться. На онтологический характер стоящих за этими местоимениями понятий указывает упоминание Творца (“Отец моего бытия”) в стихотворении “Который?”:

Откинув докучную маску,
Не чувствую уз бытия,
В какую волшебную сказку
Вольется свободное я! <...>

О царь Недоступного Света,
Отец моего бытия,
Открой же хоть сердцу поэта,
Которое создал ты я.

Философское звучание обретает *я* и в других стихотворениях:

И нет конца и нет начала
Тебе, тоскующее я?
(“Листы”)

Но в самом *Я* от глаз *Не Я*
Ты никуда уйти не можешь.
(“Поэту”)

А где-то там мнутся средь огня
Такие ж я, без счета и названья...
(“Гармония”)

На особенный характер этих местоимений указывает их возможность иметь при себе определения (“свободное”, “тоскующее”, “в самом”, “такие”), они сочетаются с номинативом другого личного местоимения в качестве дополнения (“создал ты я”), выделенное *я* употребляется в несвойственном ему значении множественного числа (“Такие ж я...”). Согласование глагола с местоимением по лицу в настоящем (“мнутся... я”) и будущем временах в случае курсивного *я* не выдерживается (“вольется свободное я” – глагол в форме третьего лица и местоимение первого лица). *Я* утрачивает свои грамматические свойства местоимения первого лица единственного числа и ведет себя как несклоняемое существительное среднего рода.

В “Книгах отражений” поэт много писал о том, какие философские понятия стоят за концептом *я*: “...я – замученное сознанием сво-

его безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования; я в кошмаре возвратов, под грузом наследственности, я – среди природы, где, немо и незримо упрекая его, живут такие же я, я среди природы, мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием... я, которое хотело бы стать целым миром, раствориться, разлиться в нем” [2].

“Я” поэта, по мысли Анненского, способно проникать в тайны бытия, ему открыто больше, чем другим (неслучайно в приводимой выше цитате из стихотворения “Который?” появляется союз “хоть” с усугубительным значением: “Открой же хоть сердцу поэта, Которое создал ты я”), и, видимо, в сознании поэта философское онтологическое “я” оказывается соотнесенным с “я” поэтическим. В стихотворении “Поэту”, которое воспринимается как поэтический манифест Анненского, речь идет именно об этом “я”. Этой теме отводится значительное место и в “Книгах отражений”, например, в эссе “Бальмонт-лик”.

Размышляя над стихотворением Бальмонта “Я – изысканность русской медлительной речи...”, Анненский вступает в спор с консервативным читателем и пытается ответить на вопрос, что или кто может скрываться за начальным “я” стихотворения. “Но, позвольте, может быть, я – это вовсе не сам К.Д. Бальмонт под маской стиха”, – говорит поэт. Можно было бы предположить, что Анненский имеет в виду лирического героя стихотворения, традиционно не совпадающего с автором, но в поэтическом языке критика лирическое “я” образует сложную трехчленную структуру: личное “я” – собирательное “я” – наше “я”.

“Для людей, которые видят в поэзии не пассивное самоуслаждение качанья на качелях, а своеобразную форму красоты, которую надо взять ею же возбужденным и настроенным вниманием, я господина Бальмонта не личное и не собирательное, а прежде всего наше я, только сознанное и выраженное Бальмонтом”, – размышляет Анненский (С. 99).

Под личным “я” подразумевается не что иное, как “я” биографическое, включающее в себя жизненный уклад автора, внешние приметы его личности как совокупности переживаний и поступков, особенностей его характера. Биографическое “я” находит свое отражение не только в сюжете произведения, но и непосредственно в языке. “Если биография вообще имеет дело с личностью как с известной индивидуальностью, то ниоткуда не видно, почему она не должна изучать эту индивидуальность и в ее языковых обнаружениях. И разве в самом деле в наше общее представление о личности того или иного писателя не входит составной частью и то, что запомнилось нам относительно его языка со стороны его индивидуальных и оригинальных типичных свойств?” – замечал в одной из статей Г.О. Винокур [3].

Думается, что содержание понятия “собирательное я” в поэтическом сознании Анненского сливается с традиционным пониманием “я” лирического героя. Как нечто обобщенное, а поэтому собирательное и в некотором смысле неопределенное, такое “я”, с одной стороны, противоположно “личному я”, с другой – не достигает символическости “нашего я”. Именно “наше я”, по мысли Г.О. Винокура, подлинная, высшая цель поэзии. В момент появления этого “я” поэт сливает свое существо со стихом, который перестает быть “созданием поэта”, он становится неким интерсубъективным, надличностным целым, в котором каждый сумеет угадать “интуицию и откровение своей души”.

“Наше я” – самое существо новой, символистской поэзии, оно мистично и иррационально, потому что говорит о вещах надмирных. Анненский много размышлял об этом в “Книгах отражений”: “Содержание нашего я не только зыбко, но и непреодолимо, и это делает людей, пристально его анализирующих, особенно если анализ их интуитивен, – так сказать, *фатальными мистиками*” (С. 99); “Новая поэзия прежде всего учит нас <...> отыскивать я поэта, т.е. наше, только просветленное я в самых сложных сочетаниях, оно вносит лирику в драму и помогает нам усваивать в каждом произведении основной настрой души поэта. Это интуитивно восстанавливаемое нами я будет не столько внешним, так сказать, биографическим я писателя, сколько его истинным неразложимым я, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии” (С. 102–103).

Поэт подчеркивает, что это высшее значение “я” должно стать своего рода самосознанием эпохи, вместилищем в себя общекультурные, национальные и социальные концепты: “...в истории художественной литературы, где это (“наше”. – М.Ф.) я всего полнее выясняется, можно, мне кажется, проследить и некоторую правильность в постепенном обогащении его содержания по мере того как увеличиваются наши познания о душевной жизни человека и как сами мы становимся требовательнее к себе и смелее и правдивее в своем определении. Есть, конечно, и общие культурные и социальные причины, которые определяют разность в содержании нашего я в различные моменты его самосознания” (С. 101).

Или в другом месте, говоря о национальной составляющей “я”: “Впрочем, изысканность в я поэта тоже ограничена национальным элементом и, может быть, даже в большей мере, чем бы этого хотелось поэту: она переносит нас в златоверхие палаты былинного Владимира... к затейливым наигрышам скоморохов и к белизне лица Запавы, которую не смеет обвеять и ветер” (С. 99).

“Наше я” – это не неизменное понятие: пытаюсь выразить собою эпоху, оно и само формируется эпохой. Атмосфера времени, интел-

лектуальные и философские споры откладывают свою печать на “наше я”, и Анненский уделял этому много внимания: «...возврат религиозных запросов в опустелую человеческую душу вызвал в нашем я тоску и тот особый мистический испуг, то чувство смерти, которое так превосходно изображается в произведениях графа Льва Толстого, особенно начиная со второй половины романа “Анна Каренина”. <...> Наследственность, атавизм, вырождение, влияние бессознательного, психология толпы, *la bete humaine* (человек-зверь. – М.Ф.), боваризм – все эти научные и художественные обогащения нашего самосознания сделали современное я, может быть, более робким и пассивным, но зато и более чутким и более глубоким; сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою – вот главные тоны нашего я» (С. 101).

Другое значение обретают курсивные местоимения Анненского в стихотворениях “У гроба” и “Зимний сон”. В первом из них курсивом выделено я, во втором – форма творительного падежа местоимения я:

В недоумении открыл я мертвеца
Сказать, что это я... весь этот ужас тела...
(“У гроба”)

Если что-нибудь осталось
От того, что было мною,
Этот ужас, эту жалость
Вы обвейте пеленою.
(“Зимний сон”)

Выше отмечалось, что курсивные местоимения, обозначая мировоззренческие понятия, теряют грамматические свойства местоимений и перестают склоняться. В тексте же стихотворения “Зимний сон” склоняемая форма выделена графически. В центре сюжета обоих стихотворений – похороны лирического героя, им же и описываемые. Так как лирический герой наблюдает собственную смерть и читатель слышит его голос, то можно предположить, что границы жизни героя расширяются и заходят за предел, положенный смертью, т.е. речь идет уже об инобытии. Выделенность местоимения в тексте – попытка показать таинственность и непознаваемость смерти. Может быть и более прозаическое объяснение: поэт дает возможность лирическому герою наблюдать продолжающуюся жизнь своего бездыханного тела, и в этом случае курсив – лишь указание на то, что осталось от тела после смерти.

Курсив как знак разделения мира реального и мира инобытийного можно отметить и в стихотворении “Осенний романс”:

Судьба нас сводила слепая:
Бог знает, мы свидимся ль там...
Но знаешь?.. Не смейся, ступая
Весною по мертвым листьям!

В стихотворении “Петербург” автор прибегает к курсивным “мы” и “вы”, которые в тексте использованы наряду с невыделенным “мы”:

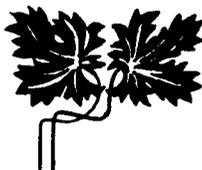
Я не знаю, где *вы* и где *мы*,
Только знаю, что крепко мы слиты.

В центре сюжета – рассказ лирического героя об истории столичного города. В первой строфе появляются противопоставленные курсивные *мы* и *вы*, за которыми стоит разделение бытия живых и умерших, в данном случае – жителей города. Невыделенное “мы”, которое появляется в тексте после курсивных местоимений, снимает это разделение. Единая для живых и мертвых история Петербурга, по мысли поэта, объединяет их.

Таким образом, курсивные местоимения в поэтике Анненского – языковое явление, имеющее сложный смысловой статус, отражающий особенности мировоззрения поэта.

Литература

1. Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 294.
2. Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 103; далее указывается только страница в тексте статьи.
3. Винокур Г.О. Филологические исследования. М., 1990. С. 120–121.





*Восприятие времени
поэтами Серебряного века*

© И. С. ИВАНОВА,
кандидат философских наук

Поэты и философы Серебряного века много размышляли о феномене времени: прошлого, настоящего и будущего. Религиозный мыслитель С.Н. Булгаков считал, что время послано человечеству за его грехопадение, и поэтому “человек вместо того, чтобы стать господином мира, оказался его пленником” [1].

Ощущая себя “у времени в плену”, интеллигенция мучительно переживала надвигающуюся неизбежность смены культурно-исторической ситуации в России, приближение революционных потрясений, сознавая, что только “в идеальном космосе, воплощающем полноту совершенства, нет места... всей исторической драме... злу... лжи... го-рю” [2].

Ощущение гармонии человека с миром, внутреннее понимание связей между всем существующим дано не всем, а лишь избранникам Божиим, “блаженным”. Тем, кто, как говорил К. Бальмонт, “душою ожидающей любит Бога своего, кто, забыв свое порочное, победил громаду зол”, такой человек видит сам мост “между Временем и вечностью” [3], сам является этим мостом.

Чаще всего состояние гармонии со временем человек испытывает в детстве и в юности. М. Цветаева, например, в молодости чувствовала *блаженство* от своей причастности к пространственно-временной

системе Земли. Поэтесса считала, что будет служить Времени, выражая своей поэзией его дух: “Господин мой – Время” [4]. Когда-то она хотела понять время и учиться у него: “Нет у тебя верней Слуги и почитливей ученицы” [5]. Ощущать *бытие* было так же приятно, как пить любимое вино: “О, бытие! Глоток горячего грога на сон грядущий” [6].

Гармонично начинались жизнь и творчество во времени и у А. Ахматовой: Время своего рождения поэтесса считает *святым и блаженным*. В стихотворении “Родилась я ни поздно, ни рано” она пишет: “Родилась я ни поздно, ни рано, это время блаженно одно” [7]. О юных годах своей жизни поэтесса вспоминает: “Юность была молитва воскresная” [8].

Гармония человека со временем существует, пока в его сознании не произошло отделение себя от объективного мира, пока он не изведал личные и социальные катаклизмы, пока не возникла в его голове мысль о неизбежности смерти, пока не осознал он свои одиночество и незащищенность в мире.

Восприятие времени жизни поэтами Серебряного века порой близко к философии экзистенциализма, гласящей, что “человек не должен убегать от сознания своей смертности” [9]. Почти все поэты Серебряного века встали перед проблемой жизни как дороги к смерти и отразили ее в своих стихах. Вопрос о бренности земного существования они решали через противопоставление земного времени, в котором смерть во плоти – преграда для общения Духа с живыми, времени космическому, в котором происходит высвобождение Духа для бытия на новом уровне.

Все поэты и философы Серебряного века по духу были близки к нищестанству, но идею сверхчеловека понимали по-своему. На вопрос о том, как должен относиться к смерти сверхчеловек, ответил В. Соловьев: “Сверхчеловек должен быть прежде всего победителем смерти – освобожденным освободителем человечества от тех существенных условий, которые делают смерть необходимою, и, следовательно, исполнителем тех условий, при которых можно или вовсе не умирать, или, умерев, воскреснуть для вечной жизни” [10].

Цели, поставленной Вл. Соловьевым в философской статье, поэты Серебряного века пытались добиться в стихах. Они через творчество преодолевали смерть в Духе. М. Цветаева в стихотворении “Идешь на меня похожий” создает условно-романтическую ситуацию: из-под земли выходит голос умершей, останавливает идущего мимо ее могилы прохожего (“Я тоже была, прохожий!”), воссоздает облик поэтессы, который был при жизни: *кровь приливала к коже, кудри вились, любила смеяться, когда нельзя* и т.д. Разговор мертвой лирической героини с живыми – это восстание духа против закона конечности материального бытия во времени.

Преодолеть смерть в духе, общаться с будущими живыми духовно мечтал и В.Я. Брюсов. В стихотворении “В дни запустений” он рисует грядущее как царство хаоса и всеобщего запустения: “На площадях плодятся будут змеи, в дворцовых залах поселятся львы” [11]. Но грядущее, разрушающее ценности настоящего, его материю, плоть субъекта, не может, по мысли поэта, уничтожить дух. В неведомых столетиях появится пришелец, которого заинтересует прах разрушенной временем жизни, человек проникнет в глубь книгохранилищ, бывшее потрясет мозг его, дух В.Я. Брюсова как дух творца предстанет перед этим избранником и скажет ему: “Я был, я мыслил, я прошел, как дым” [12].

Чем больше угроза уничтожения индивидуума, тем сильнее в его сознании жажда не только жить, но и быть любимым. По мнению М. Цветаевой, “конечность существования человека в земном пространстве и времени обязывает к соблюдению неких морально-этических норм, а именно к выполнению библейских заповедей: возлюби ближнего своего и возлюби врага своего. Человек достоин любви уже потому, что обречен смерти, потому, что он жертва Времени”. В стихотворении “Уж сколько их упало в эту бездну”, предчувствуя, что в будущем наступит смерть, поэтесса обращается к живущим с просьбой о любви в настоящем: “Послушайте! Еще меня любите за то, что я умру” [13]. Ценность человеческой жизни поэтесса видит в ее сиюминутности, что перекликается с концепцией неокантианства.

Аналогичный призыв звучит и в лирике З. Гиппиус. Поэтесса, любя себя “как Бога”, культивировала свою жизнь, считая ее ценностью, достойной воспоминаний и любви других людей. Обращаясь в стихотворении “Иди за мной” к неизвестному, она пишет: “Не забывай моих последних дней. Пойми меня, когда меня не станет” [14]. Тем не менее, преодоление смерти в Духе, который в дальнейшем будет жить в космическом пространстве времени, общаться с живущими во плоти, возможно только при условии сохранения самого Божественного мира, не только Земли Бога, но и его Вселенной.

Среди поэтов Серебряного века особенно ярко описывает гибель мира Г. Иванов: “Мир оплывает, как свеча, и пламя пальцы обжигает. Бессмертной музыкой звуча, он ширится и погибает. И тьма – уже не тьма, а свет. И да – уже не да, а нет” [15]. В этой трагедии, тем не менее, поэт видит катарсис: тьма переходит в свет, рождается новая гармония. После апокалипсиса создается новый мир, в котором есть Бог. Лирика Г. Иванова, в целом близкого в вопросе о времени и развитии мира к атеизму, противопоставлена лирике В. Иванова, религиозной, смиренной и просветленной.

Как и все поэты Серебряного века, В. Иванов уделяет немалое внимание теме смерти, тому, что человек – жертва Времени. В стихотворении “Ответный сонет” он пишет: “Мы – нива; время жнец; по-

томство – рига. Потомкам – цепь трудолюбивых будней” [16]. Понятие времени у В. Иванова носит религиозную окраску, что отражено в стихотворении “Февраль”: “Каждый час его [смертного] сосчитан... над ним прочитан с детства смертный приговор”. Выход В. Иванов находит в вере в милосердие Божие, в счастливую загробную жизнь. Так же, на первый взгляд оптимистично, решал проблему обреченности субъекта смерти Н.С. Гумилев, который верил, что после смерти он попадет в рай. В стихотворении “Рай” поэт представляет себя разговаривающим с апостолом Петром и доказывающим, что после смерти место его в раю: “Апостол Петр, бери свои ключи, достойный рая в дверь его стучит” [17].

В стихах данных поэтов преодоление времени в духе имеет различные корни. Здесь и влияние Ф. Ницше, и христианская религия, и буддизм. Дело в том, что строгое и консервативное православие не всем поэтам Серебряного века представлялось спасением от грядущей смерти. Так, в лирике Н.С. Гумилева христианское учение о будущем перемешивается с древнеиндийским верованием в перевоплощения душ. В стихотворении “Я верил, я думал” поэт сначала создает образ будущего как чего-то страшного, неизвестного: “Летающей горою за мною несется вчера, а завтра меня впереди ожидает, как бездна”. Будущее поэт представляет как падение в *завтра*, в *бездну*, которое тем страшнее, чем выше поэт в настоящем. В итоге он видит себя перевоплощенным даже не в живое существо, а в предмет: сердце поэта – “колокольчик фарфоровый в желтом Китае на пагоде пестрой”. В этом новом перевоплощении поэт видит мир, но мир не воспринимает его как живого. Сердце одушевленное, оно звенит, но тихой девушке “в платье из красных шелков” эти “легкие, легкие, но тихие звоны” представляются лишь звоном колокольчика, который она слушает бездумно. Гумилев обращается к другой религии спасения, пытаясь через нее решить проблему конечности существования в земном времени, но видит, что в этой религии его будущее ужасно.

Существование человека в пространстве и времени в лирике поэтов Серебряного века рисуется довольно мрачно: “Пространством и временем задавил нас тяжелый рок. Но в духе преодолели мы все пространство и в духе преодолели мы все времена... Времена и пространство не только поглощают и творчество, но и нас самих выкидывают на поверхность жизни, как ничтожный отброс бессмысленного смысла” [18]. Человек ощущает не только свою предназначенность смерти, но и одиночество, заброшенность в мире (мотивы заброшенности связаны с философией экзистенциализма, см. указанную книгу А.А. Радугина). Одиночество человека в мире сопоставимо с концом света. В стихотворении “Одинокому” А. Белый утешает человека, который остался один среди Вселенной, тем, что скоро наступит гибель мира: “Над морем золотого льда промчатся быстрые года... Падет

бесследно солнце злое” [19]. Ужас предвестия смерти, кошмар одиночества, состояние выброшенности из одного мира и сложность приспособления к другому. Течение времени драматично, так как оно прерывисто: между уходящим и будущим – пустая пропасть настоящего, когда кажется, что “время остановилось”, но за остановкой – снова движение.

Процесс смены состояний лирического героя во времени и пространстве отражен в стихотворном цикле М. Волошина “Когда время останавливается”. Первоначально он находится в замкнутом пространстве. События в жизни личности или государства еще не свершились. Драма движения не начата. Это момент покоя, гармонии с космическим временем. Но вот начинается “гамлетовская драма”: “В прошлом разомкнуты древние звенья. В будущем смутные лики теней” [20]. Тот, кто не помнит своего прошлого, не может создать будущего, а память, эта “неверная нить Ариадны, рвется в дрожащих руках”. Как соединить разомкнутые цепи и звенья, постигнуть смысл происходящего? Человек начинает выделять себя из мира не как песчинку, которую несет поток, а как личность, осознающую свою неповторимость и одновременно свое место в мире и законы мироздания, как это делает М. Волошин: “Я ловлю разрывы ткани в вечном кружеве минут” [21]. В этот момент свивается “жутких мыслей и пороков нас связующая нить”, субъект снова хочет окружить себя оболочкой внешнего мира, внешнего времени. Образ времени становится у поэта словно материальным, чем-то вроде ткани, вырабатываемой Вселенной: “В тумане звезды время ткут”. Обращает на себя внимание слово “ткют”. Оно рождает ассоциативный ряд: *нить, паутина, паук*. Образы вытекают один из другого, и вот уже в стихотворении “В цирке” Волошин пытается осмыслить себя как клоуна–жертву, попавшую в паутину внешнего мира и умирающую, испытывающую в ней боль. Человек запутался в паутине времени. Для поэта сюжет остановившегося времени с образами всепоглощающей вечности – это еще не вся картина мироздания и не все мировидение, но отражение одной из наиболее мрачных его сторон. Недаром герой Волошина, зная, что придется уходить из мира в вечность снова, боится этого, говоря, что вечность “так беспощадна, так сурова и звездным ужасом полна!” [22].

Так в категорию времени косвенно начинают входить понятия добра и зла – на это указывают оценочные эпитеты вечности – “беспощадна”, “сурова”. Безвыходность положения усиливается тем, что и космический пространственно-временной континуум, по представлению лирического героя Волошина, немилосерден к человеку.

Литература

1. *Булгаков С.Н.* Труды по социологии и теологии: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 206.
2. Указ. Соч. Т. 1. С. 196–197.
3. *Бальмонт К.* Стихи. СПб., 1997. С. 172.
4. *Цветаева М.И.* Сочинения. М., 1992. С. 83.
5. *Цветаева М.И.* Стихи и поэмы. М., 1997. С. 185.
6. Там же. С. 120.
7. *Ахматова А.А.* Избранное. М., 1974. С. 187.
8. Там же.
9. *Радугин А.А.* Философия. М., 1995. С. 50.
10. *Соловьев Вл.* Сочинения. М., 1994. С. 312.
11. *Брюсов В.Я.* Стихотворения. Поэмы. М., 1987. С. 99.
12. Там же.
13. *Цветаева М.И.* Стихи и поэмы. С. 36.
14. *Гиппиус З.Н.* Тихое пламя. М., 1996. С. 32.
15. *Иванов Г.* Стихотворения. М., 1994. С. 304.
16. *Иванов В.* Стихотворения. Поэмы. Трагедии. СПб., 1995. Т. 2. С. 160.
17. *Гумилев Н.С.* Стихотворения и поэмы. М., 1991. С. 128.
18. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 172.
19. *Белый А.* Стихотворения. Ростов-на-Дону, 1996. С. 86.
20. *Волошин М.* Лирика. Минск, 2003. С. 56.
21. *Волошин М.* Жизнь – бесконечное познание. М., 1995. С. 70.
22. Там же. С. 60.



“Погоня” Федора Глинки и “Погоня” Владимира Высоцкого

© И. А. КАРГАШИН,
кандидат филологических наук

Первое сходство стихотворений столь разных авторов, “Погони” (1837) Ф. Глинки и “Погони” (1974) В. Высоцкого, разумеется, сразу бросается в глаза – общий заголовок. Но он отражает внутреннее и глубинные сходства двух “Погонь”. Прежде всего, это единая событийная канва (фабульная основа): ситуация погони. Правда, на первый взгляд, разнятся причины возможной гибели героев. В стихотворении Глинки “вороги” указаны определенно – героя преследуют лихие разбойники. В “Погоне” Высоцкого преследователями как будто бы оказываются волки. Однако здесь не все так однозначно.

Во-первых, не с волков начинаются злоключения героя: “Лес стеной впереди, Не пускает стена, Кони прядут ушами, Назад подают. Где просвет, где прогал? – Не видать ни рожна! Колют иглы меня, До костей достают <...> Дождь, как яд, с ветвей, Недобром пропах...” [1]. Скорее, приходится говорить о противостоянии герою каких-то темных враждебных сил. Поэтому, во-вторых, и волчья стая в контексте этого стихотворения, имеющего явно символический смысл, “прочитывается” как обобщенный образ такого противостояния [2].

Показательно, что в стихотворении “Чужой дом” – своеобразном “продолжении” “Погони” (в автографе поэта эти два произведения включены в цикл “Очи черные”) – герой Высоцкого также оказывается на краю гибели и вынужден спастись бегством. Но теперь уже очевидно, что не в волках дело:

И из смрада, где косо висят образа,
Я, башку очертя, гнал, забросивши кнут,
Куда кони несли, да глядели глаза,
И где люди живут, и как люди живут...

С другой стороны, ясно, что и в “Погоне” Глинки важна, собственно, ситуация погони, но не разбойники, образы которых не конкретизируются. Поэту необходима, говоря современным языком, “экзистенциальная ситуация”, испытывающая героя смертельной опасностью. В этом смысле обе погони в данных стихотворениях типологически схожи.

Несомненно, сближает два произведения и избранный поэтами жанр – своеобразная стилизация народной баллады. Подобные формы Л.Я. Гинзбург определяла как “опосредованную” (“сюжетную”) лирику. И в том и в другом стихотворении ярко выражена динамика сюжетного развития, проявлено собственно эпическое начало – рассказ о необычном дорожном происшествии, полный трагизма и таинственности. В этой связи стоит отметить значимость мотива пути, дороги для жанра баллады в целом – от Гете, Жуковского (“Лесной Царь”) до баллад Тихонова, Багрицкого и т.д. В творчестве Высоцкого, как известно, такого рода “дорожные истории” (как и мотив пути в целом) занимают значительное место (“Дорога, дорога, счега нет столбам...”, “В дорогу, живо, – или в гроб ложись...”, “Попутчик”, “Кругом пятьсот”, “Чужая колея”, “Горизонт” и т.п.).

Но, пожалуй, самый значимый и интересный момент сближения стихотворений двух разных поэтов – своеобразие их субъектно-речевой организации. Обратим внимание: собственно эпическое начало в “Погоне” Глинки отнесено в финал стихотворения. Об этом говорит своеобразный “авторский комментарий” в конце текста: “И жених в дверях светлицы. Что ж он видит? – У девицы Взмыт слезами юный лик... Пред иконой царицы Дева, в грусти и в слезах, В сердце чуя веший страх, Изливалась вся в молитвы...” [3].

В “Погоне” Высоцкого “рассказывание” о событии (от лица самого героя) характерно только для начала и конца текста. Основу же стихотворений и Глинки и Высоцкого составляет не рассказ о погоне, но воссоздание самой ситуации погони. Очевидно, что эффект сиюминутности происходящего достигается использованием **сказового способа речеведения**, выбранного поэтами для художественного освоения такой авторской задачи.

В сказовых текстах “чужое” сознание (сознание персонажа) реализуется в форме его разговорного монолога. Он неизбежно локализует изображаемое событие в пространстве и во времени, а еще точнее – позволяет представить все происходящее как действие, осуществляемое здесь и теперь, “на глазах” у читателя! Подобным образом выстраиваются и тексты “Погони” двух разных авторов. Приведем начало стихотворения у Глинки:

Кони, кони вороны!
 Вы не выдайте меня:
 Настигают засадные
 Мои вороги лихие,
 Вся разбойничья семья!..
 Отслужу вам, кони, я...
 Налетает, осыпает
 От погони грозной пыль;

Бердыш блещет, нож сверкает:
Кто на выручку?.. Не вы ль?

У Высоцкого:

Коренной ты мой,
Выручай же, брат!
Ты куда, родной?
Почему назад?!
Дождь, как яд, с ветвей,
Недобром пропах.
Притяжной моей
Волк нырнул под пах...

Современный исследователь, анализируя художественные особенности временных отношений в лирике, в особую группу выделяет произведения с так называемой **сильной последовательностью**, т.е. стихотворения, в которых отсутствует временная разобщенность изображаемых событий. В частности, образцами сильной последовательной связи в русской поэзии В. Чередниченко называет “Сожженное письмо”, “Зима. Что делать нам в деревне?..” Пушкина, “Шепот, робкое дыханье...”, “Непогода – осень – куришь...”, “Я жду... Соловьиное эхо...” и многие другие стихотворения Фета. В таких текстах рождается иллюзия “изоморфности художественного времени физическому” [4]. Именно эта иллюзия роднит и стихотворения Высоцкого и Глинки.

“Ситуация погони” (событие погони как настоящее – сиюминутное действие) выражается с помощью языковых конструкций, за которыми “угадываются” невербальные средства, свойственные непосредственному общению (жестикауляция, мимика, выражение взгляда говорящего и т.п.). Это можно сказать о природе и функциях многочисленных речевых пауз в изображенных монологах в “Погоне” Глинки: “Ну, по всем!.. кипит беда!..”; “Чу, как шаркают ножи...”. Ср. у Высоцкого: “И присвистнул аж...”, “Ах вы, кони мои, Загублю же я вас...”.

В свое время М. Цветаева в эссе “Два Лесных Царя”, сравнивая баллады Гете и Жуковского, отметила принципиальное своеобразие стихотворения немецкого автора: “... у Жуковского пересказ видения, у Гете – оно само...” [5]. Очевидно, что в этом смысле характеристика гетевской “дорожной истории” применима и к стихотворениям Глинки и Высоцкого. Любопытно, что “общим” для двух “Погонь” оказался даже объем текста: оба стихотворных монолога насчитывают по 80 стихов!

Следует отметить, что подобный способ субъектно-речевой организации стихотворного текста (достаточно редкий в целом в русской

поэзии) чрезвычайно характерен для творчества как Глинки, так и Высоцкого. Общеизвестно, что едва ли не основная часть произведений Высоцкого представляет собой художественное воссоздание “непосредственного говорения” героя. Достаточно назвать такие стихотворения-песни, как “Тот, который не стрелял”, “Черные бушлаты”, “Банька по-белому” и т.п.

Разумеется, очевидны и различия двух “Погонь”. Они не менее интересны и показательны. Например, разнятся метрико-ритмические характеристики стихотворений, их лексический состав и синтаксический строй – ведь тексты разделяют почти полтора столетия! Кроме того, различия в субъектной сфере проявляются в том, что в “Погоне” Глинки нарушена “монополия речи”: монолог героя включает в себя ответную реплику его слуги. Здесь, по-видимому, сказывается разница и в исторических реалиях.

Но главное содержательное отличие – принципиально разные концепции спасения в двух “Погонях”. У Глинки – молитва и собственно Божья помощь. У Высоцкого герою остается в буквальном смысле упование на коней. Но обратим внимание: хотя герой Глинки спасается молитвами любимой, сам-то он (совсем, как герой Высоцкого!) всю надежду на спасение возлагает на коней: “Кони, кони вороные! Вы не выдайте меня <...> Кто на выручку?.. Не вы ль?” Более того: основная и большая часть текста этой “Погони” – разговор с конями, обращение именно к ним. Только в последних стихах звучит мотив “прозрения” героя: «“Так спасенье не в конях?.. Вижу, кто был оборонной!..” И, повергшись пред иконой, Весь в слезах излился он». С другой стороны, герой Высоцкого, не умея обращаться к Богу, все же так или иначе “молится” в минуту отчаяния: “Выносите, друзья, Выносите, враги!”, а в финале, все-таки спасенный, упоминает и Бога: “Спаси Бог вас, лошадки, Что целым иду”.

По-видимому, есть некоторые отличия (при однотипности субъектной организации) и в отношениях Автор – Герой в “Погонь” Глинки и “Погонь” Высоцкого. Оба стихотворения в целом являются образцами “ролевой” лирики (налицо объективация самостоятельного сознания героя), однако степень близости этого сознания собственно авторскому различна. Очевидно, можно говорить о большей степени объективации личности героя у Глинки. Субъект монолога в этом стихотворении изображен поэтом как абсолютно суверенный герой – конкретный человек с собственной биографией и судьбой. В “Погонь” же Высоцкого образ героя воспринимается и как развернутая метафора авторского “я”. Заметим, кроме того, что у Высоцкого ситуация погони “прочитывается” и как бегство героя (и автора!) от самого себя (мотив, вообще характерный для творчества этого поэта).

Разумеется, по отношению к стихотворению Глинки подобная интерпретация оказывается невозможной. Очевидно, объясняется это и

тем, что произведение Высоцкого отличается отчетливо выраженным притчеобразным характером. В соответствии с жанровыми требованиями, воссоздаваемый здесь художественный мир и ситуации взаимодействия героев обретают символическое звучание. Ясно, что в подобном контексте я субъекта, выражающее сознание персонажа (его “геройную ипостась”), одновременно относится и к лирическому я автора. Устремленность к “этическим первоосновам человеческого существования” [6] в самобытных песнях-притчах Высоцкого обуславливает и объясняет единение сознаний персонажа и автора. Причем, на наш взгляд, подобные взаимоотношения между субъектом и автором характерны для наиболее зрелых произведений Высоцкого – таких, как “Чужой дом”, “Охота на волков”, “Две судьбы”, “Кони привередливые” и т.п. В этом ряду – и его “Погоня”. Именно поэтому, несмотря на то, что в “Погоне” Высоцкого стилизуется народная баллада, герой ее воспринимается скорее как наш современник, а не “исторический” или фольклорный персонаж.

Знал ли Высоцкий “Погоню” Глинки? Это решать биографам поэта. Гораздо интереснее отметить удивительное родство поэтики Глинки и Высоцкого! Например, внимание к “чужому” слову, “фамильярный контакт” с изображаемым миром, повышенный интерес к стилизации народного просторечия, к социальному “разноречию”, к разговорному языку в целом – как основе поэтического творчества.

Литература

1. *Высоцкий В.* Собрание стихов и песен.: В 3 т. Нью-Йорк, 1988. Т. 2.
2. *Кукулин И.* Эзотерическая амнистия песни // НЛО. № 55 (3/2002). С. 283.
3. *Глинка Ф.Н.* Избранные произведения. Л., 1957.
4. *Чередниченко В.И.* Типология временных отношений в лирике. Тбилиси, 1986. С. 73.
5. *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 5. С. 431.
6. *Аверинцев С.С.* Притча // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 305.

*пос. Ферзиково
Калужской обл.*

НОВЫЕ АКЦЕНТЫ В ВОЕННОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XX ВЕКА

© Т. Н. МАРКОВА,
доктор филологических наук

Литература о войне всегда пользовалась неизменным читательским интересом и уважением. Как известно, начало новому периоду ее развития было положено рассказом М. Шолохова “Судьба человека” (1956), и вот уже почти полвека военная проза расшифровывает трагические метафоры произведения, в котором главный герой начинает свой монолог так: “Глядишь в темноту пустыми глазами и думаешь: за что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что исказила?.. Нету мне ответа, нету – и не дождусь!..” [1].

На волне открытий Шолохова в литературу пришло славное поколение писателей-фронтовиков – Ю. Бондарев, Г. Бакланов, В. Быков, А. Ананьев, В. Астафьев, Вл. Богомолов, Б. Васильев, Вяч. Кондратьев, Б. Окуджава. В основу их произведений лег личный фронтовой опыт, ведущим жанром была избрана повесть с ее сосредоточенностью на исследовании внутреннего мира человека, локальностью в изображении событий и строго индивидуальным авторским хронотопом. У В. Быкова – это родная Белоруссия периода отступления Красной Армии (осень 1941 – зима 1942), у Ю. Бондарева – битва за Сталинград, у Вяч. Кондратьева – бои под Ржевом. В центре внимания “лейтенантской” прозы оказываются испытания духа и воли, анализ мыслей, чувств и переживаний маленького человека на большой войне.

После необычайного взлета военной прозы 1970-х в начале нового десятилетия наблюдается затухание военной темы. Критика диагностирует ее “усталость” (А. Бочаров). Означает ли это исчерпанность? Каковы причины затянувшейся паузы в развитии одного из самых приоритетных тематических направлений русской прозы второй половины XX века?

Неумолимый ход времени сужает круг авторов, обладающих личным фронтовым опытом, художественное осмысление которого составляло главное содержание “лейтенантской прозы”. Знание новых поколений о войне опосредованное, заемное, вторичное. Их оценки неизбежно связаны с инерцией художественного сознания, а также с преодолением милитаристского синдрома. Становление новой худо-

жественной парадигмы в 1980–90-е годы происходит в условиях нескончаемой необъявленной войны (Афганистан – Карабах – Таджикистан – Чечня), сформировавшей антимилицаристское общественное сознание, которое с непреложностью закона корректирует современные исторические реконструкции. Новые произведения о Великой Отечественной нельзя рассматривать вне связи с противоречивым историческим, социальным и литературным контекстом последних двух десятилетий XX века.

Литературой 90-х не были востребованы ни лирико-романтическая, ни героико-патетическая традиция военной прозы. Новый взгляд на войну, подготовленный “окопной правдой” Вл. Богомолова и Вяч. Кондратьева, прозой и публицистикой Д. Гранина и А. Адамовича, В. Быкова и В. Астафьева, необычайно актуализировал толстовскую традицию, в которой сегодня первостепенно значимыми оказываются пацифизм (война – “противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие”) и предельно жесткий реализм в изображении батальных сцен (“в крови, в страданиях, в смерти”), входящий до натуралистических форм.

Безусловными лидерами середины 90-х стали романы “Прокляты и убиты” В. Астафьева и “Генерал и его армия” Г. Владимова, удостоенные самых престижных литературных премий. Оба произведения получили заслуженно широкий резонанс в критике (назовем имена Л. Аннинского, Т. Вахитовой, И. Дедкова, Н. Ивановой, А. Марченко, А. Немзера и др.). Непреднамеренное, но почти символическое совпадение по времени и месту действия двух столь несхожих между собой произведений контрастно оттеняет разницу писательских подходов.

В. Астафьев – участник Великой Отечественной, выстрадавший свою правду о войне, правду о помрачении, ярости, почти всевластно торжествующем зле. Стиль его романа “Прокляты и убиты” отличается предельная экспрессивность, почти аввакумовская страстность, непримиримость, крайний максимализм и натурализм, композиционные и речевые контрасты. Окончательно изживший романтические иллюзии, донельзя ожесточенный на советскую власть, Астафьев 90-х рисует картины беспросветно трагические. Так, в главе “Переправа” второй книги романа, названной “Плацдарм”, мы видим картину апокалипсиса, вселенской фантазмагии, кремешного ада на земле. Писатель заставляет ужаснуться зрелищем массового смертоубийства:

«На острове горели кусты, загодя облитые с самолетов горячей смесью, мечущихся в панике людей расстреливали из пулеметов, глушили минами, река все густела и густела от человеческой каши, все яростней хлестали орудия, глуша немцев, не давая им поднять головы. Но противник был хорошо закопан и укрыт, кроме того, через какие-то минуты появились ночные бомбардировщики, развесив фонари над

землей, начали свою смертоносную работу – они сбрасывали бомбы, и в свете ракет река поднималась камнями, осколками, ошметками тряпок и мяса.

Старые и молодые, сознательные и несознательные, добровольцы и военкоматами мобилизованные, штрафники и гвардейцы, русские и нерусские, все они кричали одни и те же слова: “Мама! Божечка! Боже! Караул! Помогите!”. А пулеметы секли их и секли, поливали разноцветными струйками. Хватались друг за друга, раненые и не тронутые пулями и осколками люди связками уходили под воду, река бугрилась пузырями, пенилась красными бурунами» [2].

И это та самая река, в которой князь Владимир крестил Русь, река, своими водами омывшая тела наших далеких предков во имя Отца и Сына и Святого Духа. Астафьев яростно разрушает прежние каноны, утверждая, что народ – покинутый богом страдалец – смертен и уничтожим, но он разнолик, в нем есть все: и величие, и мерзость. Роман производит впечатление болевого шока, пронзительной боли за народ, частицей которого ощущает себя и сам писатель.

Если в произведении Астафьева преобладает натуралистический аспект в изображении войны, то в романе Г. Владимова “Генерал и его армия” [3] анализу подвергается ее стратегия и психология. Композиция произведения вычерчена практически безупречно, необычайно богат круг исторических, культурных, фольклорных и литературных реминисценций, повествование глубоко аналитично и психологично.

Главный герой романа, отстраненный от командования генерал Кобрисов, на армейском “Виллисе” направляется в Москву, в Ставку, вновь и вновь мысленно возвращаясь к ключевому эпизоду – сцене заседания военного совета по поводу взятия Предславля (Киева). Он мучительно проигрывает про себя каждую деталь своего разговора с маршалом Жуковым, в результате которого он и оказывается в опале. Суть расхождения позиций генерала и маршала – в вопросе о цене победы, о тактической целесообразности потерь в живой силе (“Спаси Россию ценой России”) и цене солдатской жизни, жалости и сострадания. Кобрисов предлагает свой план, позволяющий сохранить тысячи солдатских жизней, но великий полководец не воспринимает слова “жалко”, расценивая позицию командующего 38-й армией как нерешительность и малодушие. Уже на въезде на Поклонную гору опальный генерал слышит по радио победоносную реляцию о взятии Мырятина и, нарушив распоряжение маршала, поворачивает машину обратно – в сторону Днепра, к оставленным им солдатам. Г. Владимов строит свою книгу не на личном опыте, как В. Астафьев, а на документальном и творческом воображении. И все же...

Оба романа сходятся в одной болевой точке современности – вопросе о цене Победы. “Победили? – Мы просто завалили своими тру-

пами фашистов”, – восклицает максималист Астафьев. А герой романа Владимова, генерал Кобрисов размышляет о четырехслойной русской тактике, когда “три слоя ложатся, четвертый проходит”. Именно здесь находится точка пересечения, которая возводит в более высокую степень момент истины.

О смене художественной оптики и нравственных акцентов со всей определенностью заявила “новая военная” проза. Современный мир сквозь призму страшного опыта афганской войны предстал как мир содрогнувшийся, потерявший свою человеческую сущность. Акцент в изображении войны смещается на проблему деформации человеческой психики, зараженной вирусом насилия, ненависти и мести. Герои новой военной прозы отличаются от своих предшественников тем, что существуют в тотально враждебном мире: чужая природа, чужие горы, дороги, лица. У них нет ощущения внутренней правоты, они переживают мучительную психологическую ломку – крах иллюзий о солдатском братстве, об исполнении интернационального долга. Отрекшись от ложных идей, они впадают в безверие, пессимизм, переживают состояние отчуждения от мира и от самих себя.

Открытие новой темы принадлежит белорусской писательнице и журналистке С. Алексиевич, на что указывает название ее книги – “Цинковые мальчики” [4]. Для прошедшего через опыт Афганистана писателя О. Ермакова важнейшей становится проблема деформации человеческой психики. После удачного дебюта с “Афганскими рассказами” он публикует первый роман об афганской войне – “Знак зверя” [5]. Библейский по замыслу воплотился в виде лирического романа с метафизическим сюжетом о “воспитании чувств” советского паренька, оказавшегося в “пограничной ситуации”.

Война, которую изображает Ермаков в своем романе, – “последняя война умирающей империи”, война без причин и целей, как бы сама стихия войны, болезнь, повальная эпидемия, вызванная вирусом насилия и ненависти. На это указывает эпиграф, взятый писателем из “Откровения Иоанна Богослова”: “И дым мучения их будет восходить во веки веков, и не будут иметь покоя ни днем ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его и принимающие начертание имени его”.

Зверь – это антихрист, жестокий слуга дьявола, это лжепророк, соблазняющий и губящий людей, поклоняющихся антихристу. На каждом персонаже романа О. Ермакова лежит “знак зверя”, кровавый отсвет войны. Слепленный им, человек убивает сам и велит убивать другим. Он воюет с пространством, временем, материей, самим собой. Под апокалиптическим “знаком зверя” автор, надо полагать, имеет в виду согласие вступить в круговую поруку ненависти, насилия и мщения.

История главного героя – это история болезни души, которая оказывается не в силах сохранить личную порядочность, здоровье во вре-

мя повальной эпидемии. Неся службу в ночном карауле, Глеб непреднамеренно убивает дезертировавшего из части товарища с традиционно знаковым именем Борис. По ходу повествования герой теряет собственное имя (Глеб Свиридов – Черепаха – Череп), и эта утрата входит в тот синдром обезличенности, который настигает его, как и всех, кто принял “знак зверя”.

Финал романа носит амбивалентный, символический характер. Отслуживший свой срок герой как бы раздваивается: в одной из своих ипостасей он поднимается на трап самолета, улетающего в Союз, а в другой – с вновь прибывшими новобранцами он возвращается в “мраморно-брезентовый город”. И это не мифическое круговращение, а духовная реальность неискупленной вины за свершенное преступление (“и не будут иметь покоя ни днем ни ночью поклоняющиеся зверю”).

Если герои послевоенной прозы о Великой Отечественной воевали с внутренним сознанием борьбы за правое дело, с ощущением поддержки боевых товарищей и верой в Победу, которая “одна на всех”, то в новой военной прозе человек поставлен в условия, изначально исключающие успех: он одинок, отчужден от мира и своей человеческой сути. Так “новая военная” проза смыкается с литературой “потерянного поколения” (Олдингтон, Ремарк, Хемингуэй), усваивая опыт экзистенциализма, приемы модернистского письма (Джойс, Пруст): расщепленного сознания, ассоциативных связей, символизации и метафоризации повествования.

При очередной разнице индивидуальных стилей авторов, пишущих о войне, нельзя не отметить некоторые общие стилевые тенденции в военной прозе конца XX века: полемичность по отношению к официальному представлению о войне; актуализация фольклорной и библейской образности и символики; творческое усвоение приемов модернистского письма; гуманистический пафос утверждения человеческой жизни как абсолютной ценности.

Литература

1. Шолохов М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1986. Т. 7. С. 531.
2. Астафьев В. Плацдарм // Новый мир. 1994. № 10–12.
3. Владимов Г. Генерал и его армия // Знамя. 1994. № 4–5.
4. Алексиевич С. Цинковые мальчики // Дружба народов. 1990. № 7.
5. Ермаков О. Знак зверя // Знамя, 1992. № 6–7.

РАЗГОВОРНЫЙ СТИЛЬ КАК СИСТЕМА

© В. П. МОСКВИН,

доктор филологических наук

Разговорный стиль может быть определен как функциональная разновидность литературного языка, используемая для устного неофициального, в частности, бытового общения, поэтому данный стиль иногда называют разговорно-бытовым: это общение дома, в гостях, в магазине, за праздничным столом, на улице, в аптеке, в поликлинике и т.д.

Неофициальность, непринужденность проявляются в относительно свободном речевом поведении – к примеру, в использовании сниженной лексики, активной жестикуляции, мимических движений, в допустимости так называемой тематической полифонии (или политематичности), “состоящей в том, что диалог идет сразу по двум (реже – больше) тематическим линиям, так как разные собеседники ведут разные темы” [1], то есть в нарушении принципа единства темы (по известной русской поговорке: “Я ему про Фому, а он мне про Ерёму”).

Очень непростым и во многом дискуссионным является соотношение понятий “разговорный стиль” и “разговорная речь”. Термин *разговорная речь* используется в двух смыслах: широком и узком; в широком понимании этот термин представляет собой “обширную и неоднородную совокупность явлений” [2]. По отношению к норме разговорная речь (в широком смысле) распадается на две формы: 1) нелитературную (просторечие, жаргоны и диалекты); 2) литературную. *Под разговорным стилем принято понимать только литературную форму разговорной речи* [3]. Подразделение разговорного стиля на “разговорно-литературный” и “просторечно-фамильярный” [4], с нашей точки зрения, не вполне логично, поскольку подразумевает включение в стилевую парадигму литературного языка нелитературных компонентов. В узком смысле термин *разговорная речь* используется как дублет термина *разговорный стиль* [при этом сохраняется противопоставление стиля (как языковой подсистемы) и речи (как деятельности)]. В этом случае разговорная речь определяется как “непринужденная речь носителей литературного языка” [5] либо как “непринужденная неподготовленная речь носителей литературного языка” [6]. Как видим, «понятие “разговорная речь” часто интерпретируется в лингвистике по-разному, в зависимости от того, под

углом зрения каких конкретных задач рассматривает ее тот или иной исследователь» [7].

Особенности устройства, речевое своеобразие, или, используя термин античной стилистики, “речевые качества” каждого стиля определяются рядом экстралингвистических факторов, имеющих системообразующий характер по отношению к данному стилю. К таким факторам и соответствующим качествам речи принято возводить определенные языковые особенности тех или иных функциональных стилей.

Одним из системообразующих экстралингвистических факторов, определяющих облик разговорной речи, является *стремление говорящего к экономии усилий*. Активнейшая экономия за счет различного рода сокращений и замен имеет место, как известно, на всех уровнях: фонетическом, морфемном, лексическом и синтаксическом.

На фонетическом уровне происходит артикуляционное упрощение слов за счет замены безударного [y] звуком [и]: в предударных слогах: гл[ы]бокий, б[и]ро (вм. б[ю]ро), комм[и]нике; в заударных слогах: име[и]щийся, чел[и]сть, син[и]ю краску, каминн[ы]ю стену. “Вытеснение фонемы [y] в безударных слогах” [8] ученые оценивают по-разному. Так, Л.Л. Касаткин отмечает, что в кодифицированном литературном языке такая замена “встречается лишь в виде оговорок” [9], М.В. Панов считает эту замену присущей “разговорному стилю” [10]. Думается, что поскольку замена [y] звуком [и] в предударных, особенно в первом предударном слоге, очень заметна, а в заударных слогах практически неощутима на слух, то *литературной эту замену следует признать только в заударных слогах*. Отсюда – одно старинное правило русской орфоэпии: “Неударяемые окончания прилагательных вин. п-жа жен. рода ед. ч. -ую, -юю заменяются в произношении окончаниями -ью... и -ию”: *добр[ы]ю сестру, здешн[и]ю жительницу*; такую замену наблюдаем в рифмах русской классики. В “Притче о Ермолае трудящемся” Н.А. Некрасова читаем: “Разбогатеть ему хочется пашнею, Правит мужик свою нужду домашнюю” [11].

Наиболее значимым для упрощения разговорной речи является сокращение количества звеньев речевой цепи, то есть “синтагматическая экономия” [12], в целях которой используется целый ряд фигур “краткословия”, или, в терминах античной стилистики, брахилогии. Заметим, что уже в античном мире краткость считалась одним из важнейших качеств речи. Платон требовал от собеседников: “Если хочешь со мною говорить, применяй краткословие” [13]. Для фонетической синтагматики разговорной речи характерен так называемый *неполный стиль* произношения, которому присущи менее отчетливая артикуляция звуков и сильная их редукция, – в противоположность *полному произносительному стилю*, который характерен, к примеру, для дикторской или преподавательской (в частности, “лек-

торской”) речи [14]. В неполном (или “разговорном”) стиле произношения активно используются приемы звукового эллипсиса: ср. нейтр. *чтобы, же* и разг. *чтоб, ж*, нейтр. *здравствуйте* и разг. *здрасьте*, нейтр. *Павел Павлович* и разг. *Пал Пальч*, нейтр. *Иван Иванович* и разг. *Ван Ваныч*; ср. также *со[н]це* (в неполном стиле произношения, например, в непринужденной разговорной речи) и *со[лн]це* (в полном произносительном стиле).

Менее активно способы речевой компрессии используются на морфемном уровне. Сокращение словоформы может происходить здесь за счет: 1) формообразующего аффикса: *почисти* → разг. *почисть, порти* → разг. *портъ*; 2) словоизменительного аффикса: *5 килограммов* → разг. *5 килограм*, *килограмм помидоров* → разг. *килограмм помидор*, *100 граммов* → разг. *100 грамм*. Речевой экономии служит и несклонение мужского личного имени в позиции перед отчеством: *Встретил вчера Николай Ивановича, Говорил с Марь Ивановой, Работаю с Павел Петровичем* (так называемая вербализация словосочетания: в разговорной речи некоторые словосочетания изменяются как одно слово, то есть как бы сливаются в одно слово с единой флексией) [15].

К лексическому уровню принято относить не только слова, но и устойчивые словосочетания (именно поэтому нередко говорят о лексико-фразеологической системе языка). Экономии средств на этом уровне служит так называемое компрессивное словообразование, состоящее “в построении слов, которые представляют собой разного рода сокращения имеющихся в языке номинативных единиц – слов и словосочетаний” [16]. Образование слова на базе устойчивого словосочетания иногда именуют у н и в е р б а ц и е й. Одним из приемов последней является суффиксация в сочетании с усечением, ср. офиц. *маршрутное такси, читальный зал, зачетная книжка, пятиэтажное здание* и разг. *маршрутка, читалка, зачетка, пятиэтажка*. Еще один способ универбации – конверсия (или морфологосинтаксический способ словообразования): *вступительные экзамены* – разг. *вступительные* (данный случай универбации иногда рассматривают и как результат эллипсиса). Этой же цели служит усечение: *дипломная работа* – разг. *диплом*, *ультрафиолетовый свет* – разг. *ультрафиолет* и др. Усечение используется и для сокращения слов (обычно – длинных): *заместитель* – разг. *зам*, *П[и]тербург* – разг. *Питер*, *килограмм* – разг. *кило*.

Очень активно в разговорной речи эксплуатируются приемы синтаксической компрессии (компрессии на синтаксическом уровне). Один из таких приемов – м е т о н и м и я, которую довольно легко можно распознать с помощью трансформационного анализа, ср.: *помочь с квартирой* → *помочь с получением квартиры*, *сидеть на кафедре* → *сидеть на заседании кафедры*. Как фигура синтаксиче-

ской компрессии активно используется также эллипсис. Еще А.М. Пешковский, характеризуя причины эллиптичности синтаксиса разговорной речи, отметил следующее: “Мы всегда не договариваем своих мыслей, опуская из речи все, что дано обстановкой или предыдущим опытом разговаривающих” [17]. Рассмотрим подробнее два условия применения эллипсиса, названные ученым.

1. Тесная связь с определенной ситуацией (ситуативная, или *конситуативная* обусловленность). Разговорная речь снимает необходимость вербального обозначения того, что и так понятно собеседнику по обстановке: *Дайте в клетку* (рубашку, тетрадь или ткань – в зависимости от конкретной ситуации); *Передайте, пожалуйста, на компостер* (понятно, что талон); *Выключи, а то сгорит* (например, рыба или котлета).

2. Эллипсис может опираться на *предтекст*, в частности, на предыдущую реплику диалога:

– Вы будете пить кофе?

– Буду. (В ответной реплике остается только то слово, которое в предыдущей реплике было носителем логического ударения.)

Таковы условия “контекстного и конситуационного лаконизма” разговорной речи. Не вполне ясным здесь, однако, представляется вопрос о соотношении полной и неполной ответной реплики. О.Б. Сиротина пишет: “Нормативны для разговорной речи неполные ответы и ненормативны (хотя могут встретиться) полные ответы” [18]. Заметим, что полный ответ (так называемая “фигура диалогического цитирования”) обычно эмоционально маркирован, выражая агрессию, иронию, издевку, уверенность и проч., неполный же нейтрален в этом отношении, например:

– Вы знаете этого нахального рыжего парня?

– Знаю. / Да, я знаю этого нахального рыжего парня. Это мой брат.

На эллипсисе основано так называемое *абсолютное* употребление глаголов: *Сын служит, Дочь поступила, Мы вчера хорошо отметили*. Разновидностью эллипсиса считается *пратаксис* – пропуск союзов и союзных слов в сложноподчиненном предложении: *Сереза придет, пусть подождет* (ср. гипотаксис: *Если Сереза придет, то пусть подождет*). Использование различных типов эллипсиса и их комбинаций позволяет разговорной речи передать “сравнительно обширную информацию в минимуме вербальных знаков” [19]. Регулярный эллипсис в разговорной речи приводит к появлению: 1) новых конструкций: *сичу читаю* (так называемые двуглагольные конструкции); 2) новых, более узких значений: “выйти на *воздух*” (свежий воздух), “У больного *температура*” (жар, высокая температура). Л.А. Капаназде отмечает: “В разговорной речи распространены значения, которых не знает язык кодифицированный. Иногда требуется особая зоркость, чтобы определить это своеобразное значение слова” [20].

Некоторые специалисты на основании активности и довольно значительного количества некодифицированных номинативных единиц типа *Ван, зам, вступительные, декрет* в значении “декретный отпуск”, *воздух* в значении “свежий воздух” и др. делают вывод о том, что *разговорная речь является некодифицированным стилем русского литературного языка*: “разговорная речь не может быть включена (вернее: втиснута) в систему кодифицированного литературного языка”, – полагает Е.А. Земская [21]; именно поэтому “русский литературный язык существует в двух основных разновидностях. Одну из них называют кодифицированным литературным языком, другую – разговорным литературным языком” [22].

Как известно, кодификация всегда отстает от более “демократичного” узуса. Тем не менее, факты разговорной речи регулярно фиксируются авторитетными словарями, описываются в академических грамматиках (вспомним помету “разговорное”), то есть кодифицируются. Думается, что *по отношению к функциональным стилям логичнее было бы говорить о большей (для научного и официально-делового) либо меньшей (разговорная речь, публицистический стиль, художественная речь) степени кодифицированности*. В этом ряду наиболее сложной для описания, а следовательно, и кодификации представляется разговорная речь – “неуловимая, с трудом поддающаяся фиксации и тем более кодификации и нормированию” [23].

Вследствие неофициальности ситуаций применения разговорной речи яркой ее отличительной чертой является *экспрессивно-эмоциональный характер*. Как известно, основная масса средств выражения экспрессивности принадлежит лексико-фразеологическому уровню языка. Назовем некоторые источники таких средств.

1. Вторичная номинация: *метамфора* (о человеке: *медведь, орел, шакал, ведьма*), *метонимия* (*махать лопатой, зевать по сторонам, шлепать по коридору*).

2. Экспрессивное словообразование, служащее производству слов, которые “выражают разные оттенки положительной или отрицательной оценки (ласку, уничижительность, одобрение и т.п.), а также обозначают уменьшительность или увеличительность” [24]: *собачонка, ветрище, тяжеленный* и т.д.

3. Заимствование из внелитературных подсистем национального языка. Мощным источником таких заимствований являются жаргоны: уголовный (*амба, засыпаться, темнить, липовый, беспредел, слабо, подначивать, манатки* и др.), молодежный (*балдэж*), матросский (*дрейфить*), речь рыбаков (*сматывать удочки, сматываться*), извозчиков (*артачиться*) и мн. др. “Отрываясь от жаргона, – отмечает В.Г. Костомаров, – такие единицы теряют свой экспрессивный аромат, то есть мотив обращения к ним, и со временем могут стать просто принадлежностью литературного стандарта” [25]. Именно такой путь про-

шел ныне абсолютно нейтральный в стилистическом отношении глагол *двурушничать*, заимствованный в XIX в. из жаргона нищих.

Активно заимствуются экспрессивно окрашенные единицы из просторечия. *Просторечная лексика отличается грубостью, вступающей в конфликт с требованиями этики*. Вот как определяет такую лексику А.С. Пушкин: “Низкими словами я... почитаю те, которые подлым образом выражают какие-нибудь понятия; например, *нализаться* вместо *напиться пьяным* и т.п.” [26]. А вот что пишет о такой лексике М.В. Ломоносов: “Презренные слова, которых ни в каком штиле употребить не пристойно”.

Обычно просторечие определяют как “звучащую речь тех, кто лишь частично владеет нормами литературного языка” [27], как “язык неграмотного и малограмотного населения” [28]. Данная дефиниция восходит к определению Л.В. Щербы, который в качестве носителей просторечия (то есть его социальной базы) указал “людей, не вполне овладевших литературным языком” (так называемое социолингвистическое определение просторечия [29]). Приведенные дефиниции представляются не совсем полными, поскольку использование языковых единиц регламентируется не только языковыми, но и этическими нормами, поэтому имеет смысл определить просторечие как *язык некультурного или малокультурного населения, пренебрегающего в своей речевой практике как языковыми, так и этическими нормами* (либо не знающего этих норм).

Функционально-стилистический подход к просторечию предполагает его подразделение на литературное и внелитературное. К литературному просторечию [30] можно отнести только такие языковые единицы с “нелитературным прошлым”, которые *проходят этап освоения литературным языком*, то есть: 1) имеют за собой определенную традицию использования в устной и письменной формах речи авторитетных носителей литературного языка (в первую очередь – писателей и поэтов); 2) прошли этап кодификации. Это второе условие является следствием первого, поскольку разговорные слова “падают в словари в той мере и в том виде, в каком они встречаются в текстах художественной литературы” [31] – прежде всего тех произведений, которые признаны несколькими поколениями носителей языка классическими, и в этом проявляются здоровый консерватизм и мудрая ретроспективность нормы. В словарях такие единицы сопровождаются пометами “просторечное” и “сниженное”. В этом случае можно, вслед за Э. Косериу, сказать, что “норма соответствует не тому, что можно сказать, а тому, что уже сказано и что по традиции говорится в рассматриваемом обществе” [32]. Особо отметим, что лексика, на использование которой в большинстве коммуникативных ситуаций наложен этический запрет (табу), *не кодифицируется и перспектив кодификации не имеет*.

Таким образом, литературность / внелитературность просторечия можно определить только по отношению к кодификации, которая является единственным эксплицитно выраженным признаком освоенности слова (фраземы) литературным языком. Отказ от параметров “освоенность литературным языком” и “кодифицированность” дает широкое понимание просторечия как “сниженной, грубоватой и экспрессивной разновидности разговорного употребления языка” [33]. Автор этого определения относит к “просторечию” две группы абсолютно разнородных явлений: 1) кодифицированные единицы типа *бросовый, валандаться, вдрызг* и др.; 2) некодифицированные, точнее, такие, которым отказано в кодификации (выражения типа *мордой об стол*, обценную зашифровку *раздолбай* и др.).

Как видим, “в научной литературе социолингвистическое понимание просторечия нередко смешивается с функционально-сталистическим”, в соответствии с которым только литературное просторечие представляет собой сниженный стиль разговорной речи [34]. Разговорный, или, используя более точное выражение, “интеллигентски-разговорный язык” [35], конечно же, не должен включать некодифицированные просторечные выражения, подобные указанным выше; в противном случае разговорная речь утратит признаки литературности, а ее носители – признаки интеллигентности.

Освоенность литературным языком (в частности, разговорной речью) и, соответственно, кодифицированность как видимый признак такой освоенности – единственный критерий, по которому можно отделить литературное просторечие от внелитературного. Если же (например, вслед за Е.А. Земской, А.И. Горшковым, Л.А. Капанадзе и др.) признать разговорную речь некодифицированной компонентой русского литературного языка, то мы лишаемся и этого (на наш взгляд, единственного) критерия, позволяющего отделить ее от внелитературного просторечия.

Сложной проблемой является различие литературно-просторечной и разговорной лексики. Четкой границы между этими двумя лексическими пластами, как известно, нет, поэтому в словарях всегда существовал разнობой в использовании помет “просторечное” и “разговорное”. К примеру, выражение *балбес* в одних словарях характеризуется как просторечное (БАС-2, Ожегов-Шведова), в других – как разговорное (МАС, БТС); случаев подобного разнобоя можно привести немало. Заметим, что некоторые словари отказались от пометы “просторечное”, заменив ее пометой “разговорное сниженное”.

Обычно, ввиду неофициальности соответствующих ситуаций, мы не продумываем свои слова заранее, поэтому «с обозначением “разговорная речь” обычно связывается представление о речи именно неофициальной, непубличной, неподготовленной» [36; разрядка наша. – В.М.]; соответственно, принято говорить о *спонтанном, не-*

подготовленном характере разговорной речи. Эти условия явились основой для развития целой системы готовых языковых формул, в том числе всякого рода клише, шаблонов и стереотипов стандартных схем диалогов, типовых реплик, восклицаний (например: *Подумать только! Ничего подобного!*).

Активнейшее использование стереотипов, во-первых, делает разговорную речь “типизированной, далекой от индивидуального произвола говорящего” [37], во-вторых, обеспечивает “высокую степень предсказуемости следующего отрезка речи”, например, ответной реплики в диалоге, что ускоряет общение. Таким образом, *стереотипность как следствие спонтанности* является одной из важнейших доминант разговорной речи.

Как известно, разговорной речи присущи самоперебивы, поправки, самоуточнения, обрывы речи, связанные с ее неподготовленностью, отсутствием времени на обдумывание. Скорее всего, эти недочеты, вопреки распространенному мнению, должны находиться в ведении ортологии, а не стилистики разговорной речи. Тот бесспорный факт, что в ней очень много ошибок и оговорок, «свидетельствует только о том, что это наиболее “благоприятная” для появления ошибок область. И не больше» [38].

Еще одной экстралингвистической особенностью разговорной речи, определяющей ее своеобразие, является прямое речевое взаимодействие говорящего с адресатом, то есть *непосредственный контакт коммуникантов* [39]. Наиболее экономной при таком контакте является устная форма общения (хотя возможна и письменная – состоящая, к примеру, в обмене репликами на листе бумаги, что нередко практикуется студентами во время лекций, участниками различного рода заседаний и т.д.). Отсюда – возможность использования: 1) *интонации*, а также силы, тембра голоса и т.д., то есть всего потенциала звучащей речи; 2) *паузирования*; 3) более *свободного*, чем в книжной речи, *порядка слов* [6]. Заметим, что, будучи записаны, фразы с “разговорным” порядком слов нередко становятся двусмысленными, поскольку допускают двоякое синтагматическое членение, ср.: *Подле каждого почти [пауза] сидела женщина/ Подле каждого [пауза] почти сидела женщина* (В. Крестовский. Петербургские трущобы).

Непосредственный контакт коммуникантов (ввиду невозможности одновременно и слушать, и говорить) предполагает попеременную смену коммуникативных ролей, то есть преимущественно *диалогическую* форму разговорной речи (если участников общения более двух, то принято говорить о *полилоге*). Как известно, смена ролей регламентируется некоторыми нормами этики. На нарушении одной из таких норм основан так называемый *подхват* – прием перебивания собеседника с договариванием перебитой фразы: “*Ч а щ и:*

Но Скалозуб? Вот взгляденье: за армию стоит горой, и прямизною стана, лицом и голосом *герой*... Со ф ь я: *Не моего романа*" (А.С. Грибоедов).

Недопустимость молчания (в диалоге оно означает конец реплики) обусловила появление и активное использование целой системы слов-заполнителей пауз (слов-сорняков типа "вот", "так сказать", "в общем", "значит", "как бы"), а также фонации (*Ээ... Мм...*). Здесь заметим, однако, что в разговорной речи у "молчания как особого невербального средства" [40] есть и иные коммуникативные функции: вспомним, к примеру, такие выражения, как "молчание – знак согласия", "виновато молчать", "обиженно молчать", "покорно молчать", "вежливо промолчать" и др.; как видим, в разговоре даже молчание иногда становится красноречивым.

Необходимость установления и поддержания речевого контакта (так называемая ф а т и ч е с к а я функция речи, открытая в свое время Б.К. Малиновским) вызвала к жизни целую систему: 1) формул фатического общения (*Как дела? – Так себе / Хорошо / Как сажа белая...*); 2) этикетных формул (*Привет, Здорово, Добрый день...*). Установлению контакта служат также обращения, отсюда – использование в о к а т и в а, или звательного падежа (*Вань, Тань, пап, мам*), который за пределами разговорной речи не используется и, вероятно, именно поэтому в грамматиках не фиксируется (то есть не является кодифицированным средством), а некоторыми специалистами отрицается.

Как известно, "в основе книжного языка лежит монолог, рассказ, противопологаемый диалогу – разговорной речи" [29]. Видимо, поэтому разговорная речь считается единственным стилем, которому присуща "функция общения" (Виноградов В.В. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. М., 1963. С. 6). Известно мнение, в соответствии с которым именно диалог предполагает устную форму разговорной речи [42]. Однако диалог, как было отмечено выше, вполне может происходить и в письменной форме.

Говоря об устности как форме разговорной речи, следует помнить о том, что "далеко не все устное, произносимое... относится к речи разговорной" [43]. К примеру, такие жанры научной речи, как лекция и доклад, предназначены для озвучивания, что, однако, никак не влияет на их стилевую принадлежность.

Визуальный контакт коммуникантов делает возможным использование в разговорной речи жестикюляции, мимики, различного рода поз, которые "сопровождают или усиливают информационный эффект основных [то есть языковых. – В.М.] средств выражения" (Вл. Барнет); таким образом, разговорная речь представляет собой сочетание разных "семиотических систем" [44].

Еще В.П. Мурат указала на то, что системное единство функционального стиля образуется связью и соотношением "стилистически

разнородных лексических, грамматических и фонетических явлений” [45]. Так, в разговорной речи по “законам стилистического согласования” (Т.Г. Винокур) коррелируют: в сфере фонетики – неполный произносительный стиль, в сфере лексики – эмоциональность и сниженность, в синтаксисе – неполноструктурность, эллиптичность и т.д. [14], собственно говоря, и придающие речи разговорный характер.

Давно замечено, что особенности стиля определяются, во-первых, сферой его действия, и в этом плане “вопрос о функциональных стилях есть в известной мере вопрос о сферах действия языка” [46], во-вторых, его функциональной нагрузкой: как известно, стиль “вызывается к жизни функциональной целесообразностью” [29].

Думается, что облик разговорного стиля как “системы с иерархической организацией” определяется двумя базисными обстоятельствами:

1. С ф е р о й употребления данной стилевой подсистемы: это исключительно ситуации неофициального и непринужденного общения, предполагающие возможность относительно свободного речевого поведения; отсюда – активнейшая компрессия, эмоциональность и неподготовленность (“спонтанность”) разговорной речи.

2. Ф у н к ц и е й разговорного стиля (“общение”, по В.В. Виноградову), отсюда – непосредственный контакт коммуникантов, предполагающий диалогичность, устную форму (а следовательно, использование интонации, темпа речи, силы, тембра голоса, то есть всего потенциала звучащей речи, а также паузирования и тактики молчания); установлению и поддержанию контакта служит использование системы фатических средств, возможность же визуального восприятия обеспечивает употребление целого ряда паралингвистических средств: жестикуляции, мимических движений, различного рода поз.

Соответственно, можно говорить о **двувершинной модели разговорного стиля**.

Литература

1. *Земская Е.А.* Политематичность как характерное свойство непринужденного диалога // Разновидности городской устной речи. М., 1988. С. 235.

2. *Лантеева О.А.* Изучение русской разговорной речи в отечественном языкознании последних лет // Вопросы языкознания. 1967. № 1. С. 129. См. также: *Земская Е.А.* Разговорная речь // Русский язык: Энциклопедия. М., 1997. С. 406.

3. *Костомаров В.Г.* Разговорная речь: определение и роль в преподавании // Русский язык в национальной школе. 1965. № 1.

4. *Мурат В.П.* Об основных проблемах стилистики. М., 1957. С. 20–22, *Арнольд И.В.* Стилистика современного английского языка. М., 1990. С. 272.

5. Русская разговорная речь. М., 1973. С. 5.
6. *Земская Е.А.* Русская разговорная речь // Вопросы языкознания. 1971. № 5. С. 67–70.
7. *Винокур Т.Г.* Стилистическое развитие современной русской разговорной речи // Развитие функциональных стилей современного русского языка. М., 1968. С. 12.
8. *Касаткин Л.Л.* Новая ступень в развитии системы гласных русского языка // Развитие фонетики современного русского языка. М., 1971. С. 257.
9. *Касаткин Л.Л.* Фонетика. Орфоэпия // Краткий справочник по современному русскому языку. М., 1991.
10. *Панов М.В.* Глава вторая. Уменьшение средней информации гласных // Русский язык и советское общество. Фонетика современно-го русского литературного языка. М., 1968. С. 31.
11. См.: *Чернышев В.И.* Законы и правила русского произношения: Звуки. Формы. Ударения: Опыт руководства для учителей, чтецов, артистов // Избр. труды.: В 2-х т. Т. 1. М., 1970. С. 82–83.
12. *Мартине А.* Принципы экономии в фонетических изменениях. М., 1960.
13. *Платон.* Избранные диалоги. М., 1965. С. 81.
14. *Панов М.В.* О стилях произношения // Развитие русского языка. М., 1963. С. 15–38.
15. *Земская Е.А.* Разговорная речь // Русский язык: Энциклопедия. М., 1997. С. 407.
16. Русская разговорная речь. М., 1981. С. 87.
17. *Пешковский А.М.* Избр. труды. М., 1959. С. 58.
18. *Сиротинина О.Б.* Что и зачем нужно знать учителю о русской разговорной речи. М., 1996. С. 48.
19. *Кожевникова К.* О смысловом строении спонтанной устной речи // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 15. М., 1985. С. 517.
20. *Капанадзе Л.А.* Лексико-семантические особенности разговорной речи // Русская разговорная речь. М., 1983. С. 148–149.
21. *Земская Е.А.* Русская разговорная речь: Проспект. М., 1968. С. 6.
22. *Земская Е.А.* Русская разговорная речь: Лингвистический анализ и проблемы обучения. М., 1987. С. 3.
23. *Денисов П.Н.* Лексика русского языка и принципы ее описания. М., 1993. С. 166.
24. Русская разговорная речь. М., 1981. С. 109.
25. *Костомаров В.Г.* Языковой вкус эпохи: Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. СПб., 1999. С. 79.
26. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 11. М., 1937. С. 159.
27. Русская грамматика: В 2-х т. М., 1980. Т. I. С. 12; Городское просторечие: Проблемы изучения. М., 1984. С. 3, 7.

28. *Елистратов В.С.* Наблюдения над современным городским арго // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 1993. № 1. С. 81.
29. *Щерба Л.В.* Избранные работы по русскому языку. М., 1957.
30. *Сорокин Ю.С.* Развитие словарного состава русского литературного языка (30–90-е годы XIX века). М.-Л., 1965. С. 24.
31. *Ковтун Л.С.* Лексические нормы русского языка и разговорная речь // Современная русская лексикология. М., 1966. С. 4.
32. *Косериу Э.* Синхрония, диахрония и история // Новое в лингвистике. Вып. 3. М., 1963. С. 175.
33. *Горшков А.И.* Лекции по русской стилистике. М., 2000. С. 224.
34. *Журавлев А.Ф.* Просторечие // Русский язык: Энциклопедия. М., 1997. С. 391.
35. *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы. М., 1980. С. 5.
36. *Шмелев Д.Н.* Русский язык в его функциональных разновидностях. М., 1977. С. 22.
37. *Лаптева О.А.* О некодифицированных сферах современного русского литературного языка // Вопросы языкознания. 1966. № 2. С. 46.
38. *Земская Е.А., Ширяев Е.Н.* Русская разговорная речь: итоги и перспективы исследования // Русистика сегодня. М., 1988. С. 136.
39. *Скребнев Ю.М.* К проблеме изучения современных тенденций синтаксиса английской разговорной речи // Вопросы общего и германского языкознания. Уфа, 1964. С. 66.
40. *Данилов С.Ю.* Тактика молчания в речевом жанре проработки // Вопросы стилистики. Вып. 28. Саратов, 1999. С. 71.
41. *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 6.
42. *Винокур Т.Г.* К характеристике понятия “разговорная речь” // Русский язык в национальной школе. 1965. № 2.
43. *Шведова Н.Ю.* Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М., 1960. С. 3.
44. *Барнет В.К.* К принципам строения высказываний в разговорной речи // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XV. М., 1985. С. 524, 525.
45. *Мурат В.П.* Указ. соч. С. 12.
46. *Мурат В.П.* Там же. С. 8.

“ПОМОГИ СЕБЕ СЛОВОМ”

© А. М. БРУССЕР,

кандидат педагогических наук

Сегодня образование не гарантирует получение престижной, высокооплачиваемой работы. Например, специалист, претендующий на должность менеджера в крупной компании, окончивший вуз с красным дипломом, обладающий многими профессиональными качествами, но не владеющий четкой и нормативной речью, может не пройти собеседование или выдержать испытательный срок. В то время как выпускник школы всего лишь после годичных курсов менеджмента, но с природным чувством языка, позволяющим ему свободно выражать свои мысли, – скорее всего, получит необходимую должность.

С раннего детства каждый из нас учится говорить, а затем всю свою жизнь использует родной язык для выражения мыслей, не сомневаясь, что умеет это делать. Надо сказать, что такая уверенность касается только звучащей речи. Общеизвестно, что письмо, так же, как пластика, музыка, живопись и другая деятельность человека, требует определенных знаний и навыков.

Сплошь и рядом у людей возникают проблемы, связанные с процессом говорения – пересыхающее горло, скороговорка, неспособность быстро подобрать нужное слово, волнение, доводящее до заикания, ярко выраженный говор, слова-паразиты и многое другое. Бывает обидно, когда речь человека не соответствует его профессиональному уровню и вместо того, чтобы раскрыть его возможности, служит ему во вред.

Правильная речь, красивый голос, внятная дикция, богатство интонаций – для одних это неотъемлемая часть существования, для других – неосуществимая мечта. И, конечно же, это искусство, владеть которым обязан прежде всего актер.

Недаром обучение мастерству речи всегда являлось важнейшей частью театрального образования. Было бы странно слышать со сцены тихий, невыразительный голос и невнятную дикцию. Безусловно, артист должен являть собой пример безукоризненного владения навыками звучащего слова.

Надо признать, что и другие профессии ничуть не меньше требуют владения этим искусством. Однако в сложившейся системе образования отсутствует единая линия обучения устной речи, которая бы по-

следовательно, начиная с дошкольного и заканчивая поствузовским образованием, помогала бы получить все необходимые навыки. Самостоятельное или дополнительное обучение красноречию не вызывает необходимости у обычного человека, потому что умение говорить воспринимается им таким же естественным, как умение ходить или думать. Правда, все эти умения могут иметь различные критерии оценки. Мысли ребенка отличаются от мыслей взрослого человека так же, как различаются размышления гуманитария и инженера или студента и профессора. И если согласиться с утверждением, что человек должен учиться думать, то логично признать и необходимость обучения речевым навыкам и способам их совершенствования.

К сожалению, на сегодняшний день критерии оценки речевого мастерства сильно размыты. Еще в недавнем прошлом можно было ориентироваться на речь актеров, дикторов, теле- и радиоведущих. Их публичная речь была нормативной, профессиональной. Сегодня речевое пространство заполнено нечеткой скороговоркой, сленгом и логическими несуразицами. Радио и телевидение, с их эстрадой, ток-шоу и рекламой – вот каждодневный фон нашего свободного времени. Отсутствие языкового контроля “дарит” нам возможность услышать, как Пугачева поет: “А я такая, блин, такая, разтакая...”, реклама вопрошает: “Ну, чо, Люсь?” или обещает “прикольный телевизор”, а парламентарии всерьез обсуждают, можно ли в публичных местах применять ненормативную лексику.

“Высокая культура речи, – писал С.И. Ожегов, – это умение правильно, точно и выразительно передавать свои мысли средствами языка. Правильной речью называется та, в которой соблюдаются нормы современного литературного языка...”

Из чего же складывается устная речь? Это прежде всего – **орфоэпия**, в переводе с греческого – “правильная речь”. Орфоэпия изучает нормы произношения и ударения, которые не отражаются на письме, являясь принадлежностью только устной речи. Какие же типичные ошибки можно встретить в устной речи? В первую очередь, это неточности ударения. К сожалению, часто можно слышать слова “звонит” – с ударением на первом слоге, а не на втором, “туфлями” – с ударением на втором слоге, а не на первом. Бесконечно повторяются *ЖАлюзи* вместо *жалюзИ*, *афЕра* вместо *афЕра*, *компьютЕр* вместо *компьютЭр*, *стОляр* вместо *столяР*, *возрастА* вместо *вОзраст*, *почеркА* вместо *пОчерки*. Слова *надеть*, *надевать*, *надел* уходят из современного лексикона, а на их месте устойчиво используются *одеть*, *одевать*, *одел*. Люди, говорящие таким образом, вероятно, не знают, что значения этих слов различаются так же, как значения слов *взять* и *отдать*. *Надеть* можно только на себя, в то время как *одеть* можно другого.

Часто встречается неправильное словоупотребление. Например: *вернуть назад* (достаточно – *вернуть*), *вовнутрь* (внутри), *владеть*

вопросом (быть в курсе дела), *в целях* (с целью), *две альтернативы* (альтернатива), *дешевая цена* (низкая цена), *душевный дискомфорт* (беспокойство), *на всех не угодишь* (всем не угодишь), *оплата за проезд* (плата за проезд), *осадков не ожидается* (осадки не ожидаются), *поднять тост* (предложить тост), *скучать без* (скучать по), *столько много* (так много), *считать за* (принимать за), *широкая гамма* (целая гамма или широкий диапазон) и многие другие.

Вызывает определенную трудность и правильное произношение числительных. Надо помнить, что при склонении составного количественного числительного изменяется каждое слово, например: в творительном падеже – *тремя тысячами восьмьюстами девяноста двумя* учениками, в дательном – *трем тысячам восьмистам девяноста двум* ученикам. Составные порядковые числительные при склонении изменяют только последнее слово: *пятьдесят девятая* годовщина, *пятьдесят девятой* годовщине и т.д. Можно сказать: *двое суток*, *двое учеников*, *двое в масках*, но *два короля*; *несколько дней*, но о *нескольких* днях.

Все эти речевые погрешности наблюдаются не только в обиходной речи, их можно слышать по радио и с экранов телевизоров. По всей вероятности, происходит это по незнанию, невнимательности и, к сожалению, становится общеупотребимым. Безусловно, культура речи тесным образом связана с общей культурой человека и может служить наглядным мерилом при определении уровня его образованности. Повышать качество своей речи, улучшать и облагораживать ее можно начать в любом возрасте.

Наличие признаков говора или акцента также является отступлением от норм литературного произношения. Сегодня, в эпоху великих миграций, место жительства часто не соответствует месту рождения. Люди переселяются в безопасные или экономически выгодные районы и пытаются там прижиться. В таких случаях речевая адаптация имеет большое значение. Например, в Москве при приеме на работу руководство с большей долей вероятности остановит свой выбор на москвиче, нежели иногороднем с ярко выраженным говором, при всех равных условиях. И дело здесь не в шовинизме, а исключительно в критериях отбора, направленных на выявление профессиональных способностей к данной работе.

Исправление диалектных отклонений от нормы – дело длительное и кропотливое. Для этого нужно иметь хороший слух и трудолюбие. Интересны примеры из театрального опыта. Известный артист В.С. Лановой в свое время приехал в Москву с Украины и, естественно, имел сильный украинский акцент. В театральном институте ему объяснили, что его внешние данные героя несовместимы с такой речью. Лановой потратил на занятия орфоэпией несколько лет, полностью искоренил акцент, укрепил голос, а потом всю жизнь продолжал

каждодневные тренировки для поддержания формы. Иначе зрители вряд ли смогли бы наслаждаться Вронским из “Анны Карениной”, Анатолием Курагиным из “Войны и мира”, принцем Калафом из “Принцессы Турандот” и другими работами В.С. Ланового в театре и кино. Важно отметить, что народный артист СССР, профессор, заведующий кафедрой сценической речи Театрального института имени Бориса Щукина В.С. Лановой свою главную награду – Ленинскую премию – получил за озвучивание фильма-эпопеи “Великая Отечественная”. Занятия голосом и орфоэпией сыграли большую роль.

Замечательная актриса театра имени Евг. Вахтангова Ц.Л. Мансурова, знакомая зрителям старшего поколения, приехала в Москву тоже с Украины, у нее был прекрасный слух и она быстро справилась с характерным акцентом. В послевоенные годы Мансурова стала общепризнанным кумиром и образцом для подражания. Каково же было ее удивление, когда Д.Н. Ушаков, автор знаменитого толкового словаря русского языка, после мимолетной беседы взял ее под руку и со словами: “с под Киеву, с под Киеву!” начал длинный разговор. То, что было не слышно зрителям и даже профессионалам, без труда заметил уникальный ученый.

Большой раздел техники речи – **дикция**. Все помнят “фифекты фикции” и смех, который вызывал герой Ролана Быкова – логопед из фильма “По семейным обстоятельствам”. *Логопедия* в переводе с греческого – исправление недостатков речи (от слов – *речь* и *воспитание*), *дикция* же в переводе с латыни – ясность и отчетливость в произношении слов и слогов.

Внятная, четкая дикция демонстрирует уважительное отношение к собеседнику. Слушая ясную речь, человек может сразу воспринимать суть информации, а не додумываться до смысла сказанного.

В сегодняшней социально-экономической ситуации значительно расширился круг людей, нуждающихся в приобретении и совершенствовании речевых навыков. К ним относятся публичные политики, менеджеры, юристы, учителя, экскурсоводы и люди других профессий, для которых публичная речь является частью их профессиональной деятельности.

Распространено мнение, что только у маленьких детей исправлять дефекты речи надо с помощью логопеда. Как правило, таких специалистов выпускают педагогические институты, работают они в учреждениях дошкольного образования и детских поликлиниках, поэтому успевают справиться только с ярко выраженными дефектами речи у детей. Остальные же проблемы, как не очень серьезные, идут вместе с человеком по жизни и в самый неподходящий момент дают о себе знать, вызывая недовольство или насмешку. Наиболее распространенные из них: неточное звучание отдельных согласных – “больные” звуки (свист, шепелявость, нечеткая артикуляция), неполное произно-

шение сложных звукосочетаний – компрессия слова (“народ” вместо *наоборот*, “презент” вместо *президент*, “в быток” вместо *в убыток*), “съедание” согласных звуков в начале, середине и в конце слова (“пожар в Дании” вместо *пожар в здании*, “крем” вместо *Кремль*, “бавикі” вместо *боевикі*), скороговорка.

Однако дикционные недостатки не могут запутать собеседника и исказить смысл сказанного так, как логические ошибки. Для того чтобы максимально точно донести мысль до собеседника, нужно уметь пользоваться паузами, грамотно расставлять ударения, владеть интонацией и темпом речи. К сожалению, надо признать, что эти навыки не прививаются ни в детских садах, ни в школах, хотя существующие законы и правила устной речи должны входить в обязательную программу по русскому языку наравне с грамматикой и пунктуацией.

Проблемы **логически грамотной речи** заключаются в том, что устная форма может отличаться от письменной и иметь свои, не зафиксированные средства выразительности. Возьмем, к примеру, фразу: “Ты пойдешь сегодня в театр” и разберем возможные устные варианты. Ударение может быть поставлено на любое слово, следовательно, у фразы может быть четыре различных смысла:

Ты пойдешь сегодня в театр
Ты **п**ойдешь сегодня в театр
Ты пойдешь **с**егодня в театр
Ты пойдешь сегодня **в** театр

Если к этим вариантам прибавить вопросительную форму, получится уже не четыре, а восемь устных вариантов одной написанной фразы. Из этого следует, что выделить ударением мы имеем право любое слово, которое необходимо для выражения мысли.

Так же дело обстоит и с **паузами**. Классический, известный всем пример: “казнить нельзя помиловать” показывает важность постановки пауз в речи. Нужно понимать, что пауза не всегда соответствует запятой, а может иметь свое, не обозначенное на письме место. Разберем не такой судьбоносный пример: «“Аргументы и факты” сообщают, что акция протеста прошла в центре города». Это предложение имеет одну запятую и две паузы. Для передачи смысла сказанного нужно поставить паузу после названия газеты и после слов “акция протеста”. Тогда слушатель разберется в том, кто сообщил, о чем сообщил, и где прошло описанное событие. Если же сделать паузу по запятой, то против нашей воли будет выделено слово “сообщают”, что противоречит логике. Ведь газеты для того и выходят, чтобы сообщать читателю различную информацию.

Подобные ошибки происходят тогда, когда говорящий не задумывается над тем, что именно он хочет выделить в своей речи, недооце-

нивает значение устных средств выразительности. Хочется вспомнить, что, когда известный артист Михаил Чехов играл Хлестакова (в постановке В.Э. Мейерхольда), одной из красок, которыми он пользовался при создании образа, была алогичность текста. Таким образом режиссер и актер старались показать невысокий интеллектуальный уровень гоголевского героя. Этот “ход” вызывал неизменный смех в зале и с первых сцен спектакля показывал зрителю то, что было скрыто от остальных персонажей до конца действия.

Но самые сложные проблемы речевого усовершенствования связаны с неправильным дыханием и голосообразованием. Как правильно дышать? Что значит поставленный голос, как и на что он должен быть поставлен? Думается, что многие читатели могут пожаловаться на усталость связок, нехватку дыхания, невладение голосом в ответственные, волнующие моменты.

Для того чтобы избежать подобных проблем, надо в первую очередь озаботиться правильностью своего дыхания. Дышать нужно нижней частью корпуса, а не плечами. В процессе дыхания принимают участие такие мышцы, как пресс, диафрагма, косые мышцы живота. Эти мышцы можно и нужно разрабатывать так же, как разрабатываются мышцы рук и ног для того, чтобы ходить или бегать. Именно на эти разработанные мышцы дыхательно-голосовой опоры и “ставится” голос.

К сожалению, упражнения по постановке дыхания и голоса, в отличие от других упражнений, трудно отработать самостоятельно, без помощи педагога. Поэтому можно рекомендовать лишь прислушиваться к себе и ждать удобного случая, чтобы пообщаться с профессионалом. Хочется заметить, что природный голос всегда будет естественным и удобным.

Известно, что есть люди, наделенные абсолютным слухом, зорким глазом и чутким обонянием. А есть те, кто обладает чувством языка. Такое качество может быть дано человеку от рождения или благоприобретено. Это своего рода талант – умение безукоризненно пользоваться звучащим словом. Сократ говорил: “Скажи мне что-нибудь, что бы я тебя увидел”. Он считал, что человека надо воспринимать не остротой глаза, а остротой ума. Аристотель настаивал: “Если позорно не быть в состоянии помочь себе своим телом, то не может быть не позорным бессилие помочь себе словом, так как пользование словом более свойственно человеческой природе, чем пользование телом”. Но как любой другой талант, такое качество – редкость. Всем же остальным желающим улучшить свои речевые возможности необходимо изучать законы и правила устной речи, собранные сегодня в систему речевого образования пока только в театральных вузах. Эта система нуждается в широком распространении и адаптации к различным профессиональным потребностям.



Деловое письмо: диалог или монолог?

© Н. Ю. ГУРЬЕВА,

кандидат филологических наук

Деловое письмо, можно, на наш взгляд, определить как одну из форм ритуального, т.е. как выработанного обычая или установленного порядком, общения. И осуществляется оно с учетом традиционных этикетных норм, отражающих своеобразие социального сознания. Например, этикетные формы письменной речи, зафиксированные в текстах деловых писем из письмовников XVIII–XIX веков, определялись в соответствии с требованиями “Табели о рангах” 1722 года: “Первая обязанность пишущего – помнить свое собственное положение, знать положение лица, которому мы пишем”.

А в советский период этикет ритуального общения основывался на следующей формуле самопрезентации: подкрепление связи со своей группой, подкрепление своих установок, ценностей, мнений и т.д., повышение самооценки и самоуважения.

Мотивация подобной формы речевого поведения в рамках этикетных норм делового общения обусловлена традиционной (для определенных моделей государственного устройства) психологией управления: в частности, невозможность и даже недопустимость диалога с позиции равенства сторон. Монологический тип речи позволяет обеспечить адекватную форму текста делового письма, функциональное назначение которого – передача информации делового характера либо “сверху вниз” (административно-распорядительная, законоустанавливающая и дру-

гая документация, имеющая облигаторный характер), либо “снизу вверх” (письма-прошения; служебные документы фискального назначения).

Формула самопрезентации, в основе которой отношения адресанта и адресата понимаются как отношения “автор и исполнитель”, достаточно специфически характеризует значимость таких фаз речевой деятельности, как восприятие текста и обратная связь, и предусматривает предельную дистанцированность от адресата как норму речевого этикета.

Причем развитие данной тенденции со времени создания “Табели о рангах” шло по пути увеличения дистанции между адресантом и адресатом, потому как в “Табели...” в качестве обязательного условия полагалась персонафикация адресата, т.е. необходимо было не только “знать положение лица, которому мы пишем”, но и “представлять себе последнего так ясно, как будто мы стоим перед ним и разговариваем”, т.е. моделировалась речевая ситуация диалога.

Анализируя традиционные рекомендации по составлению деловых писем (в частности, выбор языкового кода), можно выделить ряд положений, имеющих принципиальную значимость при выборе языковых средств как лексических, так и грамматических: это “внесубъективность делового сообщения”, которая обуславливает отказ от любых эмоционально-оценочных и субъективно-оценочных языковых единиц; предпочтение безличных, определенно- и обобщенно-личных синтаксических конструкций личным; отказ от использования личных местоимений и т.п.

Иная традиция ритуального общения в различных его формах, в частности, в речевой ситуации деловой коммуникации, лежит в основе этикетных норм, описанных в известной книге американского психоаналитика Э. Берна (Игры, в которые играют люди... СПб., 1992). Это понимание ритуального общения как стремления убедить в безопасности, комфортности любого акта (в том числе речевого действия), предполагающего присутствие другого человека.

Именно эта формула самопрезентации лежит в основе речевого этикета при составлении деловых писем, образцы которых предлагаются Ронем Теппером в помощь менеджеру. Цель написания (Р. Теппер полагает, что письмо именно пишется, а не составляется, и считает написание письма – искусством) делового письма – реализовать или предложить что-либо, привлечь внимание адресата и стимулировать его к действию.

Функция делового письма – “заставить читателя действовать”, т.е. функциональная отнесенность делового письма определяется как публицистическая а тип речи, соответственно, как монолог с элементами диалога. У делового письма, по мнению Р. Теппера, две задачи: оно передает нужную информацию и создает образ автора, ведь любое пись-

мо является средством общения, и самая грубая ошибка при написании делового письма – отрицательная эмоциональная направленность.

Формула, по которой Р. Теппер рекомендует строить композицию делового письма, состоит из четырех элементов: *В* (внимание) – “начальные строки привлекают внимание”; *И* (интерес) – “следующие за ними 2–3 предложения пробуждают интерес”; *П* (просьба) – “в следующих двух абзацах высказывается просьба”; *Д* (действие) – “последняя часть заставляет читателя действовать”. Таким образом, назначение этикетной рамки: привлечение интереса – действие.

Диалогичность деловой переписки подчеркивается Р. Теппером постоянно: “письмо не должно ничем отличаться от беседы с коллегами”; “...дружеское начало вызывает у получателя искренние чувства к автору...”, “...личностные штрихи придают корреспонденции больший вес”, “...письма должны быть обращены непосредственно к получателю, они должны исходить из интересов читателя, а не автора”.

Представление Р. Теппера о правильности, о норме речевого поведения основаны на индивидуализации делового контакта, на предельном (“до фамильярности”) сокращении дистанции между адресантом и адресатом (“деловое письмо... должно отражать индивидуальность лица, отдела или компании”, “...покажет получателю, что за черными чернилами на белой бумаге тоже скрывается личность”).

Именно стремление оказать воздействие на адресата, смоделировать позитивную реакцию на деловое письмо во качестве обратной связи и определяет выбор речевого кода: использование так называемых “магических” слов (эмоционально-оценочной и субъективно-оценочной лексики), упрощенных синтаксических конструкций и т.п.

Мотивация, цель создания подобной формулы самопрезентации в рамках делового общения объясняется Теппером следующим образом: “Искусство написания деловых писем способствовало увеличению оборота... фирм, улучшению взаимосвязи различных служб, повышению квалификации служащих, установлению прочных отношений между покупателем и продавцом”.

Таким образом, диалогичность текста делового письма способствует сокращению дистанции между адресантом и адресатом и лежит в основе демократического, по сути своей, этикета речевого общения, что, в свою очередь, позволяет оптимизировать деловую коммуникацию, в частности, при написании деловых писем.

Формирование этикетных норм составления делового письма в постсоветский период происходит под влиянием именно этой тенденции – сокращения дистанций между адресантом и адресатом. Однако стереотипы стандартных формул самопрезентации, столь длительное время определявшие норму речевого поведения в деловой сфере коммуникации, настолько устойчивы, что большая часть деловых писем

(даже коммерческого характера) являет собой пример стилистической эклектики.

Реалии нового времени побуждают современных политических деятелей и предпринимателей преодолевать этикетные рамки делового общения советского периода (свернутые императивные формы “вне-субъективной” позиции адресанта в отношении адресата) и переходить в коммуникативный режим общения, учитывать такие субъективные факторы, как эмоциональное отношение адресата к тексту, т.е. обратную связь “адресат – адресант”, с ориентацией на позитивную самопрезентацию последнего.

Прежде всего эти тенденции нашли свое отражение в рекламе, причем не только в названиях продукции (“Вкуснотеево”, “Домик в деревне” и др.), но и в надписях, типа: “Вкуснятина!”, “Пальчики оближешь!”, “Свежайшее...”. Данная тенденция, стихийно возникшая на рынке потребительских товаров и услуг, получила свое развитие при организации политических кампаний в агитационных текстах. Ведь деловая коммуникация и деловое письмо таким образом начинают приобретать личностный характер, а целью адресанта становится создание образа автора как человека любезного, внимательного к каждому адресату.

Примером таких текстов со скрытой политической агитацией могут быть письма-поздравления политических деятелей, направляемых в адрес избирателей и приуроченных к таким праздничным датам, как 9 Мая, или день рождения.

Такой пример сознательного “укорачивания” социальной дистанции между “вышестоящим” (депутат Государственной думы, Президент) и “нижестоящим” – так называемым “рядовым гражданином” – демонстрирует стремление представителей власти выйти из традиционного статуса иерархических отношений в выборе формулы самопрезентации, вызвать положительный эмоциональный отклик. Психологический аспект такой формулы самопрезентации: “равный с равным” или даже “снизу вверх” (т.е. “от искреннего почитателя”) – обусловлен тем, что “цена” внимания к отдельному члену общества сейчас очень высока: она влияет на “силу позиции”, на так называемый рейтинг в политической или иной конкурентной борьбе. Прозрачность этой формулы, неприкрытое стремление воздействовать на адресата и привлечь внимание к себе, к своему товару, т.е. любой ценой выделиться из ряда привычного, стереотипного, вызывает неоднозначное к себе отношение, что объясняется неодинаковой самооценкой адресата. И восприятие текста (обратная связь) может быть совершенно парадоксальным, т.к. моделируется лишь одна речевая ситуация без учета субъективных особенностей реакции адресата. Выбор речевой тактики объясняется стремлением адресанта вызвать непосредственную эмоциональную реакцию, но ведь эта реакция не

всегда является позитивной. Некоторым такая формула самопрезентации адресанта кажется недопустимо панибратской – вмешательством в свою личную жизнь. Особенно ярко такое раздражение проявляется в отношении коммерческой рекламы.

“Коммерциализация” деловой переписки нарушает привычную противопоставленность “мы – они” и дистанцированность адресата и адресанта в деловой коммуникации. Недопустимость диалога в позиции сторон – это ведь не только позиция власти, это и позиция так называемого “рядового гражданина”, не отождествляющего себя с властью, с государством: речевая ситуация равноудаленности коммуникантов. И несоблюдение традиционных этикетных норм воспринимается здесь как неправильное в этикетном отношении речевое поведение.

Таким образом, современная ситуация моделирования этикетной формулы речевого поведения представляется не вполне сложившейся.

Социальные институты (как комплекс символов, привычек и традиций, определяющих социальное поведение людей) советского периода воспринимаются не только как консервативные, но и (в рамках этикета делового общения) как агрессивные по отношению к личности. Новая, демократическая формула делового этикета складывается трудно и непоследовательно вследствие того, что опыт российской государственности не имеет традиций деловых отношений более демократичных, чем зафиксированные в “Табели о рангах” Петра I.

**Что такое “общий элемент”
в сложносочиненном предложении
и как быть с запятой?**

© Ю. В. АРХАНГЕЛЬСКАЯ, Е. С. ПАВЛОВА

На первый взгляд, правила русской орфографии и пунктуации давно известны, незыблемы и отнюдь не актуальны для исследователя. Однако периодически возобновляющиеся в прессе кампании с требованиями реформы в этой области свидетельствуют о том, что людей (пользователей) не всё устраивает в сложившейся системе правил, многие из которых, действительно, требуют если не пересмотра, то хотя бы уточнения.

Общие правила употребления знаков препинания в сложносочиненных предложениях известны и не вызывают сомнения. Суть их состоит в том, что между частями сложносочиненного предложения обычно ставится один из трех знаков: тире, запятая или точка с запятой. Не будем останавливаться на этом подробно, поскольку нас интересуют условия, при которых знаки (любые) между частями таких предложений отсутствуют. Все исследователи русской пунктуации сходятся в том, что условия эти таковы.

Знаки между частями сложносочиненного предложения не ставятся, если:

конструкция двучленна, т.е. предложение состоит из двух частей; сочинительный союз не является повторяющимся;

части связаны соединительным (*и, да*) или (реже) разделительным (*или, либо*) сочинительным союзом;

две части имеют общий элемент, которым может быть:

второстепенный член, например: “У Гаврилы смешно надулись щеки, оттопырились губы и суженные глаза как-то чересчур часто и смешно помаргивали” (Горький);

придаточное предложение: “Когда он вернулся в залу, сердце его билось и руки дрожали так заметно, что он поторопился спрятать их за спину” (Чехов);

вводное слово, словосочетание или предложение: “Короче говоря, экзамены кончились и начались каникулы”;

частица, например: “В воздухе тишина; *только* поскрипывает на берегу кузнечик да где-то робко мурлыкает орличка” (Чехов);

пояснительное значение по отношению к предшествующей третьей части: “*Берегов не видать*: их скрыла ночь и оттолкнули куда-то широкие волны разлива” (Горький);

вопросительная, побудительная, восклицательная интонация: “Это кто такие и что им надобно?” (Пушкин); “Подпустить врага и огонь дать по команде!” (Фурманов); “Сколько скрытого смысла в этих словах и какой отклик вызывают они у слушателей!”

В редких случаях исследователи констатируют, что кажущийся “общим” элемент может на самом деле относиться только к одной части сложносочиненного предложения, и тогда запятая ставится. Так, Н.С. Валгина пишет, что “если придаточная часть относится к одной из частей сложносочиненного предложения, то вторая часть его отделяется запятой” (Русский язык. Орфография и пунктуация. Правила и упражнения. М., 2000. С. 326). Однако нигде не сказано, каким образом мы должны это понять. Поскольку нет указаний на какие-либо формальные критерии, можно предположить, что в таких случаях следует опираться только на семантику.

Но так ли это? Нередко на помощь семантическому критерию могут прийти и другие показатели. Прежде всего, необходимо учесть, что сомнения в том, к чему следует относить “общий элемент” (к одной части или к обеим частям), возникают чаще всего в тех случаях, когда этот “общий” второстепенный член или “общее” придаточное предложение имеет временное обстоятельственное значение. Если же “общий элемент” представляет собой обстоятельство места, то таких сомнений, как правило, не возникает. Например: “*В зеркальных стеклах* качались сосны и плыли грузные серые облака” (Гранин). Однако если во второй части присутствует свое собственное обстоятельство места или если “общее” обстоятельство заменено во второй части местоимением или местоименным наречием (*там, туда, оттуда* и т.п.), то запятая ставится. Сравним, как изменяется пунктуация при введении во вторую часть местоименного наречия, указывающего на место: “*В небесной вышине* гремел гром и одна за другой вспыхивали молнии”. – “В небесной вышине гремел гром, и *там* одна за другой вспыхивали молнии”. На наш взгляд, было бы целесообразным оговаривать такие случаи в пунктуационных правилах.

Больше всего сомнений, однако, вызывают предложения с общим второстепенным членом или общим придаточным предложением, которые обладают временной семантикой. Такие предложения также могут иметь во второй части местоименные слова, указывающие на время, и тогда вопрос решается более или менее однозначно в пользу запятой. Например: “*Вечером* становилось прохладнее, и тогда мы выходили гулять”. Кроме того, если кажущееся общим обстоятельство времени стоит не в самом начале предложения, а внутри первой части, то оно относится только к одной (первой) части, и, следовательно,

но, запятая ставится: “Буря *давно уже* утихла, и солнце начинало закатываться”.

В роли конкретизаторов смысла выступают не только обстоятельство времени, но и слова, указывающие на значение следствия, результата, которое может быть присуще второй части (*поэтому, от этого, и т.п.*), например: “*Уже* зашло солнце, и поэтому начало смеркаться”. Во второй части есть наречие *поэтому*, следовательно, *уже* не является общим членом. Однако такие конкретизаторы в предложении присутствуют далеко не всегда. Но и без них вторая часть может иметь значение следствия и допускает возможность подстановки таких слов: “... *В то утро* простился с тобою твой муж: или брат, или сын, и ты со своею судьбою осталась один на один” (Исаковский). В данном контексте обстоятельство *в то утро* не является общим второстепенным членом, поскольку вторая часть имеет значение следствия (допускает возможность подстановки наречия *поэтому*). Другой пример: “*Порой* по равнине пробегал ветер, и трава колыхалась и волновалась, как море” (Арсеньев).

Кроме того, вторая часть может иметь значение последовательности по отношению к первой части: “*Вскоре* пули начали свистать около наших ушей, и несколько стрел воткнулось около нас в землю и в частокол” (Пушкин). Обстоятельство *вскоре* не следует рассматривать как общий член, оно относится только к первой части, так как действия, происходящие в первой и второй частях, можно охарактеризовать как последовательные, происходящие одно за другим, и поэтому запятая ставится. Такие предложения допускают подстановку во вторую часть слов *потом, после этого*. Например: “В эту минуту слышался легкий шум, и из-за шкапа явилась Палаша” (Пушкин) (... и *после этого* из-за шкапа явилась Палаша).

То же можно сказать и о придаточном предложении со значением времени: оно относится только к первой части сложносочиненного предложения, если вторая часть имеет значение последовательно происходящих событий или следствия (допускает подстановку конкретизаторов *потом* или *поэтому*): “*Как только саперы перетащили машину на другую сторону и поставили на шоссе*, Зубенко дал газ, и грузовик преспокойно поехал дальше” (Медведев).

Таким образом, сложносочиненные предложения с “общим элементом” представляют для пишущих определенные пунктуационные трудности. Если для специалистов пунктуация в таких предложениях не представляет сложности, то неспециалисту не всегда просто бывает отличить общий второстепенный член или общее придаточное предложение от тех случаев, когда подобные элементы относятся только к одной из частей сложносочиненного предложения. Существующие правила пунктуации не дают на этот счет четких рекомендаций. Они лишь констатируют, что такие случаи имеют место в прак-

тике письма. Поэтому выводы, к которым мы пришли в процессе исследования, были бы полезны в качестве дополнения к основному правилу:

1) второстепенный член не является общим, если во второй части есть свое собственное указание на данное обстоятельство или дополнение. Например: “Руки *мамы* опустились, и глаза *ее* наполнились слезами”;

2) второстепенный член не является общим, если стоит не в самом начале, а внутри первой части (пример см. выше);

3) если во второй части имеется значение следствия по отношению к первой части (можно вставить конкретизатор *поэтому*), то второстепенный член или придаточное предложение относится только к первой из частей, и в этом случае запятая сохраняется: “Наутро ударил мороз, и озеро покрылось льдом”;

4) если вторая часть имеет значение последовательности по отношению к первой части (можно вставить конкретизатор *потом*), то второстепенный член или придаточное предложение не являются общими и относятся только к одной из частей. Запятая сохраняется: “На заре третьего дня ветер утих, и пали над степью густые туманы...” (Шолохов);

5) если никакие из перечисленных условий не соблюдаются, то общий второстепенный член или придаточное предложение можно отнести к обеим частям сложносочиненного предложения, и тогда (в соответствии с общим правилом) запятая не ставится: “*В сених* пахло свежими яблоками и висели волчьи и лисьи шкуры” (Толстой); “*В ту же минуту* над сопкой взлетели сразу десятки ракет и бешеной скороговоркой залились пулеметы” (Седых); “*Когда Аню провожали домой*, то уже светало и кухарки шли на рынок” (Чехов).

Тула

Язык прессы

Жаргон в современной газетной публицистике

© ЦАО ЮЭХУА

По наблюдениям лингвистов, в потоке сниженных элементов в современной речи наибольшую активность проявляет жаргонная лексика, к тому же особенно выделяется так называемый общий жаргон: «Термином “общий жаргон” называются жаргонизмы, используемые в средствах массовой информации и в речи образованных слоев населения. К числу наиболее частотных относятся, например, такие слова, как *разборка*, *раскрутить*, *тусовка*, *крутой*, *ящик* (телевизор). Эти и подобные слова можно встретить почти в любом номере газеты, каждый день услышать по телевизору» [1]. По мнению К.С. Горбачевича, то, что наблюдается в наше время, не является замкнутой речевой системой, и правильнее было бы обозначить это не жаргоном в узком, буквальном смысле слова, а жаргонной лексикой или жаргонизмами, понимая под этим слова и словосочетания, генетически связанные с жаргонами, несущие отпечаток своего происхождения [2]. Такие жаргонизмы все реже поясняются в газетных текстах, «...то, что не требуется их “перевод” на литературный язык, означает, что они, если еще и не вошли, то уже ворвались в речевой обиход образованного общества» [3].

В данной работе, не пытаясь разграничить понятия “жаргон”, “арго”, “сленг”, “социальный диалект” и др., мы избираем общий термин “жаргон”. На основе имеющихся в лингвистике определений мы понимаем жаргонизмы как специфические эмоционально-экспрессивные заместители обычных лексических единиц, используемые (с целью языкового обособления) в устной речи социальных групп, объединенных не столько профессионально, сколько общностью интересов, привычек, занятий, социального положения, принадлежностью к одному поколению и т.п. В настоящее время в газетной публицистике (мы использовали материалы “Известий”, “Комсомольской правды”, “Московского комсомольца” и других центральных изданий) широкое распространение получили

– слова молодежного жаргона: *фэн*, *фан*, *фен* (поклонник); *крутой*, *классный* (отличный, яркий); *балдеть*, *оттягиваться*, *колбаситься* (развлекаться, веселиться, отдыхать), *фишка*, *фенечка* (особенность); *забить стрелку* (назначить встречу); *качок* (сильный физически, накачанный); *махаться*, *гаситься* (драться); *прикол*, *приколоться*, *прикольный*,

приколист (шутка, пошутить, забавный, шутник); *блин* (восклицание, заменяющее непристойную брань); *металлист* (поклонник или исполнитель рок-музыки в стиле хеви-метал) и др.;

– слова уголовного и лагерного жаргонов: *дело, работа* (преступление); *крыша* (прикрытие со стороны преступной группировки); *кинуть* (обмануть, совершить мошенничество); *разобраться* (выяснить отношения, свести счеты в криминальной среде); *наезжать* (осуществлять агрессивные действия); *мочить, замочить* (убивать, убить); *общак* (деньги, принадлежащие преступным группировкам); *пахан* (первое лицо в преступной группировке); *отстегивать* (платить кому-нибудь нелегальные комиссионные за какую-нибудь сделку); *обуть* (лишить кого-либо денег обманным путем); *левый* (незаконный, приобретенный нечестным путем); *засветиться* (обнаружить, выдать себя чем-либо, попасть в поле зрения милиции); *включить счетчик* (начислить пеню за своевременно не выплаченный карточный долг); *на зоне париться* (сидеть в тюрьме) и др.;

– слова жаргона наркоманов: *травка* (наркотики, получаемые из растений); *ломка* (наркотическое голодание); *ширяться* (делать инъекцию наркотика); *колоться, сесть на иглу*; *сидеть на игле* (быть/стать наркоманом, привыкнуть к инъекциям наркотиков); *ловить кайф, балдеть* (получать наркотическое опьянение) и др.

– слова компьютерного жаргона: *железо* (компьютер); *мозги* (память); *зачекать* (запустить программу проверки), *моник* (монитор), *принтовать* (печатать), *мэйло* (письмо, переданное по компьютерной сети); *геймер* (любитель компьютерных игр); *кликать* (нажимать клавишу), *логиниться* (вводить имя или пароль), *крутило* (дисковод), *стрелялка* (игра, в которой стреляют), *грузить* (вводить в компьютер некую программу), *сбросить* (послать информацию), *скачать, закачать* (посылать почту или программы по модему), *зависнуть* (отказаться работать) и др.

– слова жаргона коммерсантов: *нал* (наличные деньги); *безнал* (безналичные деньги); *черный нал* (наличные деньги, укрываемые от налогообложения); *отбить бабки* (компенсировать понесенные ранее финансовые потери); *попасть на бабки* (потерпеть финансовую неудачу, потерять в результате какой-либо сделки много денег); *развести на бабки* (заставить кого-то выложить или потратить деньги); *срубить бабки* (заработать, получить деньги); *гонять воздух* (передавать друг другу информацию о якобы имеющемся товаре, преследуя свой интерес и ожидая легкого и приятного обогащения); *капуста* (деньги – рубли или доллары); *баксы, зеленые, зелень* (доллары); *десятка, черновец, чирик* (десять рублей); *стольник* (сто рублей); *кусок, штука* (тысяча рублей); *лимон* (миллион рублей), *арбуз* (миллиард рублей) и др.

Активное употребление подобных жаргонных слов и выражений на рубеже столетий еще раз подтверждает роль экстралингвистичес-

ких факторов в изменении и развитии лексики языка газеты, а также полифункциональный характер жаргонной лексики в современной газетной публицистике.

По нашим наблюдениям, жаргонизмы обычно содержат более “яркую экспрессию, вызванную их происхождением” [4] и вливаются в систему выразительных средств публицистического стиля, служат “благоприятным материалом для построения экспрессивного канала в газете” [5].

В основном жаргоны уголовников и наркоманов используются в газетных публикациях на криминальную тему, но для выразительности – и в статьях об экономике и политике. Экспрессивная, броская метафора по сравнению с нейтральными словами более привлекает внимание читателя, одновременно активизируя потенциальную информацию и оттенки, заложенные в исследуемых словах: «Директор и бизнесмены к тому времени не знали, чего ожидать от нового премьера. Первое, что их интересовало: будут ли кого-нибудь “мочить” и кого?» (Комс. правда. 2000. 30 сент.); «Подсев на “иглу” импорта, наша страна уже не может обходиться без “американцев”: сегодня они занимают 33% от всего российского рынка курятины» (АиФ. 2004. № 9).

Компьютерный жаргон также широко употребляется в переносном смысле в различных ситуациях, не имеющих непосредственного отношения к профессиональной деятельности специалистов по компьютерной технике. Причины прихода таких жаргонизмов в современную публицистическую речь заключаются в их необычности, оригинальности, яркости и новизне коннотаций, что усиливает выразительно-изобразительные качества газетной речи: «Довольно быстро интерес к посланиям упал и у политиков, и у самого президента... Здоровье Бориса Николаевича не позволяло “грузить” его длинными текстами» (АиФ. 2001. № 14); «Напомним, что сейчас дело Рохлиной в очередной раз “зависло” в наро-фоминском суде» (Известия. 2003. 17 окт.).

Стремясь найти общий язык с читателями, пытаясь встать на их позицию, авторы газетных публикаций часто прибегают к приему языковой стилизации, надевая ту или иную речевую маску; тем же способом стараются максимально приблизить стиль газеты к языку читателя как по содержанию, так и по форме изложения, придать ему оттенок доверительности. Многие журналисты умышленно “входят” в речевой образ, рассчитывая на лучшее восприятие аудитории. Обращение автора к молодежному и уголовному жаргону связано с установкой на молодежную субкультуру и уголовную контркультуру, что создает специфический эмотивно-экспрессивный стиль непринужденного общения. Такой особый язык используется “как своего рода пароль, речевой сигнал принадлежности общающихся к одной и той же социальной или возрастной группе” [6]. Например: “Хотите знать, ка-

кие *обломы* и *приколы* случались с российскими звездами в ночь на 1 января? Лада Дэнс и Боря Моисеев *круто обломались*: их наряды оценили в 50–70 долларов» (АиФ. 2001. № 47); «В дни матча фанаты забивают основную “стрелку” на окраине Москвы. Все “банды” встречаются на локальных “стрелках” и группами человек по 20 едут на основную “стрелку” с противником» (АиФ. 2001. № 15).

Оценочная коннотация тем сильнее, чем отчетливее стилистическая сниженность слова. Наиболее высокой степенью оценочности обладает пейоративная жаргонная лексика. Многие слова отмечаются грубовульгарной экспрессивной окраской, чаще всего циничного характера. Использование таких единиц позволяет без пространных комментариев давать эмоциональную оценку происходящего, рассчитывая на определенное социально-прагматическое воздействие. Например, в следующих газетных текстах именно таким способом журналисты выявляют и показывают разного рода негативные тенденции и явления в политико-экономической области (преступность, экономический хаос, отступления от правовых норм, чиновничье-бюрократический произвол и т.п.) или подчеркивают связь политиков, олигархов и работников правоохранительных органов с уголовной средой, приводят читателей к резко негативным оценкам: «Пиаровские приемчики стали грязнее, “наезды” – больше. Совершенству технологий нет предела – особенно, когда за это платят крутые “бабки”» (Комс. правда. 2001. 16 марта); «И честные коммерсанты, кого “крышевали” “тамбовцы”, безропотно привозили сумки, под завязку набитые долларами, “смотрящему”» (АиФ. 2002. № 48); «Страной по-прежнему управляют крупные капиталисты, которые договариваются между собой, делят национальное богатство, как своего рода “общак”. И исполнительная власть выступает в роли сторожа, не пускающего к олигархическому столу чужих» (Комс. правда. 2002. 21 дек.); «К тому же М. Касьянов несколько раз невольно “засветился”, выступая в защиту “ЮКОСа”» (АиФ. 2004. № 9).

По мнению Г.Я. Солганика, “жаргон – это всегда сгусток разных эмоциональных оттенков, эта многозначность в какой-то степени и определяет активность жаргонизмов” [7]. Многие лингвисты также считают, что сниженная лексика и особенно жаргонизмы по происхождению нередко относятся к тем разрядам (уголовное арго, студенческий жаргон), которые способны выразить не только неодобрение, отрицательную оценку, но и иронию, даже сарказм по отношению к предмету изложения, к какой-нибудь социальной группе в целом. Например: «Репутация *босса*, как известно, начинается с *наворотов* в его рабочем кабинете. Причем чем беднее регион, тем *круче* кабинеты начальства. У одного из первых лиц администрации Приморья на столе огромный экран – для видеосвязи с помощником. Когда тот звонит ему по обычному телефону, шеф кричит: “Что звонишь как *лох*?

Звони по видео”. Еще у него в кабинете плазменный телевизор – минимум за 20 000 долларов» (Комс. правда. 2001. 16 марта).

В современной газетной публицистике для создания речевой контрастности журналисты все чаще и чаще прибегают к жаргонной лексике. “Чем больше разность стилистических потенциалов, тем резче, тем ярче проявляется стилевая контрастность сталкиваемых слов” [8]. По мнению А.П. Сковородникова, “экспрессивность современной газетной речи создается соединением ранее несоединимого: самые нижние слои – жаргонизмы – тесно контаминируют с самыми высокими слоями языка... Эта высокая риторика взаимодействует с жаргонными элементами, что составляет специфику современной газетной речи” [9].

Итак, степень стилевого контраста зависит от того, насколько отдалены друг от друга стилистические окраски противопоставленных слов. Наибольший контраст возникает при объединении в узком контексте слов высоких и сугубо книжных, с одной стороны, и слов грубо-просторечных и жаргонных – с другой. Например, в следующих предложениях жаргонизмы *колбасить*, *раскручивать* употреблены рядом с книжными словами *культовый*, *концепт*, *антироссийский*, *шпиономания*: “Москву *колбасит*: состоялся один из лучших концертов с участием культового носителя крайне мрачных и депрессивных концептов современной рок-мысли” (МК. 2001. 7 марта); “Представители спецслужб обратили внимание на то, что некоторые СМИ Польши периодически *раскручивают* антироссийскую кампанию шпиономании” (Известия. 2000. 22 янв.).

Жаргонизмы иногда используются в качестве заменителей общелитературных слов для расширения синонимичных рядов, при этом не только с целью избежать повтора. По сравнению с общелитературным эквивалентом жаргонное слово прагматически заряжено, оно имеет эмоциональные коннотации и отражает целую гамму чувств, настроений и т.п. Сталкивая его с его нормативным эквивалентом, журналисты добиваются большего стилистического эффекта. Так, в следующем примере с помощью замены нейтрального слова *доллары* жаргонизмом *зеленый* автор выражает свое негативное отношение к политикам: «У Явлинского – свои причуды. Он не любитель таскаться по магазинам. Заказывает вещи на дом, – пишет “Собеседник”. Он отдает предпочтение тысячедолларовым костюмам от Pal Zileri. А Брынцалов, например, любит галстуки не менее чем за 250 долларов и рубашки не ниже 600 все их же, “зеленых”» (Сов. Россия. 2001. 1 дек.).

Жаргонизмы нередко используются для характеристики социальных и индивидуально-психологических черт персонажей. Так, в следующем примере на компьютерном сленге создан образ молодого современного бизнесмена, явно не отстающего от времени: «Большинство тех, кто платил большие деньги за срочное оформление, проскочило. А вот те, кто оформлял “долгосрочный” паспорт, *зависли*. В МИДе началась какая-то проверка, и ее жертвой стали те наши

клиенты, кому мы обещали паспорта за полтора месяца. В результате получили они их только через три месяца. У них отпуска “коту под хвост”, а виноваты оказались мы» (Известия. 2004. 12 марта).

А в следующих примерах жаргонизмы *деза*, *братва*, *грядка*, *менты* показывают профессиональную связь с преступной средой высокопоставленного сотрудника столичного ГУВД и продавца, занимающегося торговлей иномарками: «Но нельзя исключить другое: информация о номере пистолета вполне может быть “дезой”, озвученной для проведения оперативной игры» (Известия. 2003. 22 апр.); “ – Возьмем наш рыночек, – говорит продавец Вадим Кутиков. – Безработными враз станут три смены охраны. *Братва*, которая здесь кормится, потеряет свою *грядку*. Даже *менты*, которые регистрируют иномарки, останутся не у дел” (Комс. правда. 2002. 20 сент.).

Использование в газете подобной лексики должно быть строго мотивированным, отвечать чувству “сообразности и соразмерности”, не нарушать чистоту норм русского литературного языка, так как “...экспрессия, если она достигается за счет употребления жаргонных или бранных выражений в ущерб смыслу и красоте речи, не увеличивает эффективность общения, а скорее делает его менее успешным” [10].

Литература

1. Земская Е.А. Язык как деятельность: Морфема. Слово. речь. М., 2004. С. 515.
2. Горбачевич К.С. Нормы современного русского литературного языка. М., 1981. С. 10.
3. Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи. СПб., 1999. С. 83.
4. Грачев М.А. Как появляются арготизмы в нашей речи // Русская речь. 1996. № 4. С. 67.
5. Сычев А.С. Жаргонно-просторечные элементы в газетно-публицистической речи // Городская разговорная речь и проблемы ее изучения. Омск, 1997. Вып. 2. С. 19.
6. Валгина Н.С. Активные процессы в современном русском языке. М., 2001. С. 118.
7. Солганик Г.Я. Язык СМИ: от первой российской газеты до электронных медиа // Журналистика и культура русской речи. 2002. № 4. С. 11.
8. Вакуров В.Н. Стилиевой контраст в фельетоне // Вестн. Моск. унта. Сер. XI. Журналистика. 1976. № 2. С. 61.
9. Сковородников А.П. Журналистика и культура русской речи. 2002. № 4. С. 10.
10. Караулов Ю.Н. О состоянии современного русского языка // Русская речь. 2001. № 3. С. 28.

Шаньдун,
Китай

СЛОВО О МОЛЧАНИИ

© И. Б. АЛЕКСАНДРОВА,
кандидат филологических наук

*Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Всё это, видите ль, слова, слова, слова.*

Из Пиндемонти

*В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог.
Евангелие от Иоанна*

Между словами и Словом лежит молчание.

Что такое молчание?

Молчание – это “горение к небесам” (Е.Н. Трубецкой) души человеческой, внимающей откровению. Это чуткое, напряженное слушание Слова – тайного, сокровенного, но явленного тому, кто счастлив быть посвященным, приобщенным к Тайне.

Это и воплощение услышанного – Истины – земными средствами, тебе данными. ...Молчат русские храмы. “Горят к небесам” златоверхие храмы – мирообъемлющее начало, образ соборного жития. По словам Е.Н. Трубецкого, “собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов, и человек, и всякое дыхание земное, – такова основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства” [1].

Это понимал преподобный святой Сергей Радонежский, основавший обитель в лесной пустыне, – обитель, куда шли люди; где, как когда-то, до грехопадения Адама, восстанавливался мир между всякой живой тварью и человеком (Сергий Радонежский, как рассказывает его жизнеописатель, делил свою ежедневную трапезу с медведем).

Сергий стал иноком, подвижником, поставившим храм Святой Троицы в месте, где звери бродят стадами, а “стадо бесчисленно” бесов кличит на разные голоса: “Уйди, уйди из места сего!.. Ужели ты не боишься умереть с голода, либо от зверей или от разбойников и душегубцев!” [2]. Но молитва, та ее высшая сила, действие которой про-

текает “без слов, без поклонов и даже без размышления” [3], умиротворяет и зверя. Вера в преображение, одухотворение звероподобного мира светоносной Любовью владела святым Сергием; дала ему силы и мудрость исполнить свой жизненный обет Богу. “Ты имеешь веру? имей *ее* сам в себе, пред Богом. Блажен, кто не осуждает себя в том, что избирает” [4].

Мысль о неизбежности соборного единения всего человечества в Любви, когда Вселенная представляется как “мир всей твари” [5], мир ненарушенного лада, запечатлена и в престольной иконе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры – в образе Живоначальной Троицы. Андрей Рублев, монах, в красках воплотивший свое слышание Слова, видение Света, стал молчальником, поднялся в мир горний на время, нужное для творения – для претворения Услышанного, Увиденного. “Я уже не в мире, но они в мире, а Я к Тебе иду. Отче Святыи! соблюди их во имя Твое, *тех*, которых Ты Мне дал, чтобы они были едино, как и Мы ... Не молю, чтобы Ты взял их из мира, но чтобы сохранил их от зла; Они не от мира, как и Я не от мира. Освяти их истиною Твоею: слово Твое есть истина... Не о них же только молю, но и о верующих в Меня по слову их: Да будут все едино; как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе... да будут совершены воедино, и да познает мир, что Ты послал Меня и возлюбил их, как возлюбил Меня... да любовь, которою Ты возлюбил Меня, в них будет, и Я в них” [6]. Эта любовь, сорадующая истине, всепокоряющая, всесокрушающая милосердием, долготерпением, верой: “Любовь долготерпит, милосердствует, любовь... не ищет своего... Все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит” [7] – эта любовь – вечное: “Любовь никогда не перестает... Ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем; Когда же настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится” (Там же).

Чувство гармонии, уместности каждой частицы сущего вносит Любовь, царствующая “в предвечном совете живоначальной Троицы” [8]. То, что сделал Сергей Радонежский, поставив храм “как зеркало для собранных им в единожитие”, Андрей Рублев передал в красках – “дабы взиранием на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистной раздельностью мира” [9].

Молчание – умоделание. Как войти во храм, как, очистившись духом, исполнившись Слова, стать частью великого целого? Человек должен делать свой выбор в покое – отрешившись от суетного, единовременного, неважного, услышав душой голос Бога.

Молчание – религиозная мысль и религиозное чувство; барьер, преграда эгоизму. Образы святых, созданные по образу и подобию человека, – проявление духовной скудости. Это черта не только нашего века. Еще протопоп Аввакум стремился оградить свою паству от созерцания подобного рода икон и обращался к изографам, писавшим лик Бога: “Пишут Спасов образ Эммануила – лицо одутловато, уста

червонные, волосы кудрявые, руки и мышцы толстые; тако же и у ног бедра толстые... Старые добрые изографы писали не так подобие святых: либо и руки и все чувства отончали, измождали от поста и труда и всякие скорби. А вы ныне подобие их изменили, пишете таковых же, каковы сами" [10].

Чтобы увидеть Божий лик, услышать Святое Слово, понять красоту аскезы, утончающей душу человека, нужно молчание. Молчание – победа над собой, уничтожение в себе ростков богоборчества – индивидуализма, стремления “переступить” через себе подобного, бросить вызов Творцу – “Тварь я дрожащая или право имею?”. Искажение человеческого лика, вызванное стремлением стать наравне с Творцом – “Двуногий тварей миллионы / Для нас орудие одно”; утрата “веселого лица” как следствия “веселого сердца”, не подверженного греху уныния; потеря гармонии с миром, единства, а следовательно, и счастья – это искажение начал человечности особенно ясно ощущается в *состоянии молчания*.

Молчание – условие творчества. Человек, созданный по образу и подобию Божию, выплескивает себя – свое знание о мире, о себе как “частице целой Вселенной” – в творении. Его творчество гармонично. Из хаоса он творит Космос: «Поэт – сын гармонии... приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. Слова поэта суть уже его дела. Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в горах человеческого шлама; может быть, они собирают какие-то части старой породы, носящей название “человек”... На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, – катятся звуковые волны... Эта глубина духа заслонена явлениями внешнего мира». Это слова А. Блока из речи на 84-ю годовщину смерти А.С. Пушкина – великого и величавого русского художника слова.

И поэт бежит от “детей ничтожных света” (А.С. Пушкин), дабы отрешиться от собственного ничтожества, подняться над ним и – “дивясь божественным природы красотам, и пред созданиями искусств и вдохновенья – безмолвно утопать в восторгах умиленья” (А.С. Пушкин). Дабы, испив взрослой мудрости, приняв Дар пророческого видения, связи с Богом, проснуться однажды ночью и написать стихотворение “Пророк”. Вот как совершилось таинство творческого рождения “Пророка”, по признанию самого поэта в беседе с О.А. Смирновой: «Я как-то ездил в монастырь Святые Горы – чтобы отслужить панихиду по Петре Великом. Служка попросил меня подождать в кельи. На столе лежала открытая Библия и я взглянул на страницу – это был Иезекииль... Я прочел отрывок, который перефразировал в “Пророке”. Он меня внезапно поразил, он меня преследовал несколько дней, и раз ночью я встал и написал стихотворение».

Поистине – “блажен, кто молча был поэт”; вот почему –

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Пора, мой друг, пора!..

Молчание – особое состояние духа, отрешившегося от земного начала для того, чтобы услышать голос Истины и, трудно пережив в себе человека несовершенного, отказаться от этого тягостного несовершенства. Безмолвниками, в продолжение многих лет соблюдавшими обет непрерывного молчания, стали святой Иоанн, армянский святой преподобный, получивший сан епископа в 28 лет, но отказавшийся от него ради безмолвия; святой Петр (Четьи-Минеи); святой Исихий (Пролог); Стефан Пресвитер; Лука “новый столпник”; святые Афанасий, Онуфрий и Феодор, затворники Киево-Печерского монастыря.

Молчальниками, или исихастами, прославился центр восточного монашества – Афон. “Муж мудрый безмолвие видит” – такова главная идея безмолвников.

Благодать Божия и божественное озарение открываются тем, кто хранит молчание, проводя время в молитве. Их телесные очи способны видеть Свет, бывший в Адаме до грехопадения, но утраченный им и снова явленный на Фаворе, дабы человек знал, каким ему надлежит быть, и стремился к очищению от греха.

Это озарение – путеводная звезда в мире, разъединенном неверием, ненавистью, страхом. Этот Свет – напоминание о существовании, бытии Бога в судьбе человека и возможность, право каждого совершенствоваться по подобию Божию. «Этот свет, это “брашно ангелов” есть слава естества Божеского и красота будущего века» [11].

“Свет тот не есть чувственный, – писал Григорий Палама, – и зрячие чувственными очами не могли просто его видеть, но силою Божественного Духа они были приуготованы для видения его. Они были изменены, и таким образом увидели измененную форму... молитва является подательницей сего блаженного видения... чрез приближение к Богу, достигаемое добродетелью, и чрез единение с Ним нашего ума происходит и является оное Осияние... Истинная и Прекраснейшая Красота... может быть зримой только для очистившего свой ум...” [12].

“Истинная и Прекраснейшая Красота”, оказывающая очистительное действие на душу, несет этический смысл. Она не позволяет человеку снизойти до уровня Хама, который рассказал братьям о наготы отца своего и так посмеялся над бессильным, не имеющим возможности ему ответить. Переступить через того, кто слабее тебя; оскорбить того, кто дал тебе жизнь, – это ли не грех? И разве не из-за этого греха

потомки Хама превратились в рабов: “Ной... узнал, что сделал над ним меньший сын его; И сказал: проклят Ханаан [сын Хама]; раб рабов будет он у братьев своих...” [13]. И не потому ли эпизод из истории взаимоотношений отца и сына удостоился чести быть запечатленным Библией?

“Истинная и Прекраснейшая Красота” не позволяет человеку пародировать себя самое. Вспомним, как пушкинская Татьяна, “в молчаливом кабинете” читая книги Онегина, вдруг понимает:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще...
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?

Интересно, что эпитет *молчаливый* появляется у Пушкина тогда, когда в кабинет входит Татьяна – “дика, печальна, *молчалива*” (прежде комната Онегина называлась *уединенной*):

Изображу ль в картине верной
Уединенный кабинет,
Где *мод воспитанник примерный* [курсив наш. – И.А.]
Одет, раздет и вновь одет?).

Татьяна, чуткая к красоте безмолвия, привыкшая “на балконе предупреждать зари восход, / Когда на бледном небосклоне / Звезд исчезает хоровод / И тихо край земли светлеет”, ясно ощущает самопародийность Онегина. Человек становится пародией тогда, когда, будучи частью, порождением целого, это целое презирает: “Мы почитаем всех – нулями, / А единицами – себя; / Мы все глядим в Наполеоны...” и бросает вызов Творцу, пытаясь подражать Ему: “Двуногих тварей миллионы / Для нас орудие одно”.

Дружба с Ленским – пародия-дружба; “наука страсти нежной” – пародия-любовь. “Ярем он барщины старинной / Оброком легким заменил” – пародия-реформаторство; и так до тех пор, пока настоящее чувство не заставит отказаться от ритуализованного, пародийного, этикетного поведения – “Как с вашим сердцем и умом / Быть чувства мелкого рабом?”, – не пробудит душу к жизни: “Он меж печатными строками / Читал духовными глазами / Другие строки...” – Лишь тогда совершается отказ от рационалистически выверенных, продуманных, закованных в рамки “учитесь властвовать собой” мысли и поступка; личность обретает свое необходимое начало – гуманность, духовность. Дух творит душу; человек совершается по образу и подобию Божию, Бог есть Жизнь и Любовь и Свет: “В Нем была жизнь, и жизнь была свет человекoв” [14]; “...любовь от Бога, и всякий любя-

щий рожден от Бога и знает Бога; Кто не любит, тот не познал Бога, потому что Бог есть любовь” [15].

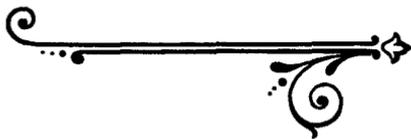
Уединение, молчание становятся необходимыми условиями приготовления души к высокому: “И часто, целый день одна, / Сидела молча у окна”; “От света вновь отрекся он... в молчаливом (!) кабинете...”. Нужно услышать Слово – тогда услышишь себя: поймешь свою судьбу, свой путь.

Молчание – это когда хочешь воскликнуть: “Господи, пронеси мне чашу сию!..” – но остаешься – безмолвным. И несешь свой крест – и веруешь: “Лучшее пред Богом предстояние. В глубине высокого смирения” (“Страх Господень – авва воздержания” [16]).

В жизни каждого человека должно быть время молчания. Тогда только слышишь сокровенное Слово – постигаешь меру, которой следует поверять себя; тогда творишь свое слово – жизнь. Зачем же еще мы созданы по образу и подобию Божию?

Литература

1. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Три очерка о русской иконе. М., 1991. С. 12.
2. Житие Сергия Радонежского.
3. Христианство. Энциклопедический словарь. М., 1995. Т. 2. С. 142.
4. Послание апостола Павла римлянам // Новый Завет. 14; 22.
5. Трубецкой Е.Н. Россия в ее иконе // Три очерка о русской иконе. С. 83.
6. Евангелие от Иоанна // Новый Завет. 17; 11–26.
7. Первое послание апостола Павла к Коринфянам // Новый Завет. 13; 4–7; 8–10.
8. Трубецкой Е.Н. Россия в ее иконе. С. 95.
9. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. С. 12.
10. Цит. по: Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. С. 14.
11. Христианство. Т. 1. С. 652.
12. Палама Григорий. Омилия 34-я / Беседы (омилии) святителя Григория Паламы. М., 1993. Ч. 2. С. 90, 88, 89.
13. Первая книга Моисеева. Бытие // Ветхий Завет. 9; 24, 25.
14. Евангелие от Иоанна. 1; 4.
15. I Послание Иоанна // Новый Завет. 4; 7–8.
16. Иеромонах Роман. М., 2004.



“Как ни зови, а поклоны твори...”

О народных названиях русских церквей и монастырей

© И. В. ГРАЧЕВА,
кандидат филологических наук

Традиционно на Руси церкви и монастыри называли в честь святых, церковных праздников или особо почитаемых икон – *Казанской Божьей Матери, Смоленской Божьей матери* и т.п. Но народ часто давал им свои дополнительные названия, которые составляли разнообразие и удивительную поэзию “имен” русских святынь.

Распространенным стало обозначение особенностей местонахождения храма или монастыря: название реки или озера, на берегах которых они располагались; улицы или слободы; свойств окружающего ландшафта и т.д. Например: храмы *Покрова на Нерли* под Владимиром, *Николы на Осетре* в Зарайске, *Спаса на Торгу* в Ростове Великом, *Благовещения на Городище* под Новгородом; монастыри *Спаский у Золотых ворот* во Владимире, *Николы на Болоте* в Ярославской губернии и т.д. В той же губернии находился древний монастырь *Борисоглебский на Желтых Песках*, который упразднили в XVIII веке, а немногочисленную братию перевели в другой *Борисоглебский* монастырь – *на Горе*, просуществовавший недолго и распущенный в царствование Екатерины II.

Под Казанью в начале XVII века был основан Вознесенский монастырь, но в народном сознании закрепилось иное его название – *Семиозерная пустынь*, так как находился он на том месте, где, по преданию, некогда было семь озер, слившихся затем в единое водное пространство.

В Рязани Никольские церкви различались по месторасположению, а вместе с тем получилось, что – и по социальной ориентации: храм *Николы Дворянского* на центральной Дворянской улице, где жила привилегированная часть горожан, и храм *Николы Ямского* в пригородной Ямской слободе, где по преимуществу обитало простонародье. На окраине Калуги стоит храм *Николы на Козинках*, то есть на *козьем выпасе*. Николай-угодник, особо почитаемый на Руси, по народным представлениям, покровительствовал всем странствующим и

плывущим по водам. Поэтому посвященные ему храмы часто ставили на выезде из городов или на берегах рек, служивших водными путями. А так как при весенних разливах вода неминуемо подбиралась к храму и нередко подтопляла его, то распространенным названием, встречавшимся в разных местах, стало – *Никола Мокрый*.

На окраине Костромы, где когда-то начинались густые леса, в XVII веке выстроили церковь, именовавшуюся *Воскресение на Дебре*, хотя и в то время лесная чащоба уже отступила от города, а церковь окружали не уходящие кронами в небо вековые деревья, а домишки шумной и многолюдной Кожевенной слободы. Сейчас рядом с ней высятся дома современных новостроек, а прежнее обозначение – *на Дебре* – так и осталось.

Нередко церковные постройки возникали среди лесов, издавна славившихся дичью, и тогда они приобретали необычные “звериные” или “птичьи” названия: *Вепрева* пустынь (в Ярославской губернии, упраздненная к XIX веку), *Медвежья* пустынь (в Дмитровском уезде Московской губернии, распущенная в конце XVIII века), *Медведевские* монастыри, существовавшие в древности в Старой Ладоге и под Киевом, сибирский *Лосиноборский* монастырь на реке Кети. В богатом средневековом Новгороде, славившемся многочисленными храмами и монастырями, некогда стояли монастыри *Лисицкий* (на Лисичьей горке), *Сокольницкий* (на Соколей горке), *Синицкий* (на Синичьей горке), а еще был *Зверин монастырь*, свое название получивший якобы от князьего заказника-зверинца, находившегося поблизости. Под Киевом в XVIII веке возник недолго существовавший монастырь в урочище *Лебединский*.

В крупных городах порой встречалось несколько храмов, посвященных одному святому или празднику, тут уж непременно требовались различавшие их обозначения. Так, в старинной Москве среди Ильинских церквей значились: *Илья за Торгом*, *Илья Обыденный*, *Илья под Сосенками* и т.д. В связи с этим возникали и своеобразные народные традиции, разграничивавшие функции самих церквей. Илья-пророк в народе почитался как громовержец и податель благодатных дождей, от которых зависел урожай. П.П. Свиньин рассказывал, что в Новгороде “в старину особенно был замечателен крестный ход к святому пророку Илии, во имя которого находились две церкви: одна, выстроенная на Софийской стороне, называлась церковью *Илии Мокрого*; другая же – на Торговой, *Илии Сухого* <...> Если бывала засуха и народ желал дождя, – то в день св. Илии-пророка крестный ход совершался к Илии Мокрому; а за погодую сухою и ясною обращались к Илии Сухому” [1].

Иногда названия русских святых отражали особенности их архитектуры. В Москве была церковь *Никола-Большие главы*, ставшая центром монастыря; в Рязани *Никола-Долгошей*; в Ростове Великом выстроенный на высоком подклете храм именовался *Спас на Сенях*; а

в Старой Ладоге в прошлом действовал небольшой *Застенный* (*Георгиевский*) монастырь, ютившийся в стене, окружавшей крепость.

Зачастую храм или монастырь выделялись среди других по имени основателя или первого настоятеля. Например, близ Вологды на реке Пельшме в начале XV века появился монастырь, в дальнейшем известный как *Лопотов-Пельшемский*. Его основателем и первым игуменом являлся некий Григорий, представитель местной дворянской семьи Лопотовых. Аналогичным образом возникли названия *Саввина-Сторожевского*, *Макарьева-Желтоводского*, *Кирилло-Белозерского* и других монастырей. Любопытно, что в просторечии рядом с именем создателя чаще фиксировалось указание на местность, чем на официальное название монастыря.

Хотя встречается и второй тип названий: например, *Троице-Сергиева* лавра. В Ярославле среди Никольских церквей выделялась церковь *Николы-Надеина*, и именно вторая часть ее названия несла главную смысловую нагрузку. Воздвигнута она была по заказу местного купца, “государева гостя” Надеи Светешникова. Надея занимался весьма доходным соляным промыслом, имел свои варницы в Соли Камской и на Волге близ Сызрани (это место именовалось *Надеино Усолье*). Энергичная предпринимательская деятельность купца требовала постоянных разъездов, потому он и старался своим даром – церковью – снискать покровительство “путеводителя” Николы.

Случалось, что имя устроителя становилось доминирующим. Одна из красивейших церквей Нижнего Новгорода, созданная в барочном стиле во времена Петра I, широко известна под названием *Строгановской* (так как ее заказчиком был Г.Д. Строганов). И только специалисты знают, что ее первоначальное, подлинное название – *Рождества Богородицы*. В Переславле-Залесском *Данилов* монастырь (*Свято-Троице-Даниловский*) связан с памятью о его основателе игумене, а *Никитский* – об иноке Никите Столпнике, жившем здесь в XII веке и прославившемся своими аскетическими подвигами. Зато местный *Князь-Андреевский* монастырь носил имя легендарного смоленского князя Андрея, который ни прямого отношения к его основанию не имел, ни насельником его не являлся. Предание гласит, будто в XIII веке в Переславле-Залесском на месте монастыря стояла приходская церковь. Благочестивый князь Андрей, решив удалиться от мирской суеты, покинул Смоленск и, скрывая свое имя, около 30 лет смиренно служил при церкви пономарем. Возле церкви он и был погребен. Спустя два века здесь выстроили Никольский монастырь. А в XVI веке при царе Иване Грозном неожиданно было открыто захоронение Андрея с хорошо сохранившимися останками и золотой княжеской цепью. Якобы тогда же весьма кстати обнаружилось краткое жизнеописание князя. Андрея причислили к лику святых, и с той поры монастырь назывался его именем.

Один из владимирских монастырей именовали кратко – *Княгинин*. Он был открыт по желанию супруги князя Всеволода Большое Гнездо Марии. Она всячески опекала монастырь, делала богатые вклады, а после смерти мужа приняла в нем постриг. Но смысл названия – *Княгинин* – оказался более широким, так как эту обитель избирали для монашеского уединения женщины из княжеских семей; одними из первых стали дочь и сестра Марии. Недаром в одной из летописей прямо говорится, что Мария выстроила “новый манастырь великым княжням” [2].

В XVI веке Иван Грозный повелел воздвигнуть на московской Красной площади собор в честь покорения Казанского царства. Так как победоносный штурм Казани совершился в день Покрова Богородицы, то и храм *Покрова на Рву* посвящался этому празднику. Возводить его начали на месте ранее существовавшей церкви Троицы. Она была известна тем, что ее паперть избрал для своего обитания юродивый Василий, почитавшийся и народом, и царским двором. Он и захоронен был возле Троицы. И хотя прежнюю церковь заменил новый храм, в народном сознании память о пребывании здесь “божьего человека” (*блаженного* – “праведного, святого”) перевесила политическую значимость Казанского похода. И в веках за одним из самых необычных московских церковных памятников так и закрепилось название – храм *Василия Блаженного*.

Были и такие ситуации, когда со святынями связывались имена и вовсе далекие от церковной жизни. Так, на реке Клязьме недалеко от города Гороховца в лесу располагалась *Флорищева* пустынь. Местные предания утверждают, что *Флор (Флорище)* был просто богатым крестьянином, который занимался бортническим промыслом и держал в этом лесу обширные пчельники, отчего и сам лес, а заодно и возникший в нем монастырь получили его имя. Другой провинциальный монастырь, открытый под Вологдой в XVI веке, как оказалось, косвенно носил имя разбойника-лиходея. Народные сказания повествуют о бесчинствах грозного разбойника – атамана Оники (Аники), после смерти захороненного здесь в глухом урочище. Лес же прозывался *Оникеевым*, а пустынь, находившаяся за лесом, стала известна как *Заоникеевская*.

Большое значение при именовании имели и события, происходившие на месте строительства храмов. Например, в Ярославской губернии один из монастырей выстроили там, где в XV веке разыгралось кровопролитное сражение между войсками московского князя Василия II и галицкого князя Юрия Шемяки. Местные жители так и называли монастырь – *Никола на Бою* или *Никола-Бой*.

Добавление к названию церкви *на крови* означало место гибели известного человека, например в Санкт-Петербурге *Спас на крови* (на месте смертельного ранения императора Александра II).

Часто в названии можно уловить и воспоминание о местных промыслах. *Варницкий* монастырь возле Ростова Великого получил свое имя от соляных варниц, находившихся в этой местности и принадлежавших родителям Сергия Радонежского. Точно так же, как и *Смольный* монастырь в Петербурге – от смолокуренного завода, располагавшегося поблизости.

Пожалуй, самым курьезным в истории народных наименований церковей остается людская память языческих верований. Так, название новгородского *Перынского* (или *Перунского*) монастыря связано с местом его основания – на бывшем капище Перуна. В том же Новгороде *Волотов* монастырь (на *Волотовом поле*) напоминал о том, что некогда здесь новгородцы поклонялись Велесу (Волосу). Название *Волосов* носил и монастырь возле Владимира.

О языческих верованиях свидетельствует и наименование одной из церковей на окраине Углича – *Никола-Петухи*. Здесь лежал большой странный камень с высеченным знаком, похожим на отпечаток лапы петуха. Никто не знал, что это было: остаток древних культов живших тут племен или какой-то межевой, или памятный знак. Но горожане прозвали камень *Петуховым* и передавали друг другу легенду о том, что перед большими несчастьями, происходившими в Угличе, на камне ночью прыгал необычный петух, тряс крыльями и беспокойно кричал [3]. Скорее всего, и церковь здесь выстроили ради борьбы с местными суевериями, но явления таинственного петуха не прекратились, порождая новые легенды, распространяемые досужей молвой, а сама церковь получила “петушиное” прозвание.

Характерно, что летописцы считали нужным непременно указывать народные наименования. Так, в “Мазуринском летописце” под 1506 годом читаем: “Того же году поставлен на Москве храм кирпичной Николы чудотворца, иже ныне словет Гостунский, повелением великого князя Василья Ивановича, а преже того был тут храм Николы чудотворца, пореклу Льяной...” [4].

О некоторых названиях слагались поэтические легенды. Под Рязанью на реке Оке находился небольшой монастырь *Николы Лапотного*. Передавали, будто один из здешних крестьян дал по какому-то поводу обет возвести церковь, посвященную Николе-угоднику (по другой версии – обновить обветшавшую и запущенную церковь). Деньги на строительство он зарабатывал плетением и продажей лаптей. В этих трудах он состарился, а накопленная сумма была недостаточной, чтобы поставить заветный храм. Петр I, плывший по Оке в Азовский поход, прослышал о заботе старика. Со свойственной ему энергией царь приказал своим спутникам раскупить весь запас хранившихся в крестьянском амбаре лаптей по высокой цене. На эти деньги и поставили *Лапотную* церковь, возле которой вскоре возник монастырь. Видимо, и в самом деле, этот глубинный, бедный и малоизвестный мо-

настырь был каким-то образом связан с вниманием царской семьи: среди его ценностей находилась церковная книга (псалтырь), присланная в дар царевичем Алексеем Петровичем [5].

“Повесть о Тверском Отроче монастыре” стала одним из ярких памятников русской литературы XVII века. Она рассказывала, как тверской князь Ярослав, живший в XIII веке, отнял у своего приближенного, отрока Григория, красавицу-невесту, увидев ее в день свадьбы, и сам пошел с ней под венец. Тоскующий, но покоровшийся княжьей воле, Григорий уединился в лесной глуши, решив посвятить себя Богу. Он выстроил церковь и вознамерился создать монастырь. Князь, узнавший, где скрывается его любимый слуга, охотно помогал ему средствами, стремясь загладить свою вину. Произведение, написанное в XVII веке после бедствий Смутного времени, хотя и строилось на драматическом конфликте, но повествовало, как в конце концов восторжествовали добро и взаимопонимание в человеческих отношениях. Возможно, именно ради этой идеи оно и создавалось. Как считают специалисты, реально здесь лишь само имя тверского князя, всё же остальное – романтический вымысел. А название *Отроч* монастырь, видимо, изначально отражало состав его насельников (отроков), как и *Девичьи* монастыри, существовавшие в разных местах.

Народные наименования церковных святых не только скрашивали скучное однообразие традиционного официоза, придавая каждой из них свое неповторимое “лицо”, но и служили хранилищем исторической памяти, а нередко – источником творческой фантазии, порождая красочные легенды и предания, переходящие из века в век.

Литература

1. *Свиньин П.П.* Новгородские письма // Отечественные записки. СПб., 1826. С. 28.
2. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.-Л., 1950.
3. *Чехов С.М.* О семье Чеховых. М.П. Чехов в Ярославле. Ярославль, 1970.
4. Полное собрание русских летописей. М., 1968. Т. 31.
5. *Добролюбов И.* Монастыри, бывшие прежде в пределах Рязанской епархии. Рязань, 1884.

Сударь и сударыня

О русских обращениях

© А. Г. БАЛАКАЙ,

доктор филологических наук

Речевой этикет всегда чутко реагирует на изменения в общественной жизни. После февральской революции 1917 года с крушением монархии одним из первых декретов временного правительства была отменена Табель о рангах, которая со времен Петра I регулировала правила обращения к чиновникам 14-ти классов. По образцу декрета французской революции документ Временного правительства предписывал единую форму обращения ко всем гражданам России: *граждане, гражданин, гражданка*. Но уже несколько месяцев спустя, после октября 1917 года, серьезный политический раскол в обществе выразился в разделении обращений на *гражданин* и *товарищ*. И хотя специального постановления, предписывавшего, к кому следует обращаться *гражданин*, а к кому – *товарищ*, не было, большевики быстро овладели ситуацией: *товарищ* – это свой, поддерживающий революцию, *гражданин* – это еще неизвестно какой политической ориентации человек, возможно, и “контра”, *господин* – это уже недобитый буржуй.

В советский период обращения тоже носили явно выраженный идеологический характер. На этот факт неоднократно обращали внимание писатели и ученые. Вот что, например, писали авторы книги “Поговорим об этикете” В. Трофименко и А. Волгин в конце 80-х годов XX века: “Казалось, обращение – это дело воспитания, вкуса, культуры. Однако в нашем социалистическом обществе по тому, как обращаются к человеку, можно судить о его политической ориентации, идеологии, классовой принадлежности. Обращением как бы сразу определяется статус гражданина: если *товарищ*, то, стало быть, наш, идеологически проверенный, классово чистый. *Господин* – тут внимание, этого можно подозревать во всем: в контрреволюционности, эксплуататорских наклонностях, антикоммунизме. *Гражданин* – тут уж явный уголовный подтекст. Был *товарищ*, а стал *гражданин* под следственным”. Еще более категорично писал об этом академик А.М. Панченко: «Язык свидетельствует, что русские не знают, как обращаться друг к другу. “Товарищи” упразднены, “граждане” по глупости начальства превратились в нечто сомни-

тельное, “господа”, принятые с недавних пор в официальных бумагах, в живой речи практически не звучат. Обыватель (а он главная движущая сила истории, что бы ни думали президенты и мэры) титулуется друг друга по половому признаку: “Эй, мужчина!” и “Эй, женщина!” Это страшно, потому что свидетельствует о национальной растерянности, о социальной наготе» [1].

Таким образом, сегодня, в затянувшийся период социальных перемен, кажется, вновь возникает потребность в единообразном обращении. Среди предложений на этот счет часто говорят о возврате к старым русским обращениям *сударь* и *сударыня*. Однако прежде, чем рекомендовать или отвергать их, необходимо вспомнить разговорную традицию русского языка XIX века.

Богатый и разнообразный материал употребления обращений *сударь* и *сударыня* дает нам бессмертная комедия А.С. Грибоедова “Горе от ума” [2], которую Александр Блок не без основания оценил как “до сих пор не разгаданное и, может быть, величайшее творение всей нашей литературы” [3]. Комедия, по общему признанию, отличается не только высочайшим художественным мастерством, но и в высшей степени исторической точностью, реалистичностью описания бытовых деталей, умонастроений, человеческих характеров и языка, а именно – Московского просторечия первой четверти XIX века.

Русское обращение *сударь* (первоначально с ударением на последний слог *сударь*) возникло как стяженная разговорная форма на основе обращений *государь* и диалектного *осударь*. Соответственно: *сударыня* < от *сударыня* – *осударыня*. Ударение в обращении *сударыня* осталось неизменным. Формы *сударь* и *сударь* в первой четверти XIX века существовали как акцентологические варианты, которых в русском просторечии и особенно в народно-поэтической речи встречается немало: *ми́льий* – *мило́й*, *ро́дный* – *родно́й*, *вну́чек* – *внучо́к*, *ма́лый* – *мало́й*; в некоторых случаях они расходятся в значении: *молоде́ц* – *молодо́ец*, *че́стный* – *честно́й* – *честно́й*). В комедии варианты *сударь* и *сударь* стилистически почти не различаются еще, по-видимому, и в силу употребления их в метрическом, стихотворном тексте. Мы говорим “почти не различаются”, имея в виду, что формы обращения *сударь* и *сударь* в тексте комедии встречаются в одинаковых речевых ситуациях:

[Лиза – Фамусову:] Нет, *сударь*, я... лишь невзначай... (д. 1, явл. 2).

[Лиза – Фамусову:] Осмелюсь я, *сударь*... (д. 1, явл. 4).

Вместе с тем наблюдения над употреблением форм *сударь* и *сударь* в речи персонажей комедии показали, что пожилой московский вельможа Фамусов, как правило, употребляет более архаичную форму *сударь* (четыре употребления: два к Молчалину и два к Чацкому) и лишь один раз *сударь мой* (к Молчалину). Горничная девушка

Лиза, которая очень хорошо знает характеры и привычки своих господ, употребляет и форму *сударь* (пять употреблений: – три к Молчалину, два к Фамусову) и форму *сударыня* (четыре употребления: два к Чацкому, одно к Фамусову, одно к Молчалину).

Обращение *сударыня* встретилось в комедии пять раз. В обращении Лизы к Софье (четыре) и Фамусова к Софье (один).

Таким образом, из восемнадцати основных персонажей комедии обращения *сударь* и *сударыня* регулярно употребляют в своей речи только двое: Лиза (тринадцать) и Фамусов (пять раз).

В речи Чацкого слова *сударь* и *сударыня* встречаются по одному разу, причем как обращение – только один раз в сочетании *сударь отец* (к Фамусову). К этим употреблениям мы еще вернемся.

А пока, используя материалы словаря русского речевого этикета XIX–XX веков и текст комедии А.С. Грибоедова, попытаемся обобщить наблюдения над употреблениями обращений *сударь* (*сударь*) и *сударыня* в языке XIX века.

Обращения *сударь* и *сударыня* широко использовались взрослыми людьми в качестве обиходно-бытовых вежливых обращений. *Сударь* – к мужчине или юноше. *Сударыня* – к женщине или девушке. Эти обращения употреблялись обычно в устном разговоре преимущественно лицами средних и низших сословий. В зависимости от характера речевой ситуации они имели разные стилистические оттенки.

Почтительное или учтивое простонародное обращение, употреблявшееся только с *Вы*-формами к знакомому, высшему по положению (слуг – к барину, барыне; торговца – к покупателю и т.п.): “[Л и з а:] Господа, Эй! Софья Павловна, беда. / Зашла беседа наша за ночь; Вы глухи? – Алексей Степаныч! Сударыня!... – И страх их не берет!”; “[Л и з а (Фамусову):] Осмелюсь я, сударь...”; “[Лиза (Чацкому):] Вот сударь, если бы вы были за дверями, / Ей-богу, нет пяти минут, / Как поминали вас мы тут. / Сударыня, скажите сами” (Грибоедов. Горе от ума). Приведем для сравнения примеры из других произведений: “Наташа отошла подальше, чтобы осмотреться в трюмо. Платье было длинно. – Ей-богу, сударыня, ничего не длинно, – сказала Мавруша, ползая на полу за барышней” (Л. Толстой. Война и мир); «А потом хозяин [антикварной лавки] вежливенько поклонится: “Вы, сударь, как-нибудь зайдите, всенепременно сыщем”. Покупатель, дурень, и верит...» (Е. Иванов. Меткое московское слово).

Вежливое или официально-вежливое обращение к незнакомому или малознакомому, равному или низшему по положению. Употреблялось в устном общении только с *Вы*-формами. “У указанной двери стояли два человека <...> Они разговаривали о цене шерсти, когда к ним подошел Нехлюдов и спросил, здесь ли комната присяжных. – Здесь, сударь, здесь. Тоже наш брат, присяжный? – весело подмигивая, спросил добродушный купец” (Л. Толстой. Воскресение); «Толь-

ко вдруг, сударь мой, порх этак передо мной какой-то господин. В пальте, в фуражке это, в калошах, ну, одно слово, барин <...> “Скажете, говорит, сударыня (еще “сударыней”, подлец, назвал), скажите, говорит, сударыня, где тут Владимирская улица?” – А вот, – говорю, – милостивый государь, как прямо-то пойдете, да сейчас будет перулок направо... – Да только это-то выговорила, руку-то, знаешь, поднявши, ему указываю, а он дерг меня за саквояж. “Наше, – говорит, – вам сорок одно да кланяться холодно”, – да и мах от меня» (Лесков. Воительница).

Сугубо официальное (нередко с укором) обращение к равному или младшему по возрасту, низшему по положению. Употреблялось с *Вы* и *ты*-формами, чаще в конфликтной ситуации: “[Ф а м у с о в (Молчалину):] Ты, посетитель, что? ты здесь, сударь, к чему?”; “[Ф а м у с о в (Чацкому):] А вас, сударь, прошу я толком / Туда не жаловать ни прямо, ни проселком...”; “[Ф а м у с о в (Софье):] А ты, сударыня, чуть из постели прыг, / С мужчиной! с молодым! – Заняты для девицы!” (Грибоедов. Горе от ума). Или: «“Прекрасно, сударыня, – начала Марфа Тимофеевна трепетным и прерывистым шепотом, – прекрасно! У кого ты это только выучилась, мать моя... Дай мне воды, я говорить не могу”. – “Успокойтесь, тетушка, что с вами?” – говорила Лиза, подавая ей стакан воды» (Тургенев. Дворянское гнездо); “Па-азвольте, сударь, – сухо-неприятно обратился князь Андрей по-русски к князю Ипполиту, мешавшему ему пройти” (Л. Толстой. Война и мир); «Престарелый генерал Иван Иванович Дроздов <...> заспорил на одном из вечеров Варвары Павловны с одним знаменитым юношей. Тот ему первым словом: “Вы, стало быть, генерал, если так говорите”, то есть в том смысле, что уже хуже генерала он и брани не мог найти. Иван Иванович вспылил чрезвычайно: “Да, сударь, я генерал и генерал-лейтенант, и служил государю моему, а ты, сударь, мальчишка и безбожник!”» (Достоевский. Бесы).

В просторечии XIX века употреблялись также произвольные обращения: *сударь (ты) мой, сударыня (ты) моя*. Они тоже были неоднозначны и использовались в основном:

– **как ласковые, доверительные обращения к родственнику или близкому знакомому (знакомой), равным или младшим по возрасту, положению:** “Вот тут-то, сударь мой, наша армеюшка и пошла чесать шведскую <...> Всю, сударь мой, лоском положили!” (Рыжечка. Фольк. зап. XIX в.); «“Расскажи, что-нибудь...” – “Ночью-то?” – сонно протестует тетка. “Пожалуйста...” Ее не приходится долго просить. Позевывая, ошипшим от сна голосом, старуха, закрыв глаза, размеренно говорит: “И вот, сударь ты мой, в некотором царстве, в некотором государстве жили-были муж да жена и были они бедные-пребедные!...”» (М. Горький. Фома Гордеев);

– **с оттенком укора или иронии:** “[Ф а м у с о в:] Да, дурен сон, как погляжу, / Тут все есть коли нет обмана: / И черти, и любовь, и страхи,

и цветы. [Обращаясь к Молчалину] Ну, сударь мой, а ты?” (Грибоедов. Горе от ума); «“Отчего же так!..” – весь вспыхнувши, воскликнул Марко Данилыч. – “Нешто я ста тысяч рублей вам не выдал?.. на что же это похоже, сударь мой?..” (П. Мельников (Печерский). На горах).

В народно-поэтической речи (в обрядовых песнях, причитаниях) существовали формы учтвого обращения девушки-невесты к родителям: *сударь батюшка, сударыня матушка*. Подобное обращение иронически-язвительно употребляет Чацкий по отношению к Фамусову в своем обличительном монологе “Не образумлюсь, виноват...”:

А вы, сударь отец, вы, страстные к чинам:
Желаю вам дремать в неведенье счастливом,
Я сватаньем моим не угрожаю вам (д. 4, явл. 14).

В 20-е годы XIX столетия, когда писалась и ходила в списках комедия Грибоедова, в дворянской среде, особенно молодежной, было весьма распространено увлечение всем заграничным, западным, в первую очередь – французским. Это относится и к языку, и к этикету, при этом русское, национальное отвергалось с презрением. Простонародные обращения *сударь* и *сударыня* наделялись не меньшим презрением, чем русские кушанья, наряды и обычаи. Яркой иллюстрацией тому служит известный монолог Чацкого “В той комнате незначащая встреча...”:

“Как европейское поставить в параллель
С национальным, странно что-то!
Ну как перевести *мадам* и *мадмуазель*?
Ужли *сударыня!*!” – забормотал мне кто-то...
Вообразите, тут у всех
На мой же счет поднялся смех.
“Сударыня! Ха! ха! ха! ха! ха! прекрасно!
Сударыня! Ха! ха! ха! ха! ужасно!”

Отношение к обращениям *сударь* и *сударыня* именно как к простонародным и даже устаревшим в светском обществе сохранилось до конца XIX века. В справочнике “Хороший тон. Правила светской жизни и этикета”, изданном в Санкт-Петербурге в 1889 году, находим следующее тому подтверждение: «В наше время в приличном обществе уже не говорят “сударыня” и “сударь”, теперь эти слова употребляются только приказчиками и вообще людьми простого звания, в благовоспитанной же среде называют по имени и по отчеству, а если особа, к которой обращаются с речью, носит титул, то ей говорят: “княгиня”, “княжна”, “графиня” или “баронесса”».

Не претендуя на исчерпывающую полноту, подведем некоторые итоги.

1. В русском речевом этикете XIX века не существовало единых, универсальных обращений, применимых ко всем лицам мужского или женского пола.

2. Обращения *сударь* и *сударыня* обладали разными оттенками и потому широко использовались в устном неофициальном общении как по отношению к знакомому, так и по отношению к незнакомому, старшему, равному и младшему по возрасту и общественному положению.

3. Обращения *сударь* и *сударыня* были действительно широко распространены, хотя уже с начала XIX века воспринимались как формы простонародной вежливости. Однако, как свидетельствует доступный нам языковой материал, эти обращения широко использовали не только слуги, приказчики и прочие люди простого звания, но и образованные русские дворяне, представители высших сословий, свободно владевшие несколькими европейскими языками и не гнушавшиеся русским простонародным языком.

После революции обращения *сударь* и *сударыня* недолго сохранялись в речи интеллигентов старшего поколения как “пережиток прошлого” и быстро сменились обращениями *гражданин*, *гражданка*, *товарищ*, *мужчина*, *женщина*, *девушка*. И лишь с начала 90-х годов XX века вновь стали употребляться, пока эпизодически, преимущественно в мужской речи с шутливым или шутливо-галантным оттенком: “[Ведущий радиопередачи – слушателям:] Добрый день, дамы и господа, милостивые сударыни и досточтимые судари!”.

На наш взгляд, есть основание полагать, что при благоприятных обстоятельствах, если в обществе возродится действительный, а не конъюнктурный интерес к русской национальной культуре и к русскому языку, обращения *сударь* и *сударыня* могут вновь войти в широкий обиход. Трудно прогнозировать, станут ли они самыми употребительными обращениями, но то, что безусловно расширят наш словарный запас вежливости, обогатят речевую культуру, это очевидно.

Литература

1. Панченко А.М. Папа Московский, или язык как диагност // Общдая газета. 1993. 23 окт. – 4 нояб.
2. Грибоедов А.С. Сочинения. М., 1988.
3. Блок А.А. Собр. соч. М., 1962. Т. VI. С. 138–139.

Новокузнецк



ВАРЕНОЕ И КВАШЕНОЕ

Российское кулинарное искусство
в зеркале лексикографии

© О. Е. ФРОЛОВА,
кандидат педагогических наук

Российские кулинарные традиции не только передаются от одного поколения к другому, не только составляют содержание поваренных книг, но и отражаются в толковых словарях. Например, в “Словарь Академии Российской, производным порядком расположенный” 1789–1794 (далее – САР-1) и в “Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный” 1806–1822 годов (далее – САР-2) включено много названий блюд русской кухни, а также кушаний, рецепты которых были привезены из других стран и восприняты русской кулинарной традицией. Это заставляет нас вынести в заглавие статьи именно слово *российское*, поскольку блюда и продукты получили у нас распространение, а слова, их называющие, были зафиксированы словарями. Поэтому интересно обратиться не только к поваренным книгам, которые призваны максимально точно указывать ингредиенты, пропорции, способ приготовления, сервировки блюда, но и к словарям, где можно найти названия кулинарных изделий и объяснения, что они собой представляют. Такой экскурс в историю “пищевых” названий может открыть много интересного.

Например, слово *картофель*, без которого современная русская кухня просто немыслима, вообще не отражено в словаре конца XVIII века. Авторы перевели на русский язык французское слово *potte de terre*, как “яблоко земляное” и объяснили следующим образом: “корень злака в пищу употребляемый, шишковидной, различной величины и вкуса видом круглый, белесоватый, испускающий почки пучками горизонтальными, снабженный побежками под землю распространяющимися, испускающий многие стебли по числу рубчиков на нем находящихся, прямые, вялые, изгибистые, коленчатые, развилистые, треугольные, гладкие, ветвистые, листы при коленцах попеременно выходящие, на ножках, наподобие рогатки устроенные нечетом; листочки рогатки, составляющие противулежащие, на стебельках, овально-сердцевидные, продолговатые, с верху морщиноватые, лоснящиеся, шероховатые. Плод наподобие яблоков круглый, темно-зеленый, содержащий в себе семена угловатые. Собственно растет в Перу; но ныне размножают оный и у нас в огородах посредством корней, которые употребляют в пищу вареные и печеные; из них приготавливают также пудру и крухмал” [1. Ч. 6].

Из словарной статьи явствует, что данное растение воспринимается еще как непривычное, получившее распространение сравнительно недавно, и это было именно так.

Приведенное толкование позволяет несколько иначе посмотреть на первые академические словари: в них сочетаются несколько качеств. Безусловно, САР-1 и САР-2 – толковые словари, объясняющие значения слов, но, кроме того, в них, как это видно из статьи, посвященной *картофелю*, присутствует энциклопедический подход. Подобным образом объясняются значения зоонимов. Но, кроме того, в САР-1 есть и черты, позволяющие говорить о том, что словарь – это еще и своеобразное руководство в быту. Об этом можно судить по тому, как толкуются в САР-1 и САР-2 названия блюд.

Обратим внимание на глаголы, которые определяют способ приготовления блюда.

Варить, варю (напомним, что в САР-1 глаголы как заголовочные единицы приведены в формах 1-го л. ед.ч.) – “В глиняном или металлическом сосуде на огне привожу в кипение какую жидкость, и чрез то из положенных в нее вещей вынимаю сырость и делаю их удобными к употреблению. *Варить кушанье, мясо, рыбу, пиво, мед*”. С помощью варения кроме этого готовят целый ряд кушаний: жидкие горячие первые блюда и кисели [1. Ч. 1].

Из названий блюд, которые готовятся подобным образом, с русской кухней ассоциируются, прежде всего, *щи* – “варево с говядиною, рыбою и рубленую капустою или другою какою молодою зеленью приправленною. *Хлебать щи. Щи из кислой, из свежей капусты. Щи крапивные. Забелить щи сметаною. Пустые щи – щи с одною капу-*

стою и крупую варенье. Ленивые щи – щи, которые не рубленую, но на несколько участков нарезанною капустою приправлены” [1. Ч. 6].

Из толкования можно заключить, что, по-видимому, в щи в XVIII веке не клали картошку, а, кроме того, варили этот суп из нескольких ингредиентов, но основным была капуста. Сегодня вряд ли суп с капустой и рыбой назовут щами.

Само слово *суп*, заимствованное из французского, еще не включено ни в САР-1, ни в САР-2. Поэтому словом, обозначающим родовое понятие, гиперонимом, являлось в тот период не *суп*, а *похлебка* – “род жидкой пищи, приготовленной с каким-нибудь мясом и другими приправами” [1. Ч. 6]. Заметим, что щи авторы словаря *похлебкой* не называют.

Из супов известна еще *уха* – “род похлебки, приготовленной из рыбы с другими приправами. <...> *Сборная уха* – уха из разных рыб приготовленная” [1. Ч. 6].

Слово же *приправа* понималось в конце XVIII века как “прибавленные для вкуса пряные коренья и другие вещества, снадобье” [1. Ч. 4].

Набор первых блюд *щами* и *ухой* не ограничивается. Приводится еще и *борщ*, в первом значении определяемый как название травы, во втором как: “у малороссиян квашеная свекла и похлебка, приготовляемая из нее с говядиной и с салом свиным, а у великороссиян иногда с мясом говяжьим, иногда же с рыбою и называется бираки” [1. Ч. 1]. Авторы словаря замечают, что данное блюдо не принадлежит к русской кулинарии.

Варить или заваривать можно было не только щи или кашу, но и тесто. *Тесто* во втором значении: “так же называется разведенная на кипятке мука ржаная или гречневая и разболтанная, а потом чрез соложение к ядению приготовленная” [1. Ч. 6]. Напомним, что *солод* – это намоченные зерна, которые приобретают сладкий вкус, затем высушиваются и употребляются для приготовления кваса и пива [2. Ч. 6]. Глагол *солодить* значил: “парить солод в воде, чтобы слаще сделался” (Там же).

В русском языке конца XVIII века, по-видимому, различались блюда, которые нужно было хлебать, и жидко сваренную кашу. Приводя толкование слова *каша*, авторы дают примеры словосочетаний, на основании которых мы можем судить о том, из чего варили данное блюдо. Но кроме примеров: *Каша гречневая, яшная, молошная, манная, крутая*, в этот ряд включено и еще одно слово *размазня* [1. Ч. 3]. Есть в словаре и слово *кашица* – “похлебка с крупую. *Сварить коренную рыбу в кашице. Хлепать кашицу*” (Там же).

По поводу трех последних блюд мы можем задать интересующие вопросы: называем ли мы те блюда, которые готовим, правильными именами? Так же мы продолжаем их готовить, как это делали наши

предки? Ясно, что, говоря о *кашице* и *тесте*, на оба вопроса мы, по видимому, должны дать отрицательные ответы. Современный словарь подобного значения у слов *тесто* и *кашица* не фиксирует [3. Т. IV, II]. Последнее слово в современном языке обозначает не суп, а жидкую кашу. Нет полной уверенности и по поводу щей, которые можно было готовить с рыбой. Что касается борща, который прочно ассоциируется с украинской кухней, сейчас вряд ли кто-нибудь назовет свекольный суп с рыбой борщом, меж тем толкование семантики данного слова по САР-1 позволяет такую рецептуру.

Среди приготавливаемых при помощи варения блюд есть несколько, сами названия которых являются соответствующими отглагольными существительными: *вареники*, *варенье* и *варенуха*.

Толкование значения первого слова ближе всего к современному: “пирожки с творогом варенье в кипятке” [1. Ч. 1]. Заметим, что словарь не отмечает возможность приготовления вареников, например с вишнями. Кроме того, словарь не связывает это блюдо с украинской кухней.

Варенье, как название блюда, отмечается в третьем значении “Закуски, заедки; разные плоды в сахаре или меде варенье. *Варенье из малины, вишен*” [1. Ч. 1]. Здесь отмечены два возможных ингредиента варенья: сахар и мед. Но кроме этого, словарь обращается к гиперониму, значение которого в современном языке интуитивно воспринимается как изменившееся. По МАС, *закуска* во втором значении – это “холодные кушанья для легкой еды <...> То, чем закусывают, заедают что-л. выпитое (водку, вино)” [3. Т. I]. Нам, привыкшим к варенью как спутнику чаепития, трудно представить его в виде холодной закуски. Правда, в XVIII веке закусывали не только вареньем. По САР-1 *закуска* – “1) заедание после выпитого напитка. *Подать для закуски хлеба с маслом*; 2) самая ества, служащая для заедания после питья чего-либо; 3) в множ. числе означает вообще всякие сласти приправленные” [1. Ч. 3].

Кисель тоже не совсем похож на блюдо, которое мы называем так же. Современные хозяйки готовят его, как правило, из ягод. А вот в конце XVIII века он выглядел иначе: “кушанье, приготавливаемое посредством заквасы и варения из овсяной толченой муки, которую для очищения от шелухи процеживают с водою сквозь сито; или из размоченной крупы грешневой либо, наконец, из муки гороховой” [1. Ч. 3].

Варенуху в современной кулинарии можно считать русским аналогом глинтвейна: “простон. Горячее питье из вишневки с пряными кореньями и сухими плодами составленное” [1. Ч. 1].

Вернемся к первым блюдам. По поводу супов, которые не подвергаются варению, самый известный – окрошка. Рецепт его приготовления был, как свидетельствует словарь, не совсем такой, как сейчас: “холодная яства из крошеного жаркого мяса с квасом и сметаной”

[1. Ч. 3]. В этом толковании привлекает слово *жаркий*, которое свидетельствует о том, что в конце XVIII века окрошку готовили с жареным мясом. Однако, по нашему мнению, такой рецепт “не устоялся”, потому что уже САР-2 приводит его с близким к современному значением: “Холодная яства из крошеного мяса с квасом и сметаною, а иногда и с маслом, уксусом и другими пряностями” [2. Ч. 4].

Словарь упоминает о том, что можно варить еще *пиво* и *мед*. О пиве сказано чрезвычайно кратко, что оно готовится из солода и хмеля. У существительного *мед* два значения: первое, привычное, а второе – “напиток, приготовленный из меда с водою и хмеля посредством заквашивания. *Крепкий мед. Пить мед*” [1. Ч. 4]. Поэтому клишированная фраза в финале русских сказок о том, что рассказчик “мед-пиво пил”, вполне оправданна.

И здесь мы должны перейти к еще одному способу приготовления пищи – квашению или заквашиванию. Первые академические словари различают три вида кислого: “говорится в отношении к вещам естественную кислоту имеющим, к закисшим самим собою, так и заквашенным чрез искусство” [2. Ч. 3]. Из приведенных примеров, *кислые ягоды* – кислые в первом смысле, *кислое молоко* – во втором, *кислое тесто, кислый хлеб, кислая капуста* – в третьем. Здесь, на наш взгляд, можно говорить о кулинарном парадоксе: чтобы сохранить и приготовить продукт к употреблению в пищу, его нужно сделать кислым. Понятно, почему в русском языке по отношению к капусте синонимичны определения *кислая* и *квашеная*. Значение глагола *заквашиваю* таково: “растворяю посредством известной заквасы какое-нибудь способное и расположенное вещество или тело с тем, чтоб произвести внутреннее в смешении его частей движение или брожение, и сим переменить его прежние качества в другие” [1. Ч. 3]. Кроме окрошки, которая делается на квасе, данный способ приготовления блюд используется при получении самого кваса.

Итак, *квас* – “напиток кислый, приготовляемый из ржаной муки с частию солода смешанной, которую, разведши водою, наподобие теста, ставят в печь, чтоб упрела и посолодела, и если хотят иметь квас красный, держат в жару доле, а если белый, менее; выкладывают в кадку и наливают теплой воды столько потребно и прибавляют часть гущи вместо заквасы, а по сем исподволь помешивая, дают стоять несколько дней, чтоб позакисла; после чего сливают в бочки и на питье употребляют. *Красный, белый, яшной квас*”. В качестве первого значения у слова *квас* называется закваска, второго – напиток, а третьего – со специальной пометой “говоря о древесных плодах, наипаче о яблоках значит: сок кисловатого вкуса. *Яблоки с кваском. Ваши яблоки приятный легкий квас имеют*” [1. Ч. 3].

Как видим, в приведенных примерах представлен особый вид толкования – рецепт, в котором авторы словаря прибегли к неопределен-

но-личным предложениям: *ставят в печь, хотят иметь квас, держат в жару, выкладывают в кадку, прибавляют часть гущи, дают стоять*. Названы ингредиенты блюда, намечена последовательность действий. Кроме того, авторы объясняют, какие бывают разновидности кваса и как их готовить.

Подобным образом оформлено и толкование названия блюда *кислые щи*: “напиток, приготовляемый следующим образом. Берут муки ржаной полтора пуда, солоду ржаного мелкого полпуда, муки пшеничной четверть пуда, отрубей пшеничных полчетверика, и все сие затирают на кипятке, чтобы было негусто и нежидко. Потом означенными разборами муки посыпают и дают солодеть часа с два; после того разводят пожиже кипятком и чрез несколько времени наливают кипятком же раза по три по ведру и каждой раз разбивают: потом вливают вдруг кипятку ведер с пять и дают преть часов пять. После сего, положивши несколько льду, наливают холодной воды, и как устоится, сливают в бочку, положи в оную мяты и, наконец, заквашивают гущею” [1. Ч. 3]. Кроме обозначенной последовательности действий, уже упомянутых неопределенно-личных предложений, названных ингредиентов, в этом толковании еще даны и их пропорции. Напомним, меры, принятые в России: *пуд* – 16,38 кг, *четверик* (для сыпучих тел) – 26,239 л [3. Т. III, IV].

Подводя итоги нашему чтению словарей с “кулинарной” точки зрения, можем сказать, что в ряде случаев мы называем теми же словами уже совсем другие блюда: *тесто*, *мед*; *щи* и *борщ* мы сейчас не варим с рыбой, *окрошку* не делаем с жареным мясом, *кисель* варим из ягод, наконец, близкие по названиям блюда – *кислые щи* и *щи из кислой капусты* – представляют собой совершенно разные кушанья. Но самое важное: изменились значения общих понятий, в качестве которых в конце XVIII века выступали слова *похлебка* и *закуска*.

Литература

1. Словарь Академии Российской, производным порядком расположенный. СПб., 1789–1794. Ч. 1–6.
2. Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. Вновь пересмотренное, исправленное и дополненное издание. СПб., 1806–1822. Ч. 1–6.
3. Словарь русского языка: В 4 т. Под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1981; (МАС).



Мотивы жатвы, жнеца, хлеба, печи и дыма в лирике Федора Глинки и в фольклоре

© Н. Г. ЯСТРЕБОВА

Устное народное творчество русского народа являлось для Ф.Н. Глинки (1775–1847) неисчерпаемым источником поэтического вдохновения. В его лирике можно проследить постоянное следование фольклорным образцам, их влияние отразилось и на трактовке основных тем, и на создании образов героев, и на языке. Связь творчества Глинки с фольклором носит глубокий характер. Покажем это на примере целой цепочки мотивов: жатвы, жнеца, печи и дыма, последовательно связанных друг с другом и объединенных мотивом хлеба.

Выделим, прежде всего, мотив жатвы и образ жнеца.

В лирике Глинки можно встретить целый ряд произведений, где присутствует мотив жатвы, но ярче всего он проявляется в стихотворении “Жатва”, где носит сюжетообразующий характер.

Густая рожь стоит стеной!
Леса вокруг нивы как карнизы,
И все окинул вечер сизый
Полупрозрачной пеленой... [1].

В этой пейзажной зарисовке такие образы, как *рожь*, *нива* предвзвещают, предвосхищают дальнейшее развитие темы.

Вслед за картиной природы автор изображает работающих косцов и жниц:

Порою слышны отголосья
Младых косцов и сельских жниц.

В мире людей, как и в мире природы, царит гармония. Ощущение естественного хода событий, связанного с созреванием хлеба, любованье крестьянами – мужчины косят, женщины жнут – рождает чувство умиротворения.

Автор переносит читателя в издавна сложившийся мир крестьянского труда. *Жатва* у Глинки олицетворяется, наделяется чертами мифологического существа, этот прием был характерен для устного народного творчества:

Волнами зыблются колосья
Под пылкой ясностью зарниц;
И жатва, дочь златого лета,
Небесным кормится огнем
И жадно пьет разливы света
И зреет, утопая в нем...

Такие идиллические картины единения человека и природы являются для поэта источником вдохновения: он сравнивает полевую жатву с жатвой поэтической.

Так горний пламень вдохновенья
Горит над нивою души,
И спеет жатва дум в тиши,
И созревают песнопенья...

Для лирического героя *жатва* – апофеоз не только крестьянского труда, но и труда поэтического.

Мотив жатвы получил свое дальнейшее развитие в стихотворении “Воспоминание”, в котором также воспевается крестьянский полевой труд. Композиции “Жатвы” и “Воспоминания” схожи. Пейзажная зарисовка снова вводит читателя в мир сельской природы:

Я вспоминаю сенокосы
На свежих, ровных берегах,
Где зной дневной сменяет росы;
И крупный жемчуг на лугах
Блестит под желтою луною.

Глинка – непревзойденный мастер лирического пейзажа. Несколькими характерными штрихами ему удается воссоздать картину деревенской природы.

На этом ярком фоне возникают образы косцов:

И ходит ковшик пировой
Между веселыми косцами,
Меж тем как эхо за горами
Разносит выстрел зоревой.

В этих строчках поэт отражает важную народную мудрость, содержащуюся в пословице “Коси, коса, пока роса, роса долой, и ты домой”. “Выстрел зоревой” знаменует собой самое начало дня, заря еще только занимается, между тем косцы уже выполнили свою работу, поскольку позволить себе сесть за “пировой ковшик” крестьяне могли только после успешно завершённого труда. Таким образом, они справились с косьбой до рассвета, то есть пока была роса.

Крестьяне, которые легко, беззаботно делают любую, даже самую сложную работу, открыто противопоставляются автором городским жителям с их вечной суетой, неудовлетворенностью жизнью:

Вдали заботен темный город,
Но на покосах шелковых
Всяк беззаботен, бодр и молод
Под звуком песен удалых.

Народные песни, по утверждению Федора Глинки, помогают крестьянам преодолеть тяготы физического труда.

Идеализированный образ жнеца является у поэта олицетворением всего русского народа, умеющего хорошо трудиться и отдыхать.

Родствен для мотивов жатвы и жнецов мотив хлеба. Известное приветствие “Хлеб да соль!”, которым испокон веку встречают на Руси гостей, стало символом русского гостеприимства и радушия. «С давних времен на Руси, как и у других народов-землепашцев, почитался хлеб... Оброненный случайно кусок хлеба надо было по старому русскому обычаю не только обтереть, но и поцеловать, и попросить у него прощения. Когда заканчивалась уборка хлеба, праздновали “последний сноп”. Сноп-имениник ставили на особый стол, вокруг него клали серпы, обвитые соломой и цветами, трижды крестились и низко кланялись, а затем, усевшись за другие столы, выпивали чарку-другую, закусывали ломтями хлеба, испеченного из нового зерна, ели мясные варева и кислое молоко с толокном, которое называлось денежем» [2].

Для русского человека хлеб являлся даром Божьим, батюшкой, кормильцем: “Хлеб батюшка, водица матушка”. Доброе, уважительное отношение к хлебу отразилось в многочисленных пословицах и поговорках, сложенных в народе и зафиксированных в “Толковом словаре живого великорусского языка” В.И. Даля: “Дай Бог покой да хлеб святой!”, “Рыба – вода, ягода – трава, а хлеб всему голова”, “Худ обед, коли хлеба нет”, “Хлеб на стол, и стол престол; а хлеба ни куска –

и стол доска!”, “Хлеба ни куска, так в тереме тоска; а хлеба край, так и под елью рай”, “Как хлеб да квас, так и все у нас” [3].

Значимость хлеба подчеркивается Глинкой в стихотворении “Много ли надобно?”, в котором он говорит о жизненном минимуме русского человека:

Что нам для жизни? – Уголок!
Для хлеба – нивы лоскуток!
Для садика земли частичка...

Одним из самых отрадных зрительных образов для поэта является образ поспевающего на ниве хлеба. Об этом Глинка говорит в стихотворении “Нива”:

Как я люблю картину нивы,
Когда, зернистая, питанием полна,
Как перси матери-кормилицы, она
Колышется под ветерком игривым
И перекатная волна
По ней, как по морю, гуляет...

Роль хлеба для русских сравнима с материнским грудным молоком, поэтому лирический герой сопоставляет “зернистую” ниву с “персями матери-кормилицы”.

Весьма важным для лирики Глинки был и мотив печи, который ассоциировался у поэта с повседневным домашним трудом русской крестьянской женщины. Стихотворение “Хозяйка” посвящено воспеванию образа русской крестьянки, или, как ее метко называли в народе, *большухе*:

Как я люблю тебя, хозяйка!
Как тонок сон твой, чуток слух!
Едва заголосил петух,
Ты говоришь своим: “Вставай-ка!”
И будишь малых и больших.

В строках, где изображается крестьянский дом, важное место занимает мотив печи:

Ночник в избе, к иконе свечка;
Пылает радугами печка;
И в золотых руках твоих
Все ладится, все так клеится!

У хорошей хозяйки с самого раннего утра “пылают радугами печка”. Это женское трудолюбие с особой лиричностью воспевают народные песни, вторит им и Федор Глинка.

Русская печь – важнейшая составляющая не только материально-бытового мира русского человека, но и его духовной культуры. У Далея читаем: “Печь нам мать родная”, “Добрая-то речь, что в избе есть печь”, “Хлебом не корми, только с печи не гони!” [4]. Без печи русский крестьянин не мыслил свое жилище, она была символом дома. Для хозяйки, ее дочерей, невесток печь была главным помощником в приготовлении пищи, с затопливания печи начинался их трудовой день. Для стариков и маленьких детей печь была самым теплым и уютным местом.

Мотив печи несет глубокую смысловую нагрузку. Глинка, опиравшийся в своей лирике на традиции устной поэзии, естественным образом обращается к этому мотиву в своей поэзии.

Следующим звеном в цепи мотивов, связанных с жатвой, жнецами, хлебом и печью, является мотив дыма, который выступает в поэзии Глинки символом отчего дома. Весьма примечательным в этом отношении является стихотворение “Московские думы”:

Думы! Думы!
 Московские думы.
 Как вы клубитесь серебристо
 С отливом радуги и роз,
 Когда над вами небо чисто
 И сыплет бисером мороз [5].

Дым – символ жилья, Глинка тоже говорит об этом (“Дым есть признак жизни, Равно и хижин и палат”). Мысли о дыме вызывают у лирического героя воспоминания о горевшей в 1812 году Москве:

Печален дом, где не дымитя
 Над кровлей белая труба:
 Там что-то грустное творится,
 Там что-то сделала судьба!..

Но заключительные строки стихотворения звучат жизнеутверждающе. Лирический герой желает любимой Москве быть “вечно с дымною трубою”, то есть быть вечно живой, оставаться любимой всеми русскими православной столицей, славящейся гостеприимством и хлебосольством.

О! да не быть тому с тобою,
 Не запирайся, дверь Москвы:
 Будь вечно с дымною трубою,
 Наш город шума и молвы!..
 Москва! Пусть вихри дымовые
 Все вьются над твоей главой

И да зовут, о Град святой,
Тебя и наши и чужие
Короной царства золотой!..

“Дымно, да сытно (да тепло)”, – гласит пословица, поэтому поэт желает Москве: “Пусть вихри дымовые Все вьются над твоей головой”.

Мотивы жатвы, жнеца, хлеба, печи и дыма, тесно связанные между собой, объединяет то, что все они выступают символами сущностных составляющих народной жизни как в русском фольклоре, так и в лирике Федора Глинки.

Литература

1. Глинка Ф.Н. Избранные произведения. Л., 1957.
2. Меджитова Э.Д. Русская кухня. М., 2002. С. 264.
3. Даль В.И. Словарь живого великорусского языка.: В 4 т. М., 1982. Т. IV. С. 552.
4. Там же. Т. III. С. 108.
5. Глинка Ф.Н. Письма русского офицера. М., 1985.

Чебоксары





***Фольклорно-мифологические элементы в
“Сентиментальном путешествии” Н.С. Евдокимова***

© К. А. КОЗЫРЕВ

Проза писателя военного поколения Николая Семеновича Евдокимова в 60–80-е годы постоянно печаталась в толстых журналах. Известны его рассказы и повести о войне: “Море – его земля”, “Степка – мой сын”, “Была похоронка”. В 2004 году были изданы другие его произведения: в четырехсотстраничный том “На пороге бытия” вошли две повести – “Сентиментальное путешествие” (1997), “Собираю сны” (1989) и рассказы. В книге – горькие свидетельства ветерана, воевавшего с фашистами, о старых боях, современных войнах, явных и скрытых.

В новых произведениях Николая Евдокимова неожиданно проявилась фольклорная основа: она заявила о себе в полный голос в “Сентиментальном путешествии”, где обнаруживаются черты и мифа, и предания, и былички, и легенды, и сказки.

Центральное место в композиции повести занимает воспоминание ее героя Викентия Викентьевича об отце, как оказалось, не погибшем на войне, и о матери, которая, в конце концов, умерла от тоски. Именно в воспоминании содержится прямой “выход” автора к фольклору. Эпизод начинается с указания на место рождения героя – “он родился

в Москве...” – и это объясняет причину стремления Викентия Викентьевича в Москву. Подсознательно он хочет вернуться к месту своего рождения, стремясь замкнуть кольцо времени. В тексте есть указание на это: “Он торопился, он двигался по направлению к своему детству и юности в полузабытый, но дорогой город Москву. Пришла ему пора вернуться к истокам жизни...” (цит. по: Евдокимов Н. Сентиментальное путешествие. М., 2001; курсив здесь и далее наш. – К.К.). Известно, что в мифологии время, замкнутое в кольцо, означает вечность, а точнее, отсутствие времени как такового. Стремление героя к вечности можно расшифровать как стремление к смерти. Кроме того, образ пути часто ассоциируется именно с переходом в загробный мир.

Для героя “Сентиментального путешествия” положение усугубляется тем, что загробный мир принимать его совершенно не желает: попытка самоубийства для него заканчивается неудачей (рвется веревка). Смерть от голода тоже не берет его (героя кормят мясом собственной собаки). Не гибнет он и в тайге, хотя “тайга кружила его”. Викентий Викентьевич оказывается в ситуации, когда он выключен из мира живых, но биологически еще жив. В этом смысле характерен эпизод, когда странствующий герой засыпает ночью под открытым небом, а к нему приходит неизвестный зверь (наверняка хищный), обнюхивает, но не трогает его. Известны легенды, которые утверждают, что к отшельникам (т.е. людям, удалившимся от мира, цивилизации) приходят хищные звери, но относятся к ним совершенно спокойно.

Впрочем, для Викентия Викентьевича, как выясняется, путь в иной мир отнюдь не в новинку. Два его первых путешествия связаны с поисками отца, без вести пропавшего на войне. Первый раз подобное путешествие он совершает во сне, который ему снится в ночь перед гаданием, эпизод невелик, но очень содержателен:

“В эту ночь Викентию приснился страшный сон. Будто бы он умер и идет по длинной дороге, а по бокам отец, которого он никогда не видел, и мама. Отец держит его за левую руку, мама за правую. Отец вроде бы идет по земле, а вроде бы не идет, а плавно парит в каком-то облаке. Мама плачет, шатается от усталости и смотрит страдающими глазами на облако, в которое укутан отец.

– Викентий, – спрашивает мальчика отец, – не страшно тебе, сынок?

– Терпеть можно, – отвечает Викентий, – вот только земля очень давит...”

Упоминание дороги здесь многозначно. С мифологической точки зрения, дорога в данном случае может быть интерпретирована, во-первых, как сама смерть, во-вторых, как путешествие в загробный мир, в-третьих, – как граница между земным и потусторонним миром.

Указанием служит то, что герой идет по самой дороге, как по меже, а отец с матерью – по разным ее сторонам. Образ дороги, видимо, оказывается аналогичным образу реки (и вообще большой воды), которая представляется мифологическому сознанию именно такой границей: дорога, уходящая за горизонт, равно как и река, зрительно разделяет пространство на две половины.

Второе подобное путешествие совершается в эпизоде, когда “старушка-ведунья по имени баба Катя” показывает мальчику его живого отца, и Викентий выступает в роли медиума (посредника). Роль главного героя здесь двоякая: с одной стороны, он путешествует через мир мертвых, с другой стороны, видит царство “мертвых” при жизни – инвалидов войны. По какой-то причине, для героя неясной, ведунья называет его другим именем – Алексей, Божий человек. Из жития этого святого, послужившего основой многочисленных духовных стихов, известно, что, покинув родной дом перед венцом, он несколько лет провел нищим на паперти, а по возвращении домой оказался неузнанным собственным отцом. Смена имени, видимо, должна уберечь Викентия, с одной стороны, от опасностей путешествия в мир, где царит неизвестная сила, с другой – от узнавания отцом.

Образ старой колдуньи заслуживает отдельного рассмотрения. Матери Викентия Викентьевича, Вере Ивановне, ее представляют как “старую старушку-ведунью (характерное для фольклорных жанров удвоение признака. – К.К.) по имени баба Катя”, живущую “под Москвой в деревне *Чертаново... в избушке на курьих ножках*”. Жилище колдуньи описывается как необжитое или же заброшенное, запущенное: “...Вера Ивановна нашла эту *избушку-развалюху, по самые окна вползшую в землю...*”, – такие постройки народная фантазия часто представляет как обиталище нечистой силы. Собака, живущая у колдуньи, конечно же, имеет непривычный облик: “белая... с черной *страшной мордой и злыми глазами*”. Колдунья, “старушка, маленькая, *щупленькая, как дитя*”, человека к себе близко не подпускает, а, отказав Вере Ивановне, произносит знаменательные слова: “Иди, иди, дверь оставь открытой, *пусть выветрится дух твой...*”. В сказках представители “нечистой силы” всегда очень болезненно реагируют на человеческий запах.

Помочь колдунье в ворожбе должен ребенок, “чистый младенец” (что можно интерпретировать или как “безгрешный”, или как “не прошедший инициацию”). К ворожбе мать готовит его как покойника к похоронам: моет “тщательно с мылом с ног до головы”, надевает на него “чистую белую рубашечку” (саван). В тексте подробно описывается магический обряд, в процессе которого Викентию видится образ пропавшего без вести отца. Колдунья говорит мальчику: “– Подойди к столу, налей из кувшина в тазик водицы. <...> Теперь опусти туда ячичко...”. Но важнее описание пути, который представляется малень-

кому Викентию: "...показалось ему, что оно (яйцо. – К.К.) катится по *темному дремучему лесу*, плывет через *большое озеро*, на берегу которого стоит *деревянная церквушка*, мимо *старого огромного дуба с дуплом до самого корня* и снова катится через лес к каким-то домикам, вокруг которых *люди в белых одеждах* возят тележки, а в каждой тележке что-то лежит или сидит..."

Здесь встречаются практически все символы, характерные для описания пространства в произведениях народного творчества. Место находится где-то невообразимо далеко – *"за тридевять земель"* (как уже после совершения магического ритуала рассказывает Вере Ивановне баба Катя). Фигурируют естественные преграды – лес, "темный и дремучий", и озеро как преграда водная. В качестве опорных точек, организующих пространство, выступают церкви – очень старая и обветшавшая, древо – древний дуб с "дуплом до самого корня". По аналогичным признакам в анимистических верованиях выбирают "священные" деревья.

Мотив этой дороги в повести реализуется трижды, а утроение является характерным элементом народных сказок. Первый раз – видение маленького Викентия, второй раз – вещий сон матери, помогающий ей узнать дорогу. Третий – само путешествие, описанное с использованием различных фольклорных приемов построения текста. Так, Веру Ивановну ведет *"неведомая сила"*, она держит путь *"по солнышку*, куда бежал в ее сне охваченный огнем Викентий Алексеевич, туда, куда солнышко всходило". Представление о пути как об очень долгом путешествии создается с помощью перечислений: *"...пешком шла, поездами ехала, попутными машинами* (обратим внимание на множественное число имен существительных. – К.К.), *на пароме речку переплывала* и нашла наконец древний дуб с дуплом от самого корня, и церквушка нашла *на берегу далекой холодной реки*, и *болото со змеями в дремучем лесу*, и прошла много дней по этому древнему *темному сырому лесу...*", подобно героиням народных сказок, *"...питаюсь ягодами"*. Наконец, находит искомое.

За высоким забором спрятанные от всего мира домики – закрытый стационар, где содержатся инвалиды войны, искалеченные настолько, что им больше не находится занятий в обществе. Это место представляет собой некий искаженный образ Валгаллы, куда после смерти попадают воины-герои и где они ведут "беззаботную" жизнь. "Она увидела, что одни люди, санитары, наверно, возят на *деревянных тележках* других людей. Только эти *люди в тележках* были не люди во всем своем человеческом обличье, а *туловища без рук и без ног*. Мимо нее, прямо возле забора, проезжали тележки, скрипя шатающимися колесами, одна за другой или вместе, рядом, и все, кто сидел в этих тележках, что-то говорили, кто-то смеялся, кто-то даже пел. Но, Боже мой, какие же это были невообразимые страдальцы, однако вели они

себя так, словно им было хорошо, распрекрасно и даже очень весело. Она зажала уши, чтобы не слышать их веселого смеха: это страшно было...”.

Следует отметить, что у Валгаллы, особенно в контексте более поздних и более близких к современности представлений о ней как о подобию рая в скандинавских языческих верованиях, существует и отдаленный славянский аналог – страна Ирий (Вырий), по преданию, расположенная на ветвях мирового дерева. Знаковым является то, что отец Викентия в момент, когда его находит жена, *сидит на пне*: символика эта, безусловно, связана с символикой мирового дерева. Отец биологически еще не мертв, хотя и утерян для мира живых, то есть и жизнь, и смерть его равно ущербны, его существование в сакральном смысле также ущербно и половинчато, поэтому образ мирового дерева фигурирует в виде пня, обрубка.

В конечном счете, одним из основных мотивов повести оказывается способ существования героев, который с определенной долей условности можно назвать пограничным. О Викентиях – отце и сыне – уже было сказано. Что касается Веры Ивановны, то ее сумасшествие в мифологическом смысле интерпретируется как двоemiрие: после соприкосновения с миром “мертвых” она оказывается наделенной способностью общаться с ними и непрерывно поддерживает такое общение со своим мужем.

Элементы фольклорной поэтики – неотъемлемые составляющие поздней прозы Николая Евдокимова. Небольшой по объему повести они придают эпическую значительность.



Что такое *красноречие*?

© В. И. АННУШКИН,
доктор филологических наук

Слово *красноречие* мы часто употребляем в наших разговорах. А что оно означает? Научное определение термина *красноречие* можно сформулировать так: 1) ораторский дар, талант, искусство слова, природная способность убедительно и красиво говорить и писать; 2) совокупность текстов, словесных произведений определенной сферы общения: *красноречие политическое, судебное, торжественное, академическое, церковное, военное, дипломатическое, социально-бытовое*.

В русской риторико-стилистической традиции термин *красноречие* имеет ясные корни. Он восходит к греческим словам *златоречие, краснословие, доброязычник, красогласование*; латинскому *eloquentia*. В древнерусской традиции слова с корнем *крас-* более позднего происхождения, нежели с корнями *добр-* и *благ-* – *добрословие, благоречие* и до XVII века они почти не встречаются. В XVII веке варианты *краснословие* (в первой русской “Риторике” 1620 г.) и *красноглаголение* (в Словаре Епифания Славинецкого) становятся более употребительными. Впервые термин *красноречие* встречается в сочинениях протопопа Аввакума: “... не словес красных Бог слушает, <...> но любви с прочими добродетельми хочет, того ради и я не брегу о красноречии” (Житие протопопа Аввакума); “Не ищите риторики и философии, ни красноречия, но здравым глаголом последующе, поживите” (Книга толкований). Хотя другие старообрядцы “отцы-златоусты” Семен и Андрей Денисовы, основатели Выговской словесной школы, реабилитировали риторiku, слово *красноречие* у них не встречается.

Инициатором ввода *красноречия* в русскую науку был М.В. Ломоносов. Если первый рукописный вариант его учебника 1743 года имел название “Краткое руководство к риторике”, то второй, изданный печатно и получивший распространение, был озаглавлен – “Краткое руководство к красноречию” (1748). У М.В. Ломоносова, оформившего научную классификацию “словесных наук”, ясно различены термины *риторика* и *красноречие*: “Риторика есть наука о всякой предложенной материи говорить и писать...” (1743), а “красноречие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем других прекло-

нять к своему об одной мнению” (1747). Таким образом, *риторика* – это “наука”, “учение”, правила, а *красноречие* – “искусство, способность, умение говорить и писать”. Вместе с тем *красноречие* – также и состав текстов словесности, если употребить взятый впоследствии термин. Говоря о “правилах обоего красноречия: оратории и поэзии”, Ломоносов понимал под красноречием совокупность текстов словесных произведений. Именно в этом смысле будут исследоваться впоследствии разные виды красноречия: судебное, политическое, торжественное, церковное, академическое и т.д.

Данное понимание термина *красноречие* четко прослеживается в традиции русской риторики и теории словесности конца XVIII – первой половины XIX века. Так, М.М. Сперанский открыл учебник “Правила высшего красноречия” словами: “Основания красноречия суть страсти ... Обучать красноречию не можно, ибо не можно обучать иметь блистательное воображение и сильный ум. Но можно обучать, как пользоваться сим божественным даром... И вот то, что я собственно называю *риторикою*”. Риторика есть “средство усилить красноречие”, даруемое природой.

А.Ф. Мерзляков, русский поэт, литературный критик и преподаватель красноречия в Московском университете (1803–1830 гг.), о риторике и красноречии писал: “Риторика <...> заключает в себе полную теорию красноречия. Красноречие <...> есть способность выражать свои мысли и чувствования на письме или на словах правильно, ясно и сообразно с целию говорящего или пишущего. Древние под именем красноречия разумели единственно – искусство оратора, а под именем риторики – правила, служащие к образованию ораторов”. Термин *красноречие* четко отделяется от *витийства* и *словесности* у преподавателя военного красноречия Я.В. Толмачева: *словесность* – “природная, обыкновенная способность изъяснять свои мысли и чувствования голосом” и не имеет “отличительных качеств”, а *красноречие* – “способность, показывающая отличное искусство выражать оное ясно и красиво”; *витийство* – “способность <...> выражать сильно и убедительно”. Способность получается человеком от природы, а “искусство <...> приобретает наукою: сию науку называют *риторикою*. Итак, риторика есть та наука, которая содержит правила, руководствующие к красноречию и витийству”. Я.В. Толмачев дал и краткое определение риторики: “наука красноречия”, а “предметом риторики можно почесть систему правил, касающихся до красноречия”.

После критики риторики в середине XIX века и выведения ее из состава преподавания термин *красноречие* потерял свою определенность и в настоящее время употребляется в достаточно широком смысле, хотя и не выходит за рамки двух указанных нами значений. Чаще всего можно встретить обсуждение природы красноречия в

книгах афоризмов, мудрых мыслей, крылатых выражений. Причем многочисленными будут ссылки и на античных авторов, и на зарубежных классиков, и на отечественную художественную литературу.

В современной научной литературе *красноречие* может употребляться как традиционный термин для обозначения области ораторского искусства: *красноречие духовное (церковно-богословское), академическое, судебное, дискусивно-полемическое, дипломатическое, парламентское, митинговое, торговое (коммерческое), военное, социально-бытовое*. Данная классификация обычно повторяется в ряде современных пособий, в сущности, являясь классификацией видов профессионального общения.

Значение красноречия как области ораторики несомненно восходит к описаниям “ораторства” в “Частной риторике” Н.Ф. Кошанского, который пользовался терминами *гражданское красноречие, политическое красноречие, духовное красноречие*, называя данный вид словесности ораторством. Здесь чувствуется влияние латинской научной терминологии: “Ораторство, витийство (*ars oratoria*) есть искусство даром живого слова действовать на разум, страсти и волю других”, а красноречие описывается, скорее, метафорически или в терминологии искусства: “Оратор действует на разум красноречием ума, силою доказательств, убеждений – движет страсти красноречием сердца, жаром чувств, стремлением души”.

Таким образом, в современном русском научном языке термин *красноречие* может быть ясно отделен по смыслу от термина *риторика*, сохраняя и развивая два своих классических значения: 1) природное дарование, способность, талант, искусство действовать словом; 2) область ораторского искусства, изучающая правила построения искусной монологической речи в разных сферах профессионального общения.

Литература

1. Аннушкин В.И. История русской риторики. 2-е изд. М., 2002.
2. Аннушкин В.И. Русская риторика: исторический аспект. М., 2003.
3. Граудина Л.К. Русская риторика. М., 2001.
4. Матвеева Т.В. Учебный словарь. Русский язык. Культура речи. Стилистика. Риторика. М., 2003.
5. Миськевич Г.И. Теория и практика русского красноречия. М., 1989.



ЗАНИМАТЬСЯ ЛЮБОВЬЮ

© А. Н. ШУСТОВ

Устойчивое словосочетание *заниматься любовью*, весьма часто встречающееся сегодня, стало уже привычным. Правда, современные словари русских фразеологизмов, жаргона и сленга “стыдливо” не фиксируют его. У многих это выражение вызывает понятную усмешку. В самом деле: можно ли сочетать возвышенное существительное *любовь*, означающее чувство глубокой привязанности, сердечной склонности... с “техническим” глаголом *заниматься, делать*? Это отмечается и в Интернете: любовь в нынешних телесериалах «мало чем похожа на наше понимание того светлого чувства и на то, как его изображали в нашей художественной литературе и кинофильмах. Никому бы в голову не пришло представить его в сочетании “заниматься любовью” по аналогии – заниматься стиркой, уборкой, ремонтом и т.д.» (ГВ – оружие психологической войны. 1997); «Когда герои кино говорят друг другу: “Давай займемся любовью”, то это значит: сейчас они задышат, начнут снимать одежду и совершать прочие невеняемые поступки. Фраза “займемся любовью” мало чем отличается от “займемся физикой”, “займемся химией”» (Петербургский час пик. 2005. Янв.).

Принято считать это идиоматическое сочетание как англицизм или американизм; хотя иные склонны относить его к галлицизмам. А как на самом деле?

Действительно, еще с XVII века в английском языке существует жаргонный оборот *make love* в значениях: “ласкаться, целоваться, спариваться/совокупляться” [1]. Значительно позже (в сер. XX в.) появился и американский “синоним” с теми же значениями – *make out* [2].

Где-то в середине XVI века появился французский словооборот *faire sa* (позже *la cour*, первоначально означавший “делать (изображать) двор (высший свет)”. А поскольку нравы при французских королевских дворах (особенно в XVII в. при Людовике XIV) были весьма “вольными”, то это выражение приобрело вполне определенное значение – “флиртовать”. Оно быстро прижилось. Кстати, из этого же рода существительное *куртизанка* – “светская развратница”.

Русские писатели с конца XVIII века (точнее – с начала XIX) часто употребляли этот “иносказательный” галлицизм, иногда юмористически используя игру слов: “[В деревне] петух меж многих кур/ Каждой *делает ла кур*” (И.П. Мятлев. Наставление гр. Ростопчиной. 1838. Курсив в цитатах здесь и далее наш).

Раз архитектор с птичницей спознался.
И что ж? – в их детище смешались две природы:
Сын архитектора – он строить покушался,
Потомок птичницы – он *строил* только *куры*.

К. Прутков. Эпиграмма № 11. 1859.

Во второй половине XIX века во французском по схеме *faire la cour* появился арготизм *faire l'amour* или иначе – *se faire quelqu'un* со значениями: “флиртовать, быть сексуально одержимым, спать с кем-нибудь, совершать любовь” [3, 4]. Имеет ли место в данном случае заимствование (калькирование) французского арготизма из английского языка или – наоборот, для нас сейчас не важно. Подчеркнем лишь, что в обоих языках используются глаголы со значением: “делать, творить, совершать”.

В отношении русского языка однако не следует спешить с категорическими выводами об иностранных влияниях. Начнем нашу историю издалека, поскольку корни интересующего словосочетания уходят в старославянский язык.

Уже в текстах X–XI веков встречаются фразы: “всяк, иже възрит на жену (женщину) с похотью, уже *любы сътвори* с нею” [5]; “Иже аште прелюбы сътворит с женою искренняго (близкого) своего, съмрътью а оумьрет” [6]. Аналогичные тексты имеются и в старинных списках Евангелий, например, от Матфея (5; 28).

Существительные: (*пре*)любодеяние, (*пре*)любодей и др., глагол (*пре*)любодействовать и т.п. издревле известны славянам. Легко заметить, что эти слова состоят из двух основ: существительного *любовь* (слав.: *любы, прелюбы*) и глагола *делать* (слав.: *делати*). То есть (*пре*)любодей – тот, кто *делает любовь*, живет в незаконной плотской связи. Подлинная любовь как высокое чувство здесь ни при чем; это некая “вуаль” для сокрытия “неприличных” действий и соответствующих названий их: *разврат, блуд, распутство*. По существу, *любодей* –

это “красивый эквивалент” *блудоделя*. Двухосновные слова-иносказания, часто встречающиеся в староцерковнославянских текстах, живут и в наши дни. Им уже тысяча лет! Они сохранились в болгарском, есть похожие и в сербохорватском (*вршити прелубу*).

Словари русского языка XI–XVII и XVIII веков фиксируют словосочетание *любы творити, деяти* в значении – “развратничать”. Причем словарь XVIII века дает толкование-перевод: “водить, делать любовь” со ссылкой на французское *faire l'atour*, подкрепляя его примером: “Турки знают только *любовь физическую*” [7].

Выражение *делать, творить любовь* в “неприличном” значении эти словари не приводят, хотя оно и встречается в русском просторечии, например, в свидетельствах, относящихся к XVII веку: “Хощешь со мною *любовь сотворити*, а так неспешишь о будущем веде и о смерти, как душа своя спасть...” (Притча о старом муже и молодой девице); “Ах ты душенька Добрыня сын Никитинич!/Сделаем, Добрынюшка, со мной *любовь!*/Ах ты душенька Маринушка Кайдальевна,/Ай Кайдальевна да королевична! / Уж мы *сделаем*, Маринушка, со мной *любовь...*” [8].

Подобный пассаж из другой былины в свое время отметил И. Анненский: Настасья Микулична “уступила женскому любопытству и, найдя богатыря по своему вкусу, предложила ему тут же *сотворить с нею любовь*” [9]. Для Анненского в этом словообороте не было ничего неожиданного.

Использование нашими предками идиоматического выражения *сделать, сотворить любовь* свидетельствует, между прочим, об их речевой стеснительности, скромности. Значение лексических единиц, входящих в сочетание, нельзя рассматривать отдельно, а только – слитно, поскольку это – типичный эвфемизм, который отмечается и современными авторами: «Многие из вас, девочки, наверняка на дух не выносят выражение “заниматься сексом”, предпочитая ему умильную кальку с инглиша “заниматься любовью” (*making love*). Так о чем все-таки речь – о физиологии или о чувствах?» [10]. Сравните прямолинейно-вульгарные существительные: *проститутка, шлюха, потаскуха* с их “красивыми” синонимами-эвфемизмами: *дева веселья* (нач. XIX в.), *камелия* (сер. XIX в.), *женщина легкого поведения, жрица любви, ночная бабочка* и др.

Кстати, в наши дни, напротив, обо всем стараются говорить демонстративно откровенно, “без прикрас” с использованием при этом ненормативной лексики. Даже о настоящей любви в молодежной среде стало привычным изъясняться на “матерном языке”. Это свидетельствует не только о бескультурье, но – о скудоумии и языковой ограниченности говорящих/пишущих.

Говорить об английском или французском заимствовании ныне распространенного эвфемизма *заниматься любовью* не корректно,

поскольку его свободно употребляли наши уважаемые классики еще в XIX веке: “Еще успею, когда захочу, *заняться и любовью*, а теперь некогда” (Л. Толстой. Война и мир); “... мне можно *заниматься любовью*, но так, чтобы вечером не опоздать к партии” (Л. Толстой. Анна Каренина); “Ей казалось, что после такой долгой разлуки ему бы лучше было *заняться любовью*, чем чтением романа” (А. Писемский. Люди сороковых годов); “... несмотря на свои 60 лет, граф сильно еще *занимался* всякого рода *любовишками*” (А. Писемский. Мещане).

Правда, сексуальный подтекст здесь все-таки несколько приглушен: время “откровений”, “свободы слова” тогда ведь еще не наступило. Вряд ли названные писатели знали приведенные нами зарубежные арготизмы. И уж совсем невероятно, чтобы они “внедряли” их в родную речь, – у них перед глазами был отечественный речевой опыт. Важно только отметить, что где-то во 2-й половине XIX века нейтральные глаголы: *делать*, *совершать* (как это было в старославянском и до сих пор принято за рубежом) были заменены более эмоциональным – *заниматься*. В данной конструкции этот глагол приобрел некий “несловарный” смысл. В своем прямом значении он стоит в ином синонимическом ряду, нежели *делать*, *творить*: “работать, трудиться, корпеть” [11, 12]. Кроме того, *заниматься* – глагол несовершенного вида, что создает впечатление продолжительности (кстати, естественной!) “акта любви”.

В годы реакции, наступившей после подавления первой революции в России, возник сходный эвфемистический оборот – *свободная любовь*, которую пропагандировали многие новомодные писатели. Такая “любовь” по своей сути представляла “анархию плоти”. Подлинного чувства здесь не было. Это еще в 1908 году отметил Л.Д. Троцкий: у продажных женщин юноша “научается *брать любовь* без всяких психологических обязательств”, просто формируя свою “половую личность” [13]. Характерно, что учащиеся, начитавшиеся арцыбашевского “Санина”, создавали даже подпольные “лиги свободной любви”.

Вскоре этот неологизм получил объективную оценку: “Свободная любовь лучшими людьми понимается как свободный разврат” [14]. Аналогично понималась тогда и *продажная любовь*. В обоих случаях, подчеркиваем, речь не шла о подлинной ЛЮБВИ – продается ведь не любовь, а тело.

А старая идиома продолжала жить в языке: подростки “*занимаются любовью* в виде спорта, не успев вписаться в комсомол” (В. Маяковский. Любовь). Задолго до того, как в России наступила эпоха гласности, и английский арготизм замельтешил как некий смелый неологизм, советские авторы уже использовали его, в том числе и для переводов (например, в одной из новелл Фр. Саккатти): “Берто Фольки в винограднике *занимается любовью* с одной крестьянкой” [15].

Не следует забывать истину: всякое новое – это хорошо забытое старое.

Литература

1. *Spears R.A. Slang and Euphemism.* N. Y., 1982.
2. *Andersen D. The book of slang.* N. Y., 1975.
3. *Ретинская Т.И.* Словарь аргю французских школьников и студентов. Смоленск, 1999.
4. *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines.* Paris, 2001.
5. *Slovník jazyka staroslověnského.* Praha, 1968. Т. 17. С. 164.
6. *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1902. Т. 2. Вып. IV. С. 1665.
7. Словарь русского языка XVIII в. М., 2001. Вып. 12. С. 12, 13.
8. *Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом.* М.-Л., 1949. Т. 1. С. 125; 126.
9. *Анненский И.* Символы красоты у русских писателей. М., 1909.
10. Метро. 2004. 22 сент.
11. *Абрамов Н.* Словарь русских синонимов. СПб., 1900.
12. *Клюева В.Н.* Краткий словарь синонимов русского языка. М., 1961.
13. *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 214.
14. Коммунистка. 1920. № 1–2. С. 23.
15. *Итальянская новелла Возрождения.* М., 1957. С. 148.

Санкт-Петербург



Нужен ли план к сочинению?

© Н. В. МУРАВЬЕВА,
доктор филологических наук

Однажды на выпускном экзамене по литературе перед началом сочинения мне вновь задали вопрос, который я слышала уже много раз: “А можно не писать план или написать его потом, когда сочинение будет готово?”. Школьники и студенты, журналисты и деловые люди – как часто нас объединяет нелюбовь к плану! Нам кажется, что составлять план – ненужное, лишнее занятие, без которого можно обойтись; план связывает, не дает развернуться мысли и слову. В связи с этим интересно привести высказывания из такой области, где свобода от жестких рамок плана должна бы цениться превыше всего. Л.Н. Толстой: “Чтобы произведение было хорошо, надо любить в нем *главную, основную мысль*”. А.А. Блок: «Ко всякому автору надо относиться внимательно, – и тогда можно выудить жемчужину из моря его слов... При этом надо читать “для работы” *с мыслью и планом, ранее готовыми*, и все время проверять себя, – не рушатся ли планы под тяжестью накапливаемых фактов и обобщений». Д. Хармс также говорил о “чистоте порядка” как ориентире в работе над текстом. Как видим, три писателя, значительно отличающихся по своему стилю, манере изложения, одинаково представляют обсуждаемую проблему, отмечая значение плана в работе даже над таким, – казалось бы, абсолютно свободным от логики – текстом, как художественный.

План – это краткая содержательная программа какого-либо текста (изложения, сочинения, делового письма, публичной речи, газетной статьи и т.д.). При этом необходимо различать собственно план и композицию, которая является его реализацией, воплощением в тексте. Без хорошего плана трудно написать хороший текст. Чтобы составить такой план, необходимо решить две задачи: 1) отобрать ту информацию, которая войдет в текст; 2) обдумать, как, в каком порядке, в какой последовательности расположить материал.

Основные способы построения плана:

1) называем то, о чем мы хотим сказать в тексте, и последовательно записываем полученные высказывания, скажем:

- а) ...;
- б) ...;
- в) ...

2) называем то, о чем мы хотим сказать в тексте, потом тем или иным способом обозначаем, какие положения, мысли играют главную, а какие – подчиненную роль.

Тем самым мы размещаем отдельные мысли, которые будут в тексте, в соответствии с их взаимоотношением; на этом этапе наш план отражает смысловую структуру будущего текста. В этом случае у нас должно получиться два максимально широких положения: одно из них будет основным (это описание в одном–двух предложениях исходной ситуации; именно эти предложения остаются, если сократить, сжать текст), а другое – идея, вывод, к которому мы должны прийти. Остальные мысли оказываются своеобразной “дорожкой” от основной мысли к выводу. И только после этого обдумываем, в какой последовательности расположим весь этот материал.

Если мы пишем небольшой текст, то нам обычно нетрудно удерживать в памяти всю необходимую информацию и оценивать, насколько она нужна именно в этом тексте. Поэтому здесь возможен первый способ построения плана (последовательный план). Таким же способом можно строить план изложения, потому что в этом случае у нас есть готовый текст с уже отобранным содержанием и определенной композицией. Например, для изложения “Как моряки спасали танкер” будет такой план:

- а) Это был первый рейс молодого капитана.
- б) Подготовка танкера к отплытию.
- в) Неожиданная тишина.
- г) Зловещая гостя (На лапе якоря висит авиабомба).
- д) Капитан принимает рискованное решение.
- е) Танкер освободили от бомбы.

Если же мы не пересказываем, а создаем текст большого объема (сочинение, дипломная работа, газетный материал, публичное выступление, научная статья или деловое письмо), то лучше строить план вторым способом (структурный план). Сначала мы записываем свои мысли в той последовательности, в которой они возникают, а потом устанавливаем их соотношение. Такой структурный план позволит написать целостный текст, не допустить логических ошибок в изложении, грамотно использовать различные композиционные приемы; все это сделает наше речевое сообщение не только понятным, но и выразительным.

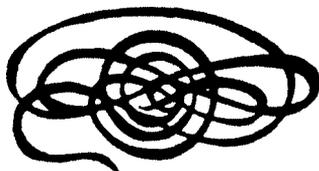
А вот как выглядят неверно составленные планы? Рассмотрим план сочинения на тему: “Пейзажная лирика А.С. Пушкина”:

1. Пушкин – поэт истинно русский, глубоко национальный.
2. Пейзаж в описании контрастов крепостнической действительности.
3. Воплощение в романтических пейзажах движений человеческой души, идеи свободы и независимости.

4. Любимая пора года поэта (“И с каждой осенью я расцветаю вновь...”).
5. Совершенство художественного мастерства Пушкина в зимних мотивах природы.
6. Картины Кавказа, поразившие воображение поэта.
7. Философское осмысление природы.
8. Гармоническое сочетание действительности и пейзажа в лирике Пушкина.

В этом плане нет основной мысли. Пункты 2–7 составляют основную часть сочинения, однако, если пункты 2,3 и 7 рассматривают отражение социальных, нравственных и философских проблем в пейзажных зарисовках, то в пунктах 5 и 6 говорится о том, какие пейзажи чаще всего описывает А.С. Пушкин, какими средствами он пользуется; в эту же группу можно было внести и пункт 4, однако, судя по формулировке, эта часть сочинения соотносится также и с первым блоком (пункты 2, 3 и 7). Формулировка пункта 1, который претендует на роль введения, по отношению к остальным мыслям оказывается слишком широкой, неконкретной; скорее всего, в этой части сочинения будут общеизвестные факты из жизни поэта и общие высказывания. Неудачно определение *гармонический* в последней части плана, которая является заключением, так как это определение с трудом соотносится с пунктом 2. Все эти недостатки плана обязательно проявятся и в сочинении.

Итак, план необходим, если мы хотим получить понятный, логичный и убедительный текст. А собственная оценка с помощью плана того, что мы уже написали, обычно позволяет значительно улучшить результат.



Учителю-словеснику на заметку

© Ю. В. КРИЦЫН

Русский язык является одним из основных школьных предметов. “По отношению каждого человека к своему языку, – писал К.Г. Паустовский, – можно совершенно точно судить не только о его культурном уровне, но и о его гражданской ценности”.

Между тем, известно, что этот школьный предмет не всегда пользуется популярностью среди учащихся. Поэтому проблема пробуждения и развития интереса к изучению русского языка является одной из наиболее серьезных в современной методике. В этой связи уместно привести слова А.В. Текучева: “Вся система занятий русским языком должна обеспечивать воспитание у учащихся интереса и любви к русскому языку как языку великого русского народа. Любить язык – это для учащихся значит прежде всего хорошо изучать его. Хорошо же знать родной язык – значит понимать его, любить его создателя – народ, а значит, и верно служить ему, служить Родине” [1].

Известный методист И.А. Фигуровский, труды которого проникнуты настоящим гуманизмом, считал, что необходимо изыскивать методические приемы, облегчающие усвоение трудного материала, вызывающие к нему, как и к языку в целом, подлинный интерес [2].

С нашей точки зрения, для выработки навыков грамотного письма требуется пять условий.

Во-первых, учащиеся должны иметь желание изучать русский язык, что связано с проблемой пробуждения и развития интереса к его освоению.

Во-вторых, на уроках русского языка школьники должны быть предельно внимательными. И.А. Фигуровский отмечал, что “чаще всего неуспеваемость по русскому языку возникает не по лени, а в результате случайного пропуска учебного материала: из-за невнимательности учащегося в классе, по болезни, при смене учителя или из-за вынужденного непосещения школы” [3].

Невнимательность может быть вызвана утомляемостью ребенка. Значит, необходимо разнообразить виды деятельности на уроках, по возможности, делать интересной работу над словом и предложением.

В-третьих, невозможно стать грамотным человеком без хорошего знания правил. На этом настаивал еще В.Г. Белинский. «Общее незнание правил, – писал он, – т.е. незнание грамматики, вредит языку народа, делая его неопределенным и подчиняя его произволу личности: тут всякий молодец говорит и пишет на свой образец» [4].

Знание правил должно быть доведено до совершенства. При этом ученики должны не только понимать изучаемый материал, но и хорошо заучивать его. «Нет никакого сомнения, – отмечал В.Г. Белинский, – что когда к инстинктивной способности хорошо говорить или писать присоединяется теоретическое знание языка, – сила способности удвоается, утрачивается» (Там же).

И.А. Фигуровский настойчиво подчеркивал, что нельзя выявить знание учеников, если ответ каждого из них продолжается лишь несколько секунд [2]. Поэтому школьников надо приучать к связному рассказу. Учителю целесообразно иметь специальную тетрадь, куда будут выставляться оценки за монологический ответ по русскому языку. Этой работой должны быть охвачены все обучающиеся.

Следует помнить, что самыми крепкими являются знания, добытые самостоятельно. Поэтому, в-четвертых, для выработки навыков грамотного письма требуется умение пользоваться справочной литературой. «В формах языка должно быть единство. А этого единства можно достигнуть только строгим исследованием, как правильное должно говорить или писать то или другое. Это искание правильности должно быть доведено до педантизма – для успеха самого языка», – верно заметил В.Г. Белинский [4]. По мнению И.А. Фигуровского, «учитель русского языка должен постоянно иметь под рукой несколько словарей, в первую очередь толковый, иностранных слов, фразеологический и этимологический» [5].

В-пятых, необходимы постоянные и систематические упражнения. Е. Чернявский, овладевший 38 языками, убежден в том, что «изучить язык можно только одним способом – каждодневным трудом» [6]. Это условие в равной мере относится и к русскому языку.

С нашей точки зрения, выполнение этих пяти условий должно привести к тому, что ученики грамотно напишут диктант или изложение.

Достижение подлинной грамотности должно стать конечной целью занятий по русскому языку. Д.Э. Розенталь писал: «Подлинной грамотностью следует считать не только умение читать и писать без орфографических и пунктуационных ошибок, но и умение правильно выражать свои мысли в устной и письменной форме» [7].

В ученических работах большую группу составляют ошибки, которые вызваны незнанием лексики, неумением найти единственно

нужное для точного выражения мысли слово, бедностью словарного запаса, неудачным словотворчеством. Мы полагаем, что эти явления связаны с тем, что учащиеся мало читают или совсем не читают. Человек перестает обогащать свою речь, когда он перестает учиться языку у великих мастеров слова. Поэтому воспитание любви к книге, к чтению – одна из важнейших задач учителя-словесника в школе.

И.А. Фигуровский отмечал: “Те дети, которые много читают, делают меньше ошибок в орфографии и в стиле, легко справляются с изложениями и сочинениями, у них заметно повышается и культура речи, обогащается запас слов и оборотов, возрастает уверенность в соединении слов, то есть в практическом владении синтаксисом. Надо умело побуждать к чтению. Для этого можно проводить беседы о прочитанной книге, сопоставлять фильм и повесть, по которой он поставлен, оперу и ее литературный источник. На детей сильное впечатление производит чтение вслух художественных произведений, стихотворений, критических отзывов” [3].

Мы считаем, что на занятиях по развитию речи надо постоянно показывать учащимся, как нельзя писать, например:

1. “Наука опирается на достижения и открытия предшествующих поколений” (Ошибка в употреблении формы времени причастия).

2. “А.Н. Островский создает правдивые, взятые из жизни реалистические образы и картины действительности” (Но ведь реалистические – это и есть правдивые, взятые из жизни. Многословие, или плеоназм).

3. “Мчались лошади казаков, которые были покрыты пеной” (Исправление этого предложения не вызывает затруднений: достаточно заменить придаточное определительное предложение причастным оборотом... *лошади казаков, покрытые пеной*).

4. “Через несколько дней после ссоры Дубровский поймал крестьян Троекурова в своих лесах, кравших дрова” (Неправильный порядок слов в предложении с обособленным причастным оборотом).

5. “Недорослями называют молодых людей, недостаточно воспитанными родителями” (*Недорослями называют молодых людей, недостаточно воспитанных родителями*).

6. “Прочитанная лекция для учеников о мирном использовании атомной энергии вызвала большой интерес” (Причастный оборот должен полностью стоять или после определяемого существительного, или перед ним, но не должен разрываться определяемым словом).

7. “Задание, выполняющееся нами, не вызывает особых затруднений” (Причастия на *-ся* следует, где это возможно, заменять страдательными формами: вместо *сын, воспитывающийся отцом* – *сын, воспитываемый отцом*).

“Нужно быть осторожными при изучении синтаксиса. Синтаксис гораздо отвлеченнее, труднее, чем морфология или орфография.

Синтаксические разборы для школьника подчас утомительны. Обычно он устает после подробного разбора всего лишь двух-трех предложений, а после разбора пяти предложений перестает что-либо соображать. Значит, нужны перерывы”, – советовал И.А. Фигуровский [3].

По мнению И.А. Фигуровского, “важным методическим приемом является разъяснение ритмомелодии целого текста и соотношения ритмомелодии со знаками препинания” [8]. Он указывал, что ритмомелодия “состоит из различных изменений высоты тона, силы выдоха, долготы звучания, быстроты речи, а также расстановки и значительности пауз и, наконец, изменений окраски голоса” [5]. При помощи ритмомелодии можно различать конец предложения, вводные слова, обращения, однородные члены предложения, отношения частей сложного предложения и другие грамматические значения (Там же).

При этом надо не просто учить языку, но воспитывать любовь к нему, показывать выразительность, красоту русской речи на примере произведений великих мастеров. Ребята должны запоминать образцовые тексты, уметь легко их воспроизводить. На это указывал В.И. Чернышев. Он писал: «Пусть он (ученик. – Ю.К.) усваивает те обороты речи, которые принадлежат Крылову, Пушкину, Чехову, не заставляйте его передавать “своими словами” незаменимые точные и художественные выражения великих знатоков и мастеров родного слова» [9].

На уроках русского языка учащиеся должны уметь не только легко воспроизводить образцовые тексты, но и видеть и слышать описанное в них. Например, ученики Г.П. Соколовой яркие тексты записывают в тетрадь-справочник под рубрикой “Мудрые мысли”. Вот один из таких текстов для пятиклассников:

“С русским языком можно творить чудеса. Нет ничего такого в жизни и в нашем сознании, что нельзя было бы передать русским словом. Звучание музыки, блеск красок, игру света, шум и тень садов, неясность сна, тяжкое гromыхание грозы, детский шепот и шорох морского гравия. Нет таких звуков, образов и мыслей – сложных и простых, – для которых не нашлось бы в нашем языке точного выражения” (К. Паустовский).

В нем, во-первых, много существительных, как привычных (*гравий, сады* и т.д.), так и отвлеченных, которые вызывают трудность у учащихся (*звучание, гromыхание* и т.д.). Во-вторых, здесь отчетлива перечислительная интонация. В-третьих, в нем прекрасная звукопись: *гromыхание грозы, детский шёпот и шорох морского гравия* (см.: 9).

Наряду с традиционной формой урока, надо шире практиковать такие формы, как уроки-семинары, зачеты, практикумы.

Учителя не должны забывать хвалить детей за хорошие ответы. Надо помнить слова Михаила Зощенко: “Я всегда отстаивал ту точку

зрения, что уважение к личности, похвала и почтение приносят исключительные результаты”.

Во многом же успех учителя-словесника на педагогическом поприще будет зависеть от его желания работать лучше, вносить в учебный процесс свежую струю поиска и творчества.

Литература

1. *Текучев А.В.* Методика русского языка в средней школе. М.: Просвещение, 1970.
2. *Фигуровская Г.Д., Фигуровский В.И.* И.А. Фигуровский: научная деятельность // Вопросы русского языка и методики его преподавания (Межвузовский сборник научных трудов, посвященный 100-летию со дня рождения профессора И.А. Фигуровского). Елец: ЕГПИ, 1999.
3. *Фигуровский И.А.* Если ваш ребенок отстает по русскому языку // *Русская речь*. 1971. № 5.
4. Цит. по: *Граник Г.Г., Бондаренко С.М.* Секреты пунктуации. М.: Просвещение, 1987.
5. *Фигуровский И.А.* Введение в общее языкознание. М.: Просвещение, 1969.
6. *Алликметс К.П., Метса А.А.* Поговорим... Поспорим... – Л., 1991.
7. *Розенталь Д.Э.* А как лучше сказать? М.: Просвещение, 1988.
8. *Фигуровский И.А.* Обучение школьников пунктуации целого текста // *РЯШ*. 1970. № 1.
9. Цит. по: *Соколова Г.П.* Уроки углубленного изучения русского языка (8 класс). М.: Просвещение, 1992.

Елец



Ту-ту-ту и на-на-на

О языке современной популярной песни

Э. Д. ГОЛОВИНА,
кандидат филологических наук

“Нам песня строить и жить помогает”, “Ведь песня людям так нужна, как птице крылья для полета”, “Песня не прощается с тобой!” – действительно, песня всегда с человеком – от колыбели до конца жизненного пути. Недаром, когда-то ее считали массовой культурой, а сейчас это попса, то есть популярное, незатейливое искусство для самой широкой аудитории, в первую очередь – молодежной.

Обычно песня рождается в тройственном содружестве композитора, поэта и певца-исполнителя. Время от времени разгораются бесплодные споры о том, что важнее в массовой песне – музыка или текст. Однако более продуктивным представляется разговор о качестве как того, так и другого; ведь оно оставляет желать много лучшего. Прежде всего это касается современных песенных текстов. Покажем это на конкретных примерах, которые сопровождаются ссылками на исполнителей – как на отдельных эстрадных певцов, так и на целые поп-группы, представляющие данную лесню.

Чаще всего здесь нарушаются данносительные нормы. Так, ударения в словах разных частей речи ставятся по усмотрению самих авторов.

В именах существительных: Россию хоронят – некрОлоги (некроЛОги) в прессе (К. Кельми, Л. Долина); Возьми банджО (бАнджо), сыграй мне на прощанье (В. Бутусов); ТанцовщиЦа (танцОвщица) с островов (“Румба”); Мокрых прОстыней (простынЕй) плен разорву (О. Газманов); Не помогут ни мОльбы (мольбЫ), ни плач (“Киллер”); МусоропрОвод (мусоропровОд) (О. Митяев); Господь пригОршнями (приГоршнями) роняет звезды по утрам (А. Серов); Держит моя рука вместо письма пригОршню (приГоршню) пепла (А. Глызин) и т.д.

В именах прилагательных: НезаконнорОжденный (незаконнорождЕнный) мой сын (В. Пресняков); Спрячу в ладонь новорОжденный

(новорождѣнный) огонь (Полад Бюль-Бюль оглы); Нет ничего *красивей* (красИвей) твоих рук (“Ника”); Тебе уж не нужны *покаянные* (покаЯнные) речи (песня “Последние цветы”).

В глагольных формах: Ты меня не *сверлишь* (сверлИшь), ты меня не *мутишь* (мутиИшь) (“Несчастный случай”); А ты все *рулишь* (рулИшь) и молчишь (“Комбинация”); Музыка *включит* (включИт) и танец начнет (В. Леонтьев); Утром *звонит* (звонИт) телефон (“Нэнси”); Поздний вечер в Сорренто нас погодой не *балует* (балУет) (А. Глызин); Хочу тебя сегодня *баловать* (баловАть) (С. Павлиашвили); Нас не *разлучат* (разлучАт) никогда (Никита); Нас не *разлучат*, нет! (“Мираж”); Давайте рукава *засучим* (засучИм) (песня “На свалку, на свалку и горе, и беду”); Есаул, есаул, что ж ты бросил коня? Пристрелить не *поднялась* (поднялАсь) рука? (О. Газманов); *Порвалась* (порвалАсь) струна и теперь моя песенка спета (“БИ-2”); Из-за *неразделенной* (неразделѣнной) любви (“Дискотека Авария”).

Весьма своеобразна и грамматика современных песенных текстов. Так, авторы изобретают небывалые для русского языка формы деепричастий: Не опуская глаз, не *пророняя* слов (Л. Агутин, А. Варум), Весь мир тобою *заслоня* (С. Павлиашвили, слова М. Танича).

Авторские “новации” наблюдаются и при употреблении возвратных глаголов. Там, где возвратная частица необходима, ее нет: Счастье он свое *дождал* (песня о Гулливере). И наоборот: Всю жизнь *глядятся* в ночь усталые глаза (Т. Овсиенко). Глагол *глядятся* в русском языке значит “рассматривать свое отражение в чем-либо”.

Чресчур смело обращаются составители песенных текстов с синтаксическим управлением: Ночь правит *балом* (бал) в вышине (В. Сташевский); Заводной *игрушкой* в твоих хрупких ручках я легко *теряюсь*... *Ото всех пропала*, на меня запала (Д. Билан); Увидел седину *в своих висках* (Ф. Киркоров, слова М. Танича); Глаза напрасно *отводишь в сторону вокзала* (“Руки вверх!”); Стоят девчонки – юбки *по колено* (“Руки вверх!”). Заметим, что *по колено* – пьяному море, а одежда бывает *до колена*.

Вызывает вопросы стилистическая и грамматическая правомерность употребления слова “вопросы” в таких строчках: На вопрос о нашей любви эту песню пою (Ф. Киркоров); И на все друзей вопросы говоришь с улыбкой ты... (“Премьер-министр”).

Авторским произволом отмечено и словоупотребление в текстах современных популярных песен, например: Ты его не *сумеешь* (сможешь) забыть (“Стрелки”); За возвращение любви я поднимаю *тост* (бокал) (И. Николаев); Полной грудью *вдохну* (вдохну) воздух этих людей (“Любэ”). В репертуаре последней из упомянутых групп много стилизаций в духе фольклора. Отсюда, видимо, и псевдонародное слово *накопытили*: “Напылили кругом, накопытили”. Между тем, в современном русском лексиконе такого глагола нет, а в “Словаре рус-

ских народных говоров” значится слово *накопычиваться* – собирать-ся идти куда-либо: “Опять на вечерку накопычиваешься?”

Вряд ли уместно и оправданно в песне обилие давно уже утративших свою первоначальную свежесть и надоевших жаргонных молодежных словечек типа *проколы, отрываться, я вся во вкусе* (К. Лель, слова М. Фадеева).

В логико-речевом строе современной “попсы” обращают на себя внимание двусмысленности типа “казнить нельзя помиловать”, например: Как одинокая луна на небе ждет меня она (“Любэ”), а также разнообразные логические неувязки: Не спеца ты с кавалером быстро встала и ушла (“Нэнси”); Я промолчу исподлобья робко... (Земфира); Припаду, рыдая, к цветам и ноздрями землю втяну (О. Газманов); Закрой мои глаза холодной кожей рук (О. Газманов) и т.п.

Загадочны, как ребусы, песенные “ароматы гладиолусов”, “апликации леса в реке вертикальной”, “почерк машинный, наскальный”, “речные часы”, “опыты крови”, “изумрудные брови, колоссящиеся под знаком луны” и другое подобное в песне группы “Корни” на слова И. Матвиенко. Стильно-прикольно-бессвязны тексты, написанные М. Фадеевым для исполнительницы, известной как Глюкоза: “Я не любила, она про любовь рассказала, ага, ту-ту-ту, ту-ту-ту, я настроена на ту-ту-ту, ту-ту-ту, просто, как она, на-на-на”.

Качество песенных текстов достойно публичного обсуждения на страницах популярных периодических изданий уже потому, что поп-музыка – естественная и важнейшая для подростков и молодежи эмоционально воспитывающая и формирующая мыслительно-речевые процессы сфера бытия, где подмена искусства халтурой может быть подобна долговму-долговму эху.

Киров



Виноградовские чтения в МГУ

12 января на филологическом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова прошли XXXVI ежегодные чтения, посвященные 110-летию со дня рождения В.В. Виноградова.

Чтения открыла декан филологического факультета доктор филологических наук профессор М.Л. Ремнева, которая в своем вступительном слове отметила значение трудов академика В.В. Виноградова для отечественной науки, роль его учеников в разработке различных аспектов изучения языка. В планах филологического факультета – проведение большой конференции, посвященной влиянию В.В. Виноградова на развитие филологической науки. М.Л. Ремнева поблагодарила Г.А. Золотову, бессменного организатора “Виноградовских чтений” на протяжении последних десяти лет.

С докладом “В.В. Виноградов и его труды о русской стилистике” выступил В.Г. Костомаров. Он проанализировал заложенные В.В. Виноградовым основы отечественной теории стилистики: по Виноградову, стиль – это семантически замкнутая система средств выражения. В.Г. Костомаров отметил, что стилистика учитывает три момента: 1) систему языка, которая определяет его функционирование, 2) характер и изменение общества, которые в значительной мере определяют применение языка, 3) внеязыковые явления, также оказывающие влияние на язык. Автор охарактеризовал довиноградовский этап развития стилистики как описание стилей словарным путем, а практика доказала – такой способ описания не может быть признан лучшим. В.В. Виноградов подходил к стилю как к динамическому развертыва-

нию словесных рядов. Такой подход давал выход на текст. В.В. Виноградов изменил взгляд на место стилистики в филологии и понимание предмета этой отрасли знания.

Напомним, что он выделял стилистику языковых ресурсов, стилистику речи и как об отдельном объекте говорил о языке художественной литературы. Разработка стилистики текста в значительной степени принадлежит В.В. Одинцову. Более углубленное исследование стилистических средств языка позволило Д.Н. Шмелеву говорить уже не о стиле языка, а о русском языке в его функциональных разновидностях. Кроме того, Шмелев выделил особый объект описания, до этого не привлекавший внимания лингвистов, – *разговорную речь*. Костомаров же предложил подход к стилю, который он назвал *векторным*. Данный подход позволил бы учитывать исторические изменения в функционировании языка, отражающиеся на стиле.

В докладе А.А. Смирнова “В.В. Виноградов как исследователь языка и стиля Пушкина” показано, какова была динамика интересов ученого в исследовании литературных текстов. В 1920-е годы предметом изучения В.В. Виноградова являлись произведения Н.В. Гоголя и раннего Ф.М. Достоевского, и только через десятилетие он обратился к пушкинским текстам. В фокусе его внимания была история русского литературного языка. Ученый рассматривал язык Пушкина не как замкнутую систему, а сопоставляя его с так называемыми фоновыми объектами, в качестве которых выступали художественные и нехудожественные тексты этой же эпохи. Виноградовский подход позволил выявить систему художественных приемов в их историческом развитии. Непревзойденной работой, посвященной анализу пушкинских текстов, является его статья «Стиль “Пиковой дамы”». В докладе было проанализировано стихотворение Пушкина “Аквилон”. Сравнивая черновики с окончательным текстом, докладчик показал, какими соображениями руководствовался Пушкин в выборе слова и создании поэтических тропов. В своей интерпретации пушкинской образности и подходе к поэтическому языку докладчик обнаружил ряд сходств во взглядах с Л.Я. Гинзбург.

Т.В. Шмелева в докладе “Учение В.В. Виноградова о залоге” показала, как развивалось учение залога в отечественной лингвистической традиции. Отметив вклад М.В. Ломоносова, А.А. Шахматова и В.В. Виноградова, она остановилась на плодотворности разделения словообразовательных и грамматических аспектов в изучении залога. Заявленный в докладе подход к описанию залога как языкового явления, по мнению Шмелевой, должен основываться на нескольких позициях: 1) структура предложения мыслится как отражение пропозиции; 2) предложение рассматривается как парадигма; 3) залог интерпретируется как текстообразующая категория. Вслед за А.А. Холодовичем залог рассматривается как результат “выдвижения” одного из актан-

тов предиката. Т.В. Шмелева обосновала плодотворность опоры на понятие *пропозиция* при анализе семантики залога.

Доклад Т.В. Шмелевой вызвал ответную реплику Г.А. Золотовой, в которой была подвергнута критике необходимость при интерпретации грамматических явлений в русском языке опираться на терминологическую систему, применимую в грамматических типологических исследованиях.

Доклад Г.А. Золотовой “В.В. Виноградов и развитие грамматической науки” был посвящен системному подходу к языку, который реализовался в его трудах. Ученый изменил представление о единице синтаксиса, однозначно признавая в качестве таковой предложение и оставляя за словосочетанием номинативную функцию. Кроме того, В.В. Виноградовым были заложены основы теории текста. В статье о “Пиковой даме” ученый обосновал подход к интерпретации понятия *образ автора* и показал специфику наблюдателя. Далее Г.А. Золотова обратилась к различным текстovým функциям видовременных форм глагола, также описанным В.В. Виноградовым. Что касается изучения русского языка в школе и выработки терминологической системы, которая облегчила бы переход ученика десятого класса на первый курс филологического факультета, с точки зрения докладчика, здесь наблюдается очевидный разрыв, который нужно преодолеть, для этого должны быть созданы новые школьные учебники, воплощающие виноградовское представление о грамматике и преодолевающие неоправданное усложнение и дублирование терминологии.

И.С. Улуханов в своем докладе “Мотивированное слово в лексической системе языка” остановился на анализе вышедших томов “Семантического словаря” под редакцией Н.Ю. Шведовой. Изучение мотивированных слов позволяет выстроить типологию семантических групп лексики. Были рассмотрены несколько лексико-семантических групп существительных: названия мяса, названия животных и показано соотношение в них мотивированных и немотивированных слов.

Доклад С.М. Толстой “Из области сравнительной славянской семиологии” был посвящен анализу семантики слова *пресный* в славянских языках и диалектах. Данное слово можно охарактеризовать как единицу со значением недостаточности: *пресный* – недостаточно *кислый*. Для объединения слов с такой семантикой С.М. Толстая предложила опереться на термин *каритивность* значения, что в переводе с греческого и означает недостаточный. Подобной семантикой обладает и прилагательное *сухой*, которое можно интерпретировать как недостаточно *влажный*. В докладе было показано, что данные слова, представленные во всем славянском ареале, имеют полевое строение, и при образовании переносных значений в их значении сохраняется компонент недостаточности, но меняется признак, который отвечает за недостающее качество.

Е.В. Клобуков в докладе “Морфологические классы аналитических глаголов в современном русском языке” предложил такую схему, согласно которой морфологические типы русских глаголов могут быть описаны следующим образом: 1) личные спрягаемые – *толкать*, 2) личные неспрягаемые (аналитические) – *прыг*, 3) безличные спрягаемые – *смеркается* и 4) безличные аналитические – *суждено*. Особое внимание было в докладе уделено категории состояния, которую можно интерпретировать как дважды аналитическую. Таким образом, в одной системе были представлены личные и безличные глаголы, а также глагольные междометия.

Доклад А.В. Степанова «Рукопись В.В. Виноградова “История слова *убеждение* (к образу памяти)”» был построен на еще не опубликованном фрагменте из рукописей ученого, обнаруженных в архиве профессора Ефимова. Отрывок посвящен анализу слов *убедить*, *убеждение*. Докладчик показал, какова роль Виноградов в развитии отечественной филологической мысли и высказал несогласие с тем образом академика, который создан в мемуарах “Зигзаги памяти” С.Б. Бернштейна.

О.Е. Фролова,
кандидат педагогических наук