

«Покойся, милый прах, до радостного утра!» О семантике и литературной судьбе эпитафии Н.М. Карамзина

© Д. Н. ЖАТКИН, доктор филологических наук © Н. Л. ВАСИЛЬЕВ, доктор филологических наук

В статье анализируется восприятие и контекстное использование эпитафии Н.М. Карамзина «Покойся, милый прах, до радостного утра!» (1792) в русской литературе и письменно-бытовой культуре XVIII—XX веков

Ключевые слова: Н.М. Карамзин, русская литература, эпитафия, реминисценции, цитаты, смыслы.

The article deals with the perception and contextual use of N.M. Karamzin's epitaph «Rest, my dear ashes, until the joyful morning!» (1792) in Russian literature, in writings and everyday life of XVIII–XX centuries.

Key words: N.M. Karamzin, Russian literature, epitaph, reminiscences, quotes, meanings.

В 1792 году в «Московском журнале» был напечатан ряд эпитафий Н.М. Карамзина с пояснением автора: «Одна нежная мать просила меня сочинить надгробную надпись для умершей двулетней дочери ее. Я предложил ей на выбор следующие пять эпитафий; она выбрала последнюю и приказала вырезать ее на гробе». Эпитафия представляла

собой уникальный по лирической энергии моностих: «Покойся, милый прах, до радостного утра!». Поэт, отбросив, подобно скульптору, все лишнее в исходном материале, оставил концентрат чувства, изысканного глубинного смысла и изящной сентиментальной формы. Приблизиться к пониманию этого текста помогают другие эпитафии из карамзинского цикла, в особенности третья: «В объятиях земли покойся, милый прах! / Небесная душа, ликуй на небесах!».

Близкий друг поэта А.А. Петров сообщал Карамзину 19 июля 1792 года: «Из надписей твоих последняя... нравится мне отменно, как в сравнении с прочими, так и сама по себе. Я поцеловал бы за нее сочинителя... Она проста, нежна, коротка и учтива к прохожему... И.И. Д<митриеву> нравится она также больше прочих» [1].

Анализируя это экспериментальное стихотворение, основанное на «минус-приемах», то есть последовательном — в ряду предшествующих вариаций скорбной надписи — отказе от почти всех «признаков поэзии, кроме ямбических стоп», Ю.М. Лотман заключает: «...читатель безошибочно чувствует поэзию... автор... утверждает мысль, что сущность поэзии вообще не в ее внешней структуре...» [2].

Эпитафия, привлекавшая своей смысловой недосказанностью, вскоре стала «прецедентным» текстом, порождавшим реминисценции, аллюзии, перепевы, например (Курсив здесь и далее наш. — Д.Ж., H.B.): «Покойся, милый прах, покойся / До светлой радостной зари! / Тогда дверь тяжку отвори / И шествуй к небесам... не бойся!» (Г.П. Каменев. К П.С.Л.Р., 1796) [3. С. 444]; «Оставить жизнь, сойти во гроб / И там навеки съединиться / С тобой, дражайший милый прах!» (М. Олешев. Лотрек. Из песней Оссиана, 1803) [Там же. С. 349]; «Покойся, милый прах; твой сон завиден мне! / В сем мире без тебя, оставленный, забвенный, / Я буду странствовать, как в чуждой стороне...» (В.А. Жуковский. На смерть А<ндрея Тургенева>, 1803); «Поплачу над землей сырою, / Сокрывшею мне милый прах!» (Н.И. Гнедич. На гробе матери, 1805); «Покойся, милый прах, под липою густою! / Тебя в младых летах от нас похитил рок!» (П.М. Головин. Эпитафии М.И. А-ву. 1810) [4. С. 161]; «Покойся, милый прах, до радостного дня, / В который мать, отец обнимут вновь тебя» (А.А. Писарев. Эпитафия Федору Алексеевичу Титову, 1811) [Там же. С. 225]; «Покойся, прах, столь сердцу драгоценный! / Пускай Творец всея вселены / Твой примет с миром кроткий дух» (И.С. Сибиряков. «Над... П... Ив... », 1819) [Там же. С. 231]; «Покойся, милый сердцу прах! / Покойся: души всех незлобных / Младенцев, ангелам подобных, / Наследят царство в небесах» (А.Е. Измайлов. Надгробие младенцу, 1821) [4. С. 221]; «Покойся, милая, над урною печальной, $/\langle ... \rangle$ / Здесь прах – душа давно на небе обитает» (Д.П. Ознобишин. Две эпитафии, 1829) [Там же. С. 261]; «Покойся, милый прах, до радостного утра, / Душа твоя восстанет в блаженстве заутра» [5].

Некрологический шедевр Карамзина, естественно, стал тиражироваться и на надгробиях, чему способствовала его афористическая краткость. Так, на могиле брата А.С. Пушкина была размещена плита

с надписью: «Здесь положено тело младенца Платона Пушкина, родившегося 1817 года... скончавшегося 1819-го года... Покойся, милый прах, до радостного утра» [6]. Более того, знаменитая эпитафия распространилась и за границами Российской империи. Например, О.М. Сомов сообщал о ней, посетив парижский некрополь «Пер-Лашез»: «На том же кладбище нашел я одну только русскую надпись. Она высечена на каменном кресте: "1818 года, ноября 14/26, преставился младенец Василий Небольсин". И на другой стороне креста: "Покойся, милый прах, до радостного утра". Признаюсь, никогда еще сей стих г. Карамзина не делал на меня столь сильного впечатления» [7].

Использовалась она и в бытовой письменной культуре, например в дневниках А.И. Тургенева: «Мир праху твоему, друг милый, блаженная тень, которую и в этом мире видел я только в отблеске ее добродетелей и нежной ко мне дружбы — храни меня до радостного утра!..» (7 сентября 1825 г.); «Догорающие уголья и крикун с улицы напоминают мне, что уже half past 12! До радостного утра, друзья мои! А тебя, добрый квакер, благодарю и за весь день и за этот тихий вечер у моего камина...» (30 января 1826 г.) [8].

Сообщая 1 февраля 1837 года А.И. Нефедьевой об организации похорон А.С. Пушкина, А.И. Тургенев воспользовался памятным текстом — устанавливая незримую связь грядущего печального акта с лирическим творчеством автора «Истории государства Российского»: «В 11 часов будет отпевание, и потом перевезут его в монастырь, за 4 версты от его деревни, где он желал покоиться — до радостного утра!» [9].

Для многих писателей карамзинские некрологические образы стали знаками, сигналами литературной преемственности, например: «Но песнь мою, души преданье / О светлых, безвозвратных днях, / Прими, Денис, как возлиянье / На прах твой, сердцу милый прах!» (П.А. Вяземский. Эперне (Денису Васильевичу Давыдову), 1838, 1854); «Под тем холмом почиет дева — / Твоя, о юноша, любовь! / Здесь милый прах...» (В.Г. Бенедиктов. Могила, 1839).

Воспринималась эпитафия Карамзина и в христианско-метафизическом ее подтексте. В 1878 году в «Автобиографическом введении» к «Полному собранию сочинений» П.А. Вяземский мужественно писал: «Без суеверия и страха... я выступаю с литературными регалиями своими на прощание с авторскою жизнию... Эти регалии улягутся на подушках, которые будут сопровождать мой гроб. (...) Скажу, что Карамзин сказал в надгробной надписи... в год рождения моего... "Покойся, милый прах, до радостного утра". Я верую в утро и в воскресение мертвых, следовательно, и в свое» [10].

В 1830-е годы эпитафия, вследствие растиражированности, стала осмысляться и иронически, о чем с грустью поведал малоизвестный авторочеркист: «В этот день я был долее обыкновенного на кладбище... читал послания к мертвым... Более всякой встречается эпитафия незабвенного Карамзина (...) Покойся, милый прах, до радостного утра! Люди частым повторением так износили, истерли эту прекрасную надпись, что она совершенно потеряла прекрасный смысл свой. Ее встретишь над прахом

лихоимца, над могилою человека, по котором получили давно жданное наследство, над гробом врага, над телом ненавистного жене мужа» [11].

Не обошел ее вниманием и В.Г. Белинский, вспоминавший в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) о «Потерянном рае» Мильтона, «Мессиаде» Клопштока и язвительно констатировавший: «О наших российских "идах", "адах" и "ядах" нечего сказать, кроме: "Покойся, милый прах, до радостного утра"...» [12].

Младший из братьев Достоевских — Андрей вспоминал о захоронении безвременно умершей в 1837 году матери: «Они оба [Михаил и Федор] решили, чтобы обозначено было только имя, фамилия, день рождения и смерти, на заднюю же сторону памятника выбрали надпись из Карамзина: "Покойся, милый прах, до радостного утра"... И эта прекрасная надпись была исполнена» [13]. Однако мемуарист не вполне точен, поскольку на указанном надгробии имелись две евангельские цитаты, а текст карамзинской эпитафии на левом торце памятника предварялся словами: «Другу милому, незабвенному, супруге нежной, матери попечительнейшей» [14].

В романе Ф.М. Достоевского «Идиот» Иволгин рассказывает князю Мышкину о фантазиях их знакомого – Лебедева, которому, по словам последнего, в 1812 году французский артиллерист «отстрелил... ногу, так, для забавы», «...он [Лебедев] ногу эту... похоронил... на Ваганьковском кладбише... поставил над нею памятник, с надписью с одной стороны: "Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева", а с другой: "Покойся, милый прах, до радостного утра", и... служит ежегодно по ней панихиду (что уже святотатство)...». Соотнесенность биографической и литературной рефлексии, связанной с интерпретацией карамзинской эпитафии классиком, комментировалась литературоведами по-разному, прежде всего в аспекте пародии и автопародии [15; 16]. На наш взгляд, Достоевский, при всей его «полифонии» и «двойной оптике», обыгрывает не «возвышенный стиль Карамзина» (Д. Куюнжич), а мемориальный штамп, особенно обращавший на себя внимание в постромантическую эпоху. В «Преступлении и наказании» (эпизод последней встречи Раскольникова и Свидригайлова) тоже можно отметить соответствующую аллюзию: «"Вам направо, а мне налево или, пожалуй, наоборот, только – adieu, mon plaisir, до радостного свидания!"». Интересующая нас эпитафия фигурирует и в рассказе Достоевского «Бобок» (1873), где повествователь слышит фантасмагорический диалог покойников: «Я нагнулся и прочел надпись на памятнике: "Здесь покоится тело генерал-майора Первоедова...". Гм. "Скончался в августе сего года... пятидесяти семи... Покойся, милый прах, до радостного утра!"». В.В. Розанов, цитируя в статье «О древнеегипетской красоте» (1899) указанные строки, вопрошал: «Вы чувствуете, что это – свидригайловские "пауки"?» [17].

Карамзинские аллюзии содержатся во многих литературных произведениях второй половины XIX века, чаще по линии *радостного утра* как оптимистической перифразы ухода в иной мир или возрождения, перевоплощения чего-либо, например: «...мой бессвязный и прерывчатый дневник, бедная отрада моей скуки, покойся впредь до усмотрения. "Покойся,

милый прах, до радостного утра"... Приведется ли мне увидеть в тебе более веселые строки?..» (И.С. Никитин. Дневник семинариста, 1858—1860) [18]; «Он [Карась] при смерти... Родная семья плачет около его постели и прощается с ним "до радостного утра"» (Н.Г. Помяловский. Очерки бурсы, 1862); «...когда отпевавшее духовенство удалилось, о. Евфим с преданными ему двумя друзьями... похоронили покойницу в могиле... под алтарем. (...) Потом пол опять застлали, и след погребения исчез навсегда, "до радостного утра"» (Н.С. Лесков. Печерские антики, 1883) [19].

Постепенная фразеологизация исходно скорбной карамзинской формулы до радостного утра привела к ее употреблению в ином смысловом качестве — в непринужденно-шутливых контекстах, в частности при описании сна, беспробудного пьянства, иногда нелепой смерти: «Груня ⟨...⟩ (Кивает головой.) Баеньки, до радостного утра!» (И.И. Лажечников. Окопировался, 1854) [20]; «Брат Жозеф после ежевечернего исчезновения... скромно и тихо возвращался восвояси... и тотчас же засыпал мертвым сном до радостного утра» (В.В. Крестовский. Петербургские трущобы, 1864—1866); «...а пока... принялись кончать жженку. ⟨...⟩ Попробовали поднять Козликова, но все усилия разбудить его остались без успеха; Горич торжественно произнес над ним: "Покойся, милый прах, до радостного утра"...» (А.Н. Апухтин. Неоконченная повесть, 1888) [21]; «Конечно, прикончился!.. ⟨...⟩ прилег эдак к рельсу удалой головой — и прощайте, братцы-товарищи, до радостного утра!» (Н.Н. Златовратский. Мечтатели, 1893) [22].

Ярким примером включения эпитафии в социально-сатирический контекст является эпизод из романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы», когда Порфирий (Иудушка) обнаруживает в «календаре» поминальный листок с записью: «23 ноября. Память кончины милого сына Владимира. Покойся, милый прах, до радостного утра! и моли бога за твоего Папу, который в сей день будет неуклонно творить по тебе поминовение и с литургиею» — после чего резонерствует: «Вот тебе и на! (...) ах, Володя, Володя! не добрый ты сын! дурной! видно, не молишься богу за папу, что он даже память у него отнял! как же быть-то с этим, маменька?».

В очерках «Остров Сахалин» А.П. Чехов обращает внимание на одну из могил: «На кресте, где похоронен ссыльный фельдшер, стихи: "Прохожий! Пусть тебе напомнит этот стих, / Что всё на час под небесами, и т.д.". А в конце: "Прости, товарищ мой, до радостного утра!". Е. Федоров». Неизвестный автор сначала процитировал шутливую «Эпитафию эпитафиям» И.И. Дмитриева («Прохожий! пусть тебе напомнит этот стих, / Что всё на час под небесами: / Поутру плакали о смерти мы других, / А к вечеру скончались сами», 1803), сочиненную последним в качестве иронического подведения итогов конкурса, по предложению Карамзина, на лучшую эпитафию И.Ф. Богдановичу [23], а потом перефразировал... и моностих Карамзина.

А.В. Амфитеатров при цитировании этой эпитафии, ставшей к концу XIX века едва ли не анахроническим эстетическим курьезом, дважды актуализует ее юмористический подтекст: «Глаза слипались, в голове бродила коварная мысль. "А не развернуть ли мне "Новое Время" или "Новости"

да, прикрывшись ими вместо простыни, не задать ли хорошего храповицкого?" $\langle ... \rangle$ Еще минута, и... Нирвана! "Покойся, милый прах, до радостного утра!"» (Курортный муж, 1893); «Князь являлся к Чуйкиной раньше всех... не переставал говорить до самого конца обеда. Ел и пил он изумительно много, но пьянел лишь после ликеров, прекрасно знал это и умел выдержать себя прилично... незаметно удалялся от общества в кавказский кабинетик и пластом валился на мутаки (диванные подушки. — Д.Ж., Н.В.), украшенные в честь его надписью собственноручной вышивки Чуйкиной: "Покойся, милый прах, до радостного утра!" Час спустя, князь просыпался здоровым и свежим, как новорожденный младенец» (Умница, 1890-е) [24].

«До радостного утра» прощаются и герои произведений И.С. Шмелева: «"Я предложил... как знаете... Ну-с, прощайте, до радостного утра!"» (Человек из ресторана, 1911); «Сказали шепотком — "прощай покуда, Мартынушка, до радостного утра!.." — домой торопиться надо» (Лето Господне).

В повести А.М. Ремизова «Пятая язва» (1912) в рассуждениях персонажа, думающего о смерти, используется та же карамзинская формула: «И что он скажет Марье Северьяновне? Воздвиженский-то свой зарок нарушил, не сдержал слова! (...) И было б всего лучше ему после именин протопоповских вовсе не проснуться, так и почить бы сном до радостного утра» [25].

В повести Ф.Д. Крюкова «Неопалимая Купина» (1913) герой видит памятник с хорошо знакомой полуцитатой: «Здесь до радостного утра воскресения покоится телом, а в Бозе духом и верою купеческого сына жена Пелагея Васильевна Козлова» [26].

М.М. Пришвин оставил в дневнике (29 августа 1918 г.) интимную запись, отражающую семантическую трансформацию второй части эпитафии, намеченную еще предшественниками писателя: «Как же сложно теперь с легким сердцем показаться на глаза другу. Ясно, что нужно сидеть, дожидаться, пока позовут, и как будет эта встреча, с ложью — мучительно, невыносимо, объяснение до конца... весьма трудно. Исход, мне кажется, один: перерыв отношений "до радостного утра"» [27].

А.Т. Аверченко в рассказе «Первый анекдот обо мне» (1915) пересказал литературный анекдот: «Покойный поэт Минаев отличался замечательным искусством говорить экспромты. Вот один из лучших... сказанный на похоронах известного в то время железнодорожного строителя М., отличавшегося всем известной слабостью к слабому полу... Именно, увидев погребальную колесницу с трупом покойника, он сказал находившемуся тут же актеру Б., большому любителю кутнуть и приятелю начинавшего входить в моду Достоевского: "О, человече! Был ты глуп — / Теперь лежит пред нами труп. / Покойся, милый прах, до радостного утра, / Пока червяк не съел твое все ну́тро"» [28].

В поэзии писателей Серебряного века и отчасти их предшественников, тем не менее, устойчиво воссоздавался культ «милого праха», хотя и на несколько иной эстетической почве: «Вот в обмен / За милый прах земля что возвратила» (Н.М. Минский. На кладбище, 1883) [29]; «Он осужден развеять прах священный, / Ковчег разбить, / Но милый прах, в забвеньи

незабвенный, / Казнясь, любить!» (В.И. Иванов. Воплощение, 1902) [30]; «Глядишь на светлое виденье / И видишь в синих парусах / Ушедшей юности волненье, / Былого счастья *милый прах*» (С.М. Городецкий. «Под вечер жизни, в час унылый...», 1907) [31].

В «Котловане» А.П. Платонова, вероятно, тоже присутствует отголосок знаменитой эпитафии: «Он уснул, незнакомый этим людям, закрывшим свои глаза, и довольный, что около них ночует, — и так спал, не чувствуя истины, до светлого утра»; «Чиклин лег рядом с ним и успокоился до более светлого утра» [32].

Итак, уникальная по поэтической архитектонике эпитафия Карамзина привлекла внимание писателей самых разных эпох и литературных направлений; вошла в быт, будучи запечатленной на многих надгробиях [см. также: 33]. Ее эстетические функции и смысловые обертоны существенно варьировались. Закономерно, что самое лаконичное произведение поэта, чье 250-летие со дня рождения отмечалось в 2016 году, стало крылатой фразой, то есть почти народным достоянием [см., например: 34; 35]. Фразеология такого вторичного плана дополняет представления о языке поэта [36].

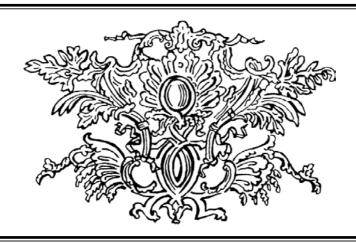
Литература

- 1. Письма А.А. Петрова к Карамзину: 1785—1792 // Карамзин Н.М. Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю.М. Лотман, Н.А. Марченко, Б.А. Успенский. Л., 1984. С. 511.
- 2. *Лотман Ю.М.* Поэзия Карамзина // Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. Л., 1966. С. 38–40.
- 3. Поэты-радищевцы / Вступ. ст., биографические справки, сост. и подгот. текста П.А. Орлова. Л., 1979.
- 4. Русская стихотворная эпитафия / Вступ. ст., подгот. текста и прим. С.И. Николаева, Т.С. Царьковой. СПб., 1998.
- 5. Описание рукописного отдела БАН СССР. Стихотворения, романсы и драматические сочинения: XVII первая треть XIX в. / Сост. И.Ф. Мартынов. Л., 1980. Т. 4. Вып. 2. С. 221.
- 6. Гейченко С.С. Пушкинские горы: Краткий путеводитель. Л., 1965. С. 10.
- 7. *Сомов О.М.* Прибавление от переводчика $\langle \kappa$ статье «О надписях. Из соч. г-жи Жанлис» \rangle // Благонамеренный. 1820. Ч. 11. № 18. С. 399.
- 8. *Тургенев А.И.* Хроника русского. Дневники (1825—1826 гг.) / Изд. подгот. М.И. Гиллельсон. М. Л., 1964. С. 300, 419.
- 9. Новые материалы для биографии Пушкина (Из Тургеневского архива) / Публ. и предисл. А. Фомина // Пушкин и его современники. СПб., 1908. Вып. 6. С. 65.
- 10. Вяземский П.А. Полн. собр. соч. В 12 т. СПб., 1878. Т. 1. С. III.

- 11. Шлехтер Ал. Жертва порока. Сцены из городской жизни // Библиотека для чтения. 1834. № 5. С. 161.
- 12. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. В 13 т. М., 1954. Т. 5. С. 37.
- 13. Достоевский А.М. Воспоминания. Л., 1930. С. 80.
- 14. Захаров В.Н. Памятник как текст, или Послание братьев Достоевских // Неизвестный Достоевский. 2014. Вып. 1/2. С. 6—9.
- 15. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 215.
- 16. Куюнжич Д. Пародия как повторная переработка (литературной) истории // Новое лит. обозрение. 2006. № 80. С. 85.
- 17. Розанов В.В. Во дворе язычников. М., 1999. С. 38.
- 18. Никитин И.С. Соч. В 4 т. М., 1961. Т. 4. С. 115.
- 19. Лесков Н.С. Собр. соч. В 11 т. М., 1958. Т. 7. С. 211.
- 20. Лажечников И.И. Собр. соч. В 6 т. М., 1994. Т. 6. С. 108.
- 21. Апухтин А.Н. Сочинения: Стихотворения. Проза. М., 1985. С. 309.
- 22. Златовратский Н.Н. Деревенский король Лир: Повести, рассказы, очерки. М., 1988. С. 549.
- 23. *Макогоненко Г.П.* Примечания // Дмитриев И.И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 457.
- 24. Амфитеатров А.В. Собр. соч. В 8 т. М., 2010. Т. 6. С. 490, 541.
- 25. Ремизов А.М. Собр. соч. В 10 т. М., 2001. Т. 4. С. 243.
- 26. Крюков Ф.Д. Неопалимая Купина // Рус. богатство. 1913. № 2. С. 103.
- 27. Пришвин М.М. Дневники. [Кн. 2]. 1918—1919. М., 1994. С. 208.
- 28. Аверченко А.Т. Чудеса в решете. Пг., 1915. С. 59-60.
- 29. Минский Н.М. Стихотворения. СПб., 1883. С. 193.
- 30. Иванов В.И. Собр. соч. В 4 т. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 520.
- 31. Городецкий С.М. Стихотворения и поэмы. Л., 1974. С. 167.
- 32. Барит К.А. Антропософия А. Платонова // Начало века: Из истории международных связей рус. лит. СПб., 2000. С. 173.
- 33. *Царькова Т.С.* Русская стихотворная эпитафия XIX—XX веков. СПб., 1999.
- 34. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова. 4-е изд. М., 1987. С. 272.
- 35. Берков В.П., Мокиенко В.М., Шулежкова С.Г. Большой словарь крылатых слов и выражений русского языка. В 2 т. Магнитогорск, Greifswald, 2009. Т. 2. С. 211.
- 36. Васильев Н.Л., Жаткин Д.Н. Словарь поэтического языка Н.М. Карамзина. М., 2016.

Пензенский государственный технологический университет

Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева



Звуковые и музыкальные образы в повести И.С. Тургенева «Фауст»

© О. С. БЫКОВА

В данной статье автор определяет роль музыкальных элементов в идейной структуре повести И.С. Тургенева «Фауст». Наибольшее внимание уделяется функции звуковых образов в создании символического подтекста повести. Также определяется влияние музыкальных произведений, включенных в текст, на истолкование конфликта.

Ключевые слова: И.С. Тургенев, любовно-философская повесть, звуковые образы в художественном произведении, музыкальные реалии в художественном тексте, синтез искусств.

In this article the author defines the role of musical elements in the ideological structure of the novel is Turgenev's «Faust». The greatest attention is given to the function of sound images to create a symbolic subtext of the story. Also determined the influence of the musical works included in the text for the interpretation of the conflict.

Key words: I.S. Turgenev, love-philosophical novel, the sound images in the artwork, the musical realities in fiction, synthesis of arts.

Повести И.С. Тургенева 50-х годов «Дневник лишнего человека» (1850), «Затишье» (1854), «Переписка» (1854), «Яков Пасынков» (1855), «Фауст» (1856), «Поездка в Полесье» (1856), «Ася» (1857), «Первая любовь» (1860) исследователи называют повестями о «трагическом значении любви» [1],

произведениями «любовно-философскими» [2], за исключением «Поездки в Полесье» из-за отсутствия в ней любовной коллизии.

Конфликт между личным счастьем и общим благом, человеком и враждебными силами природы присутствует и в повести «Фауст». Основные противоречия, которые мучают главных героев этой повести, кроются не во внешних обстоятельствах, но в глубинных основах жизни, не поддающихся рациональному объяснению. Единственный выход — смирение и признание человеческого бессилия перед ними, отказ от личного счастья ради исполнения нравственного долга. «Мы все должны смириться и преклонить головы перед Неведомым» [3. Т. V. С. 128], — заключает Павел Александрович, главный герой повести «Фауст», после внезапной и трагической смерти Веры, виновником которой он себя считает. Однако то «Неведомое», страх перед которым у героя проявляется даже в том, что он пишет это слово с прописной буквы, дает о себе знать не только в финале.

Обстоятельный анализ музыкальных элементов, включенных в повесть «Фауст», приводит к более глубокому пониманию символического подтекста произведения, а также сути самого конфликта. В повести наиболее выраженной является, по классификации Н.М. Мышьяковой, тематическая музыкальная составляющая, представленная сферой звука как такового и упоминанием конкретных музыкальных реалий [4].

Тургенев, как охотник и человек, одаренный необычайно тонким слухом, хорошо разбирался в звуках природы: шорохах, свистах, голосах птиц. Такими же качествами он наделяет и Павла Александровича, главного героя повести. В первом письме герой сообщает другу о том, как все изменилось в его имении, и не забывает, кстати, упомянуть и о звуках, царящих в саду: «Ты, я надеюсь, не забыл, что птицы — моя страсть. Горлинки немолчно ворковали, изредка свистала иволга, зяблик выделывал свое милое коленце, дрозды сердились и трещали, кукушка отзывалась вдали; вдруг, как сумасшедший, пронзительно кричал дятел. Я слушал, слушал весь этот мягкий, слитный гул, и пошевельнуться не хотелось, а на сердце не то лень, не то умиление» [С. 91]. Композиционно для данной повести эта картина особенно важна, так как указывает на гармоничное существование человека и природы, на тот момент, когда у героя нет стремления к устройству личного счастья и даже желания видеться с кем-либо, и только звуки природы — многоголосое птичье пение желанны его слуху.

Резко меняются и пейзаж, и звуки, когда Павел Александрович читает Вере Николаевне и собравшимся «Фауста» Гёте, эта и последующие сцены проходят с параллельным описанием грозы: «Я слушал шум ветра, стук и хлопанье дождя, глядел, как при каждой вспышке молнии церковь, вблизи построенная над озером, то вдруг являлась черною на белом фоне, то белою на черном, то опять поглощалась мраком...» [С. 109]. Символ

грозы чаще всего трактуется двояко: это либо предупреждение о надвигающемся несчастии, либо символ духовного очищения. В данном случае уместны обе трактовки, так как духовные изменения, произошедшие с Верой Николаевной после знакомства с «Фаустом», станут причиной роковой развязки повести.

Чтение сочинения Гёте сильно подействовало на Веру и даже вызвало слезы, что для нее было совсем не свойственно. Павел Александрович остается в неведении об истинном отношении Веры к «Фаусту» до следующего дня. Однако подспудно ее чувства переданы с помощью образа одиноко поющей птицы, которую он слышит после грозы: «Я думал о Вере Николаевне, думал о том, что она мне скажет, когда прочтет сама "Фауста", думал о ее слезах, вспоминал, как она слушала... Гроза уже давно прошла – звезды засияли, всё замолкло кругом. Какая-то не известная мне птица пела на разные голоса, несколько раз сряду повторяя одно и то же колено. Ее звонкий одинокий голос странно звучал среди глубокой тишины; а я всё еще не ложился...» [С. 109]. В данном случае одиноко поющая птица – это символ души Веры, находящейся в духовном смятении. Несколько раз повторяющееся в ее пении колено может быть истолковано, во-первых, как вопрос о том, как приняла прочитанное произведение Вера, а во-вторых, как восклицание героини по поводу того, зачем Павел Александрович нарушил ее спокойствие чтением «выдуманного сочинения». Подобно этой птице, Вера в душе много раз словно проецирует сюжет первой части «Фауста» на свою судьбу, постоянно обращаясь к теме любовной трагедии.

О том, что эта одинокая птица символизирует душу Веры, говорит и особое отношение Тургенева к «птичьему» мотиву. Образ птицы нередко появляется в его произведениях, и чаще всего в связи с женским персонажем. Например, «птичья» тема в «Призраках», связанная с Эллис, или образ Колибри в «Истории лейтенанта Ергунова» [5]. В «Фаусте» Вера Николаевна тоже напрямую сравнивается с птицей: «Она смотрела на меня своим спокойным взором. Птицы так смотрят, когда не боятся» [С. 102]. Таким образом, ничего не значащее для сюжета упоминание о птичьем пении может натолкнуть мысль внимательного читателя на складывающиеся взаимоотношения героев и на предстоящие важные перемены в жизни как Веры, так и Павла Александровича.

Заметим, Павел Александрович говорит о птице, которую он слышит в ночной тишине, как о не знакомой ему, а мы помним, что в начале повести рассказчик предстает как знаток и любитель птиц. Кроме того, герой отмечает, что одинокий голос этой птицы странно звучал среди глубокой тишины. На символическом языке это означает, что душа Веры была чем-то неизведанным для Павла Александровича, редким, а оттого и странным, и пугающим: «Вера Николаевна не

походила на обыкновенных русских барышень: на ней лежал какой-то особый отпечаток» [С. 97]. Не случайно далее образ Веры сопрягается с образом призрака из стихотворения Ф.И. Тютчева «День вечерет, ночь близка...». Его лирический герой также не может дознаться, пришельцем из земного или небесного мира является посещающий его призрак, но чувствует расположение к нему:

Крылом своим меня одень, Волненья сердца утиши, И благодатна будет тень Для очарованной души. Кто ты? Откуда? Как решить, Небесный ты или земной? Воздушный житель, может быть, — Но с страстной женскою душой [6].

Странное пение незнакомой птицы в глубокой тишине звучит и как предостережение о грядущих опасностях, и как сигнал о том, что стихийные, не подчиняющиеся человеку силы и законы природы начали действовать. Гармония, царящая ранее и в душах героев, и в мире, нарушается, поэтому вслед за описанием ночной сцены в повествовании становятся более явными проявления потустороннего, «темного» мира. Так, разговор Веры Николаевны и Павла Александровича вдруг переходит в рассуждение о привидениях, оказывается, Вера «в них верит и говорит, что имеет на то свои причины» [С. 116]. «Странно! сама она такая чистая и светлая, а боится всего мрачного, подземного и верит в него...» [С. 118], — удивляется Павел Александрович.

В их душах зарождается любовь, причем приход ее обозначен как чтото страшное и разрушающее: «Как внезапно обрушился этот удар на мою голову! Стою и бессмысленно гляжу вперед: черная завеса висит перед самыми глазами; на душе тяжело и страшно!» [С. 119]; «Что вы со мной сделали! — проговорила она медленным голосом» [С. 122]. Наконец, перед тем как поведать читателю о том, что внезапно вспыхнувшая любовь героев привела к гибели Веры, и перейти к финальному размышлению о смирении перед судьбой, Тургенев описывает предвещающую эту гибель сцену. Главное место в ней принадлежит также звуковому образу, приобретшему на этот раз форму синестетической метафоры (по терминологии Б.М. Галеева): «Я приподнял голову и вздрогнул; точно, я не обманывался: жалобный крик примчался издалека и прильнул, словно дребезжа, к черным стеклам окон. Мне стало страшно: я вскочил с постели, раскрыл окно. Явственный стон ворвался в комнату и словно закружился надо мной. Весь похолодев от ужаса, внимал я его последним, замиравшим переливам. Казалось, кого-то резали в отдаленье, и несчастный напрасно молил о пощаде. Сова

ли это закричала в роще, другое ли какое существо издало этот стон, я не дал себе тогда отчета, но, как Мазепа Кочубею, отвечал криком на зловещий звук» [С. 126. Курсив наш. — О.Б.]. Пугающий, неизвестно откуда пришедший звук, — это и есть отчетливое проявление того иррационального, страшного, «темного», что врывается в жизнь героев. Показательно и то, что звук в данном случае становится видимым, он как будто приобретает вид какого-то существа, тоже неизвестного и иррационального. В «таинственных» повестях Тургенева этот мотив достигнет полного развития — явление героям призраков всегда будет ознаменовано звуком, как в повести «Призраки» перед приходом Эллис: «Вдруг мне почудилось, как будто в комнате слабо и жалобно прозвенела струна».

Герои любовных повестей Тургенева 50-х годов хотели соединить в своей жизни «поэзию» и «прозу», идеал которой виделся им в высокой любви [7]. Достигнуть такого соединения человеку, по мнению Тургенева, невозможно, неизбежен выбор одного из двух типов существования: обывательского (образцом которого в «Фаусте» является жизнь Приимкова) или же идеального, духовного (к чему стремятся Павел Александрович и Вера). Эта мысль выражена в начале повести словами Ельцовой, уже искушенной жизнью: «Я думаю, надо заранее выбрать в жизни: или полезное, или приятное, и так уже решиться, раз навсегда. И я когда-то хотела соединить и то и другое... Это невозможно и ведет к гибели или к пошлости» [С. 98].

В сложной ситуации выбора между долгом и чувством, действительным и желаемым находятся Вера и Павел Александрович. Однако ни он, ни она сразу не осознают это. Так, Павел Александрович вначале отвергает мысль о романе с Верой Николаевной, ссылаясь на свой возраст и опыт, а в одном из писем он даже предлагает довольно прозаическую развязку их отношений. Но произошедший между героями «странный» случай («Не знаю, как и вследствие чего — помнится, мы читали "Онегина" — я у ней поцеловал руку» [С. 113]) уже является первым толчком, выводящим отношения героев из равновесия. В таком «шатком» состоянии духа Вера и Павел Александрович находятся и во время катания на лодке, содержание которого излагается в шестом письме. Эта сцена, на наш взгляд, является переломной в отношениях героев, именно во время нее противоречие между долгом и чувством, «горизонтальным» и «вертикальным» в душе героев достигает своего апогея.

Исполнение целого ряда музыкальных произведений в данном эпизоде принадлежит немцу Шиммелю, фигуре, на первый взгляд, второстепенной в повести. Однако при внимательном рассмотрении этого образа можно прийти к выводу, что этот персонаж также имеет отношение к решению конфликта между чувством и долгом. Обратимся к анализу текстов песен и других музыкальных произведений, исполняемых Шиммелем.

«Сперва он спел старинную песенку: "Freu't euch des Lebens", потом арию из "Волшебной флейты", потом романс под названием: "Азбука любви" – "Das A-B-C der Liebe". (...) Вера попросила его спеть какую-нибудь студенческую песню, и он спел ей: "Knaster, den gelben", но на последней ноте сфальшивил» [С. 115]. Особого внимания и подробного анализа заслуживает первая песня «Freu't euch des Lebens» («Paдуйтесь жизни»), автором которой является Х.Г. Негели, швейцарский композитор и издатель музыкальных произведений, живший на рубеже XVIII-XIX веков. Основной ценностью, воспеваемой в песне, становится дружба: «Дружба в жизни – прекраснейший плод, / пожмите, братья, друг другу руки, / отправимся радостно, отправимся весело / в прекрасную нашу отчизну». Честность является залогом дружбы: «Если сжимается жутко тропа, / если преследует, мучает беда, / то сестрински дружба протянет руку / тому, кто остался честен» [9. Здесь и далее пер. с нем. наш. — O.Б.]. Показателен запев песни (две повторяющиеся строки в начале каждого куплета) и первый куплет, так как в них обозначено важное для идейного содержания повести противопоставление земных радостей и недосягаемой мечты:

Радуйтесь жизни, пока горит лампада, Срывайте розу, пока не отцвела!

Люди ищут заботы и тяготы, ищут себе и находят шипы, а фиалку, что скромно цветет у дороги, не замечают они [Там же].

Смысл данных строк можно истолковать следующим образом: люди в мирской суете и в погоне за желаниями и мечтами часто не видят и не ценят того, что дает им обыкновенная жизнь (скромную фиалку), а находят себе только трудности (шипы). И первый куплет, и дальнейший текст песни призывают радоваться тому малому, что дает жизнь, и соблюдать верность и честность по отношению к другим людям: «Кто честность и верность хранит, / и бедному брату от души помогает, / в душе его довольство / хижину строит свою». Стоит подчеркнуть близость содержания песни христианским ценностям: идее взаимопомощи, любви к ближним, добродетели, терпению и смирению: «Если красоты творенья сокрыты, / если раскатистый гром гремит, / улыбнитесь вечером после бури, / когда солнце снова сияет», недаром в песне появляется и образ лампады — символа веры.

К сохранению мирного течения жизни, к наслаждению ее нынешним моментом, призывает героев песня. Нельзя сказать, чтобы жизнь Веры до приезда Павла Александровича была несчастной, напротив, в облике героини и в образе ее жизни подчеркивается покой и ясность. К сохранению именно этого покоя побуждает, на наш взгляд, песня старого немца. Недаром из всех исполненных Шиммелем музыкальных произведений Вера

запоминает и поет именно «Радуйтесь жизни». В исполнении Верой этой песни заключается двойной авторский замысел: с одной стороны, Тургенев дает понять читателю, что героиня находится в замешательстве из-за возникших у нее чувств к Павлу Александровичу и пытается настроиться на прежний лад, а во-вторых, писатель выказывает явную симпатию к Вере, используя один из излюбленных приемов — замечание о прекрасных музыкальных дарованиях героини: «Кроме шуток, у ней отличный, сильный сопрано» [С. 116].

Созвучным содержанию песни «Радуйтесь жизни» становится и приводимое здесь же стихотворение И.В. Гёте «Auf dem See» («На озере»). Стихотворение в целом посвящено описанию прогулки на озере и сопровождающих ее дивных картин природы. Особо важным для характеристики героев повести становится третье четверостишье, где поэт призывает оставить «золотые мечты» для наслаждения тем, что уже имеется «здесь», на земле. Воспроизведем эту песню в оригинале с нашим подстрочным переводом:

— Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
(— Взор мой, взор, что опускаешься ты вниз?)
Goldne Träume kommt ihr wieder?
(Золотые мечты пришли к тебе снова?)
Weg, du Traum! so Gold du bist;
(Прочь, мечта! Хоть ты и золотая;)
Hier auch Lieb' und Leben ist.
(Здесь тоже любовь и жизнь) [10].

Таким образом, и песня, и поэтический текст основаны на идее отречения от мечты и романтических иллюзий, от стремления к высшему счастью и любви, надо довольствоваться тем, что дает земная жизнь в настоящий момент.

Кроме песни «Радуйтесь жизни», Шиммель исполняет арию из «Волшебной флейты», последней оперы В.А. Моцарта, премьера которой состоялась 30 сентября 1791 года. Так как в повести Тургенева атмосфера во время поездки на лодке царила дружественная, веселая, то, вероятно, и ария, выбранная Шиммелем, была такого же характера. В опере Моцарта настолько мажорной оказывается одна ария — ставшая впоследствии очень популярной — «Известный всем я птицелов». Возможно, именно поэтому Тургенев и не приводит ее названия в тексте. Это очень задорная песня в духе народной музыки, в которой простодушный птицелов мечтает о том, чтобы достать где-нибудь сеть и для ловли девушек. Параллель между птицей и девушкой здесь очевидна. Принимая во внимание, что Павел Александрович был известным любителем птиц и что душу Веры в повести символизирует загадочная птица, ясен подтекст исполнения этой арии: главный герой охотится за Верой, подобно птицелову. Но по сюжету оперы понятно, что на самом деле это не так просто — для получения руки

и сердца возлюбленной нужно пройти ряд испытаний. На это и намекает исполнением данной арии Шиммель.

Поскольку в повести «Фауст» не сказано напрямую, о какой арии идет речь, мы можем также предположить, что спетой была ария Тамино «Такой волшебной красоты...». Эту арию он поет, когда видит портрет Памины, дочери Царицы ночи, и влюбляется в нее. В пользу версии об исполнении «Такой волшебной красоты» говорит и то, что после этой арии Шиммель поет романс «Азбука любви». Идущие друг за другом два музыкальных произведения оказываются связанными тематически.

Отметим, что и основной конфликт оперы «Волшебная флейта» оказывается символичным для сюжета повести «Фауст». Принц Тамино должен стать защитником храма мудрости от Царицы ночи, жаждущей разрушить обитель справедливости и добра. В награду боги отдадут ему в жены Памину, дочь Царицы ночи. Для этого Тамино и сопровождающий его птицелов Папагено проходят ряд испытаний. В этот наивный сюжет Моцарт, однако, вложил серьезную морально-философскую идею. Вдохновленный философией просветительства, он разделял идеалы равенства, братства людей, верил в изначальность добра, возможность нравственного совершенствования человека. Возвышенная философия «Волшебной флейты» привлекла к себе внимание выдающихся умов того времени: Гегеля, Бетховена, а Гёте сравнивал ее со второй частью своего «Фауста» и даже сделал попытку написать продолжение к ней [11]. В повести «Фауст» Павел Александрович, подобно Тамино, влюбляется в Веру (Памину) и готов сражаться с ее матерью г-жой Ельцовой (Царицей ночи). Павлом Александровичем руководит мысль, что он делает правое дело - стремится раскрыть Вере прекрасный мир искусства. Для него это храм мудрости, добра и света, «самое чистое, самое законное наслаждение» [С. 102].

Опера Моцарта заканчивается благополучно: Царица ночи и ее свита повержены, а хор исполняет «Разумная сила в борьбе победила». Что же касается Павла Александровича, то в одном из писем другу, размышляя о Приимкове, он рассказывает параллельно и о своих музыкальных способностях: «Он столь же способен понимать поэзию, как я расположен играть на флейте...» [С. 112]. Павел Александрович разрушил прежний мир Веры, взлелеянный ее матерью, но вместо добра вызвал зло, гибель девушки. Именно поэтому он оказывается фальшивым Тамино и не «расположен играть на флейте». «Волшебная флейта» не для него. Это вполне соответствует заключительной самохарактеристике героя: «...вдребезги разбилось прекрасное создание, и с немым отчаянием гляжу я на дело рук своих» [С. 129].

Таким образом, и музыкальные реалии, и звуковые образы природы становятся неотъемлемой частью идейно-художественной структуры повести «Фауст».

Литература

- 1. *Бялый Г.А.* Тургенев и русский реализм. М., 1962. С. 98—101; *Маркович В.М.* О «трагическом значении любви» в повестях И.С. Тургенева 1850-х годов (Предварительные замечания) // Поэтика русской литературы. М. Л., 2001. С. 275—292.
- 2. *Кузавова М.В.* Любовно-философские повести И.С. Тургенева и проблема циклообразования в творчестве писателя 1850-х годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. С. 3.
- 3. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем. В 30 т./ Ред. коллегия: М.П. Алексеев (глав. ред.) и др. М., 1980. Т. 5. Далее указ. только стр.
- 4. *Мышьякова Н.М.* Литература и музыка в русской культуре XIX века. Оренбург, 2002. С. 59—68.
- 5. *Топоров В.Н.* Странный Тургенев (Четыре главы). М., 1998. С. 73–74.
- 6. *Тютиев Ф.И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1987. С. 181.
- 7. *Недзвецкий В. А.* И.С. Тургенев. «Записки охотника», «Ася» и др. повести 50-х годов, «Отцы и дети»: в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам. М., 2000. С.20.
- 8. *Nägeli H.G.* Freu't euch des Lebens. URL: http://imslp.org/wiki/Freu't_euch_des_Lebens_(Nägeli,_Hans_Georg) (дата обращения: 21.03.2017).
- 9. *Goethe J.W.von* Goethe's Schriften.—URL: https://de.wikisource.org/wiki/Auf_dem_See (дата обращения: 22.03.2017).
- 10. 100 опер: История создания. Сюжет. Музыка / Ред.-сост. и авт. предисл. М. Друскин. Л., 1968. С. 30–34.

Московский педагогический государственный университет



Традиция акафистной молитвы в духовной поэзии С.А. Есенина

© О. Е. ВОРОНОВА, доктор филологических наук

В статье прослеживается влияние православной акафистной традиции в духовной поэзии С.А. Есенина.

Ключевые слова: С.А. Есенин, православная традиция, духовная поэзия, акафистная молитва, «Акафист Пресвятой Богородице».

The article traces the influence of orthodox akathist tradition in S.A. Esenin's spiritual verse.

Key words: S.A Esenin, orthodox tradition, spiritual verse, akathist prayer, «Akathist to Holy Mother of God».

«Молитвословность» ранней лирики Есенина — неотъемлемая черта его поэтики. Более того — всепроникающий характер молитвенного элемента в художественной структуре его произведений позволяет говорить о том, что поэтический текст Есенина во всей своей духовно-эстетической целостности воспроизводит сложную и одновременно стройную архитектонику православной молитвы. Это проявляется на всех уровнях есенинского идиостиля, в органичной взаимосвязи его лексико-фразеологических, синтаксических, семантических характеристик.

И это не случайно. Свойственное многим русским поэтам — носителям православного сознания — понимание того, что поэзия есть младшая сестра молитвы, ее мирской двойник, было присуще и Есенину. Искренность, простота, естественность сердечного порыва, характерные для православной молитвы, заключали в себе, с его точки зрения, высший этический и эстетический канон и для поэта, творящего вне церковной традиции. Видя в молитвенном творчестве прообраз подлинного искусства, поэт сочувственно цитировал в своем трактате «Отчее слово» фрагмент проповеди одного из духовных пастырей русского средневековья: «Выбирайте в молитвах своих такие слова, над которыми горит язык Божий, — говорил Макарий Желтоводский своим ученикам, — в них есть спасение грешников и рай праведных» [1. Т. V. C. 181].

Примечательно, что «спасением грешников» и «раем праведных» в «Акафисте Пресвятой Богородице» именуют Богородицу. Под воздействием этого памятника православной культуры создавались в старину не только молитвы, но и так называемые «акафистные» иконы: «Покров Пресвятой Богородицы», «Неопалимая Купина», «Невеста Неневестная» и другие. Влияние их образного ряда ощутимо в таких стихотворениях Есенина, как «Чую радуницу Божью...», «Не в моего ты Бога верила...», «Сыплет черемуха снегом...».

Когда Есенин пишет: «Радугой тайные вести / Светятся в душу мою. / Думаю я о невесте, // Только о ней лишь пою...» [Т. І. С. 34] — всякому, кто знаком с духовной семантикой цвета и света на русских иконах, с христианской символикой радуги как Божьего знамения, а по крестьянским представлениям — Богородичного пояса — становится очевидным второй, подтекстовый смысл этих строк, из которого явствует, что речь идет не только о земной невесте лирического героя, но и о Пречистой Деве — Невесте Неневестной — и о молитвенном к ней уповании. Когда в душе крестьянского юноши «светит радость испоконная / Неопалимой Купиной» [Т. IV. С. 124], мы понимаем, что поэт вновь обращается к «неизреченной» духовности Богородичной иконы «Неопалимая Купина» и отражению ее лика в акафистных молитвах.

В «Акафисте Пресвятой Богородице» образ Богоматери предстает во всем великолепии духовных красот: «заря таинственного дня», «древо светло-плодовитое», «цвет нетления», «лестница небесная», «дверь спасения», «нерушимая стена» и т.п.

Ее высшие достоинства передаются в обилии выразительных эпитетов:

О Всепетая Мати, рождшая всех святых Святейшее Слово... О Пресвятая Дево Мати Господа, Царице Небесе и земли... [2. С. 62]. Есенинские поэтические обращения к родине строятся по аналогичной модели: усилительная частица-междометие «о» открывает лирико-патриотическое обращение к «деве Руси», затем следуют распространенные эпитеты-приложения. При этом «акафистный» стиль в стихах Есенина о родине мотивируется особым почитанием Богородицы как небесной покровительницы Руси в крестьянской среде, отсюда естественный параллелизм этих образов в поэме «Пришествие»:

О Русь, Приснодева, Поправшая смерть! Из звездного чрева Сошла ты на твердь [Т. II. С. 47].

Контаминацию заступнических функций Богородицы со спасительно-искупительной миссией самого Христа отметила в этой строфе американская исследовательница Мария Павловски: «Богородица, милостивая заступница за человечество перед Божьим судом, — русская разновидность искупления. Русь находится под ее покровительством. В этой строфе именно она совершила исторический подвиг Христа» [3].

Действительно, в свой поэтический «акафист», обращенный к «Руси-Приснодеве», Есенин включает пасхальный тропарь, где выражение «смертию смерть поправ» относится именно к Христу: «Христос воскресе из мертвых, смертию смерть поправ и сущим во гробех живот даровав» [4. С. 127].

Сочетание «акафистных» и «иконических» черт в облике Богородицы характеризует один из самых классических образов родины в поэзии Есенина, связующих воедино землю и небо:

О Русь, малиновое поле И синь, упавшая в реку, Люблю до радости и боли Твою озерную тоску... [Т. I. C. 83].

В этой строфе отчетливо проступают знаки Богородичного присутствия на русской земле, которую духовная традиция издавна именует «Домом Богородицы». Иконичность образа «девы Руси» подчеркивается здесь цветовыми ассоциациями, ведь сочетание синего и красного цветов является на православных иконах знаком Богородицы, изображаемой обычно в одеянии синего цвета, поверх которого накинут красный (малиновый, вишневый) плат, что символизирует сочетание в ней двух начал: небесного и земного, девства и материнства.

В контексте акафистной традиции вполне органичным воспринимается поистине культовое отношение поэта к родине, которое подчеркивается, в том числе, лексически. Если Тютчев в известном

стихотворении «Умом Россию не понять...» выражает свое патриотическое чувство глаголом «верить» («В Россию можно только верить...»), то Есенин усиливает религиозный подтекст своего признания в любви к родной земле с помощью глагола «веровать»:

О Русь, покойный уголок, Тебя люблю, тебе и верую [Т. IV. С. 115].

Акафистная символика позволяет выявить полноту религиозного чувства и в загадочных, на первый взгляд, строках из поэмы «Октоих»:

...Тот, кто мыслил Девой, Взойдет в корабль звезды [Т. II. С. 45].

Дело в том, что в «Акафисте Пресвятой Богородице» оба слова («корабль» и «звезда») используются в качестве устойчивых наименований Богородицы: «Радуйся, Звездо, являющая Солнце!» (Икос 1); «Радуйся, кораблю хотящих спастися; / Радуйся, пристанище житейских плаваний...» (Икос 9).

Традиционные христианские символы «корабля» и «звезды» знаменуют здесь весь спасенный мир, грядущее Богочеловечество, мировую общину верующих, «мысливших Девой», то есть хранивших в душах святой образ Богоматери, явившей миру «Солнце истины», «Солнце нашего братства», как именует Есенин Христа в «Ключах Марии» [Т. V. C. 212].

В стихотворении «О Матерь Божья, / Спади звездой...» Есенин, как нам представляется, вновь использует символический потенциал акафистной образности. Ведь Богоматерь действительно промыслительно выступает в нем в образе «Звезды, являющей Солнце» («Акафист Пресвятой Богородице», икос 1). В своей «просительной» молитве поэт обращается к ней как к Богоматери-мироустроительнице, наделенной, подобно Христу, чертами демиурга, Творца вселенной:

Окинь улыбкой Мирскую весь И солнце зыбкой К кустам привесь. И да взыграет В ней, славя день, Земного рая Святой младень [Т. I. C. 119–120].

И вновь в поэтическом «акафисте» Есенина ощущается «соприсутствие» Богородичных икон, причем особого типа — «Умиление» и «Взыграние», на которых особо подчеркивается нежная любовь Богоматери к младенцу, а сам он изображен в его детской резвости и живости.

(Аналогичный прием поэтики «ожившей иконы» Есенин использует и в маленьких поэмах — «детских апокрифах» «Исус младенец» и «Колоб», соединив в парадоксальном синтезе черты лубка и фрески).

Традиция акафистной молитвы просвечивает и в одном из вершинных стихотворений Есенина «Письмо матери» (1924). Вечная тема Матери и Сына пронизана в нем свечением высшей духовности:

Пусть струится над твоей избушкой Тот вечерний несказанный свет [Т. І. С. 179].

Мотив «несказанного света» восходит здесь к «неизреченному свету» из «Акафиста Пресвятой Богородице» [2. С. 57], а образ «вечернего света» — к богослужебному песнопению «Свете тихий...» [5, 6].

Поэт, используя тонкую и прозрачную аллюзию, переносит метафорические именования Богоматери из «Акафиста Пресвятой Богородице» («помощь, «отрада», «свет») на образ земной матери.

В молитве к Пресвятой Богородице читаем: «Свет невечерний рождшая, душу мою ослепшую просвети». Храня эту молитву в своей памяти с детства, поэт слегка видоизменяет ее, мотивируя появление образа «вечернего света» сыновней нежностью к стареющей матери и подтекстовой параллелью «старость — "вечер" жизни». При этом он сохраняет лирически взволнованную эмоцию покаяния и преклонения перед матерью, интерпретируя ее через биографический «код» собственной драматической судьбы.

Те чувства, которыми отмечена молитва Пресвятой Богородице: «...уврачуй души моея многолетние страсти ... Волнующася житейскою бурею, ко стези мя покаяния направи...» [2. С. 8], характерны и для лирического героя есенинского стихотворения. Так выявляется в подтексте стихотворения параллель между земной матерью поэта и его небесной покровительницей, в чей животворный Покров он «поверил от рожденья» [Т. І. С. 57]. В безрелигиозную эпоху поэт сумел найти глубоко укорененному в народной душе идеальному архетипу Богородицы земной аналог — святую материнскую любовь, создать, по существу, светскую молитву, обращенную к Матери человеческой.

В лирических обращениях Есенина и к Родине-Руси, и к Матери человеческой то явно, то имплицитно присутствует поэтически преображенная акафистная традиция, молитвословное «Богоматеринское» начало, превращая мирское в сакральное, согревая земную юдоль свечением высшей духовности.

Литература

- 1. *Есенин С.А.* Полн. собр. соч. В 7 т. (9 кн.). 1995—2001. Далее указ. только том и стр.
- 2. Акафист Пресвятой Богородице // Православный молитвослов и Псалтирь. М., 1980.
- 3. Павловски М. Религия русского народа в поэзии Есенина // Столетие Сергея Есенина: Международный симпозиум. М., 1997. С. 105.
- 4. Православный молитвослов. М., 1970.
- 5. *Аверинцев С.С.* У истоков поэтической образности византийского искусства // Древнерусское искусство. М., 1975. С. 431.
- 6. Всенощное бдение и Литургия. М., 1991. С. 11.

Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина



Поэт эпитетов В. Набоков (Сирин)

© Л. Л. БЕЛЬСКАЯ, доктор филологических наук

В статье описан репертуар эпитетов в поэзии В. Набокова и анализируются различные виды изобразительных и выразительных определений и их роль в поэтическом стиле Сирина.

Ключевые слова: эпитет, определение, прилагательное, поэзия, стихи, стихотворение.

This article describes the repertoire of epithetsin poetry V. Nabokov and analyzed various types of visual and expressive definitions and their role in the poetic style of the Syrian.

Key words: epithet, definition, adjective, poetry, poem.

Владимир Набоков всю жизнь чувствовал себя поэтом, хотя лучшие свои произведения создал в прозе и прославился как прозаик. По мнению исследователей, его поэзия (по сравнению с прозой) отличается большей простотой и прямолинейностью, «клишированностью»,

«религиозной тематикой» и подчеркнутой авторской позой: Я — поэт [1]. Эти особенности прежде всего сказались в раннем набоковском творчестве, до, по его словам, «запоздалого открытия твердого стиля». Возможно, стремление к непосредственному и прямому высказыванию приводило поэта к меньшей метафоризации стихотворной речи. Правда, сам он утверждал: «метафор, даже аллегорий я не чуждался никогда». Да, действительно, не чуждался, но предпочитал простейшие тропы — эпитеты и пользовался ими во всем их разнообразии.

Выбрав в юности псевдоним Сирин (сказочная птица с женским лицом и грудью), Набоков в первых своих поэтических опытах опирался на русскую классику, в частности, на поэзию Фета и Майкова и часто употреблял традиционные формулы вроде краткий миг, страстные муки, берег дальний, святые небеса, песня вдохновенная, мечты чистые, «душа моя простая», «золотые капли дождя» или излюбленные фетовские эпитеты: серебряный, лазурный, румяный, ясный, бледный, жемчужный [2]. В стихотворении «Мечта» (1920) Сирин клянется, что будет следовать «гулу пушкинской струны, осмысленно-великому», и, «пламя тайное включая в стих», он хочет «сознательно» творить. Впоследствии поэт будет «взвешивать» свою поэзию на «пушкинских весах».

Какое-то время молодой Сирин вслушивался и в лирику раннего А. Блока, и в его стихах начала 20-х годов слышатся блоковские нотки: зыбкая чернота и черная маска, глухие года, мечта несказанная, смутный гул, неземной очерк, сон таинственный, недоплаканная горесть, «ты — необманная, жданная, безымянная» (Встреча, Гость). Неожиданно на фоне банальных и подражательных клише мелькают стилистические излишества и «красивости»: «И в черной чаше небосвода, / как золотые капли меда, / сверкает сладостно луна»; «И с тонким чешуйчатым шумом / зацветающие угольки / расправляют в камине угрюмом / огневые свои лепестки».

Поворотным пунктом в метаниях начинающего стихотворца стал выбор в качестве своего поэтического учителя И.А. Бунина, у которого его привлекали строгость формы, антимодернизм, светлое, пантеистическое мировосприятие и умение передать в слове земную красоту. В стихотворении «И.А. Бунину» (1920) юноша восхищается бунинским «алмазным стихом»: «Твой стих роскошный и скупой, холодный / и жгучий стих один горит, один / над маревом губительных годин, / и весь в цветах твой жертвенник свободный». И юный автор верит в свой «строгий путь» и дает обещание: «ни помыслом, ни словом не погрешу пред музою твоей».

Учась у Бунина, Сирин пытается стать «земным поэтом», но ищет собственный путь, чтобы увидеть мир по-своему. При этом в стихотворении «Пир» (1921) он то попадает в «чертоги Бога» на «многолюдный пир» и в «мерцающей тьме» радуется дарам «хозяина»; то воображает

себя Тристаном, который спит в душистых рощах среди цветущих деревьев и сумрачных сосен и которому является Изольда с «золотыми волосами» (1922); в стихотворении «Велосипедист» (1922) ему снится, как он мчится на велосипеде мимо полей, крутя «быстрые педали, два серебристых колеса». И в его стихе, «восторженном и чистом», сменяют друг друга традиционализмы, штампы (голубая весна, хмельные сны, свет лунный, миг волшебный, влага жемчужная), «цветистые узоры» и высокопарности: «Это конь — ослепительно, сказочно белый, / словно яблонный цвет при луне»; «календарь полуопалый пунцовой цифрою зацвел»; «И сияющий дождь, золотясь, замирая / и опять загораясь, — летит и звучит / то земным изумленьем, то трепетом рая, / ударяя в мой пламенный щит» (1922).

Юношескую взволнованность, искренность и в то же время банальность ранних сиринских стихов отмечали и современные ему литературные критики, а некоторые из них, признавая его поэтическую одаренность и культуру, подчеркивали архаичность художественных приемов и образов и какой-то «привкус слащавости и оперности» (А. Бахрах, В. Лурье). А Г. Струве, который долго критиковал Сирина за «переимчивость» и объявлял его «поэтическим старовером», в конце 20-х годов с похвалой отозвался о таком отличительном его свойстве, как «необыкновенная острота видения мира в сочетании с умением найти этим зрительным впечатлениям максимально адекватного выражения в слове».

Этому умению молодой Набоков учился у Бунина, что наиболее проявилось в пейзажных зарисовках, например, в описании летнего сада с пахучим соком тяжелых груш, «пурпурных поздних вишен» и лиловых слив («Кто выйдет поутру...») или лесных грибов — бурых, мшистых подберезовиков, «малюток русого боровика»; выгнутых, дырявых шляпок красных грибов (Грибы). А когда едешь полевой дорогой, то замечаешь вблизи ольховый куст и иву, ниву с васильками средь колосьев, а вдали — «бледное пятно» усадьбы, зеленый склон, «изгиб ленивый знакомой тинистой реки», и сердце бьется сильней (Домой). Или еще одно стихотворение «Знаешь веру мою?» (1922) — это признание в любви ко всему сущему: к весенним облакам и осенним дождям, к «пышному шороху лесов» и пестрым кленам и даже к «мохнатым цветным червякам» — и благодарность солнцу. Невольно вспоминается бунинский «Вечер» (1909), который начинается словами: «О счастье мы всегда лишь вспоминаем. А счастье всюду».

Однако в отличие от скупой и сдержанной палитры Бунина Сирин щедро пересыпает свою речь цветовыми эпитетами, образованными от драгоценных камней и металлов (алмазный, золотой, серебряный, жемчужный, сапфирный, изумрудный, лазурный, бирюзовый, янтарный), не забывая и всевозможных красок и их оттенков — от белого до черного, от обычных (голубой, синий, васильковый, лиловый, сиреневый,

розовый, красный, алый, оранжевый, рыжий, желтый, зеленый, серый, темный, бледный, матовый) до более редких: сизое море, червонное небо, румяная река, малиновый холм, заголубевшая ягода.

Среди ранних определений не обходится без привычных, стереотипных словосочетаний прилагательных с существительными (бирюзовые купола, голубое окошко, хрустальный шар, золотые струи, ночь туманная, небо ясное, весенний цветок, цветущие каштаны, желтеющий лист), но одновременно ощутимы попытки обновить их: блеск блаженно-голубой, черная чаша небосвода (ночью), серебристые руки Христа, золотоглазое море, русалочий лепет жемчужный, изумрудная речь водяных. Так, в стихотворении «У камина» (1920) автор наблюдает «огневые лепестки» и «золотые глаза угольков», а за окном видит «ствол сосны пламенеющий, алый на закате июльского дня». Цветовая гамма в сиринских стихах становится все разнообразнее, включая составные определения: темно-лиловый, черно-синий и бархатно-черный, васильково-лазоревый, матово-зеленый и шелково-зеленый.

Такие сложные эпитеты характеризуют предметы и явления не только с точки зрения цвета, но и других их свойств (барс бархатно-горящий, профиль мертвенно-лобастый, опыт волшебно-новый): «в гербарий на шершавую страницу кладешь очаровательно-увядший кленовый лист», «душа все тот же улей случайно-сладостных имен». Порой эпитет соединяет в одном слове прилагательное и существительное: голубоокая ночь, желтоглазый волчонок, белозубый городок, голубогрудые птицы, краснощекие рабы, кривоклювое перо, громкогласный мир: «Вот, гладкая лодка плывет в тихоструйную юность мою», «Но был певуч неправильный мой стих / и улыбался рифмой красногубой» (К Музе, 1929).

Менее характерны для сиринского восприятия и отображения мира слуховые, обонятельные, осязательные и вкусовые ощущения: поющий, певучий, гремящий, звонкий, звенящий; пахучий, душистый; сырой, пыльный, мягкий; соленый, сладкий. Нередко используются сочетания разнородных изобразительных эпитетов: сырая, благоухающая тень; черные, зубчатые ветви; коса косая и бледная; горящее, оглушительное пространство; сладкий и пронзительный удар, прохладный розовый костер.

Три определения могут следовать друг за другом: сад зеленый, серый, заштрихованный дождем; растрепанный, серебристый, скользящий ученик; черный, сгорбленный, худой.

Богат у Сирина и репертуар эмоционально-оценочных эпитетов, относящихся к природным явлениям, бытовым предметам, абстрактным понятиям и чувствам: чудно-бесполезный огонь, туман суровый, трагические тучи, земля беспечная, исступленные растения; бой безысходный; обезумевшая злоба, невозможное забвение, эхо души неизбежное, камин угрюмый.

Иногда для усиления образного эффекта поэт объединяет логические, изобразительные и выразительные определения в одно целое: паровозный щемящий звонок, буйный бархат хвойный, птичьи маленькие и звонкие слова; звездное небо, тихое и безумное; могучий, пышный шорох лесов; поля озаренные, холодные и девственные. Такие объединения разных качеств помогают представить весь мир «извилистым и гулким», обрисовать «небритого, смеющегося, бледного» героя, охарактеризовать чиновника как «равнодушного, медленного» человека; описать «серую, пушистую сирень»; вспомнить «тепло одетое, неуклюжее детство»; просить Россию не смотреть на него «дорогими слепыми глазами».

С самого начала своего поэтического пути Набоков, узнавая понемно-гу приметы вдохновившей его красоты, эстетически преображал окружающий мир. Отсюда благоухающая ткань облака, лилейная луна, рощи душистые, струящиеся нивы; озеро, горящее синеватым серебром; смиренный фонарь, лучистая одежда; миг волшебно-звонкий, сладостные годы, лучезарная жизнь. При этом мы все чаще обращаем внимание на подчас странные, алогичные и непредсказуемые определения: бессвязный отблеск солнца, бледно-пылящийся сугроб, жемчуговые подковы, оброненные луной; и священный узор крыльев (бабочки); и хрустящий клин веера, и город непорочный; и пасхальный вопль, и языческая нежность, бархатный пуп подсолнечника и гость босоногий, прохладный — смерть. Как сладок «рыбий слепой поцелуй», когда плывешь по реке; «ах, если бы навек / остаться так, не разжимая / росистых и блаженных век». Отношение к судьбе выражено через эпитеты:

Да будет так. Не в силах я тебе открыть, с какою жадностью певучей, с каким немым доверием судьбе невыразимой, неминучей... (Стансы, 1924)

Сирин широко пользуется метафорическими эпитетами: рыдающая даль, заплаканные скалы, осторожные лучи, женственная туча, снега невинные и немые, глазастый пароход, покорная комната, крылатые перезвоны, слепые слова, скуластый и осипший стих. «Я вижу на открытке глянцевитой / развратную залива синеву, / и белозубый городок со свитой / несметных пальм, и дом, где я живу» (1926).

Изредка эпитеты дополняются сравнительными оборотами: круговая бахрома (бабочки), как зыбкая рожь; месяц синеватый, как кровоподтек; мой стих негромок, как бледная заря. Но чаще эпитеты обрастают не сравнениями, а зависимыми словами, становясь распространенными, как бы «ступенчатыми»: роскошное воображение самоуверенных пошляков, призрак зеркальный океанических песков, черные персты фабричных труб, набегающий шум заоконной березы, белая маска

неживого лица. Вот, к примеру, как описывает Сирин маску улыбающейся девушки, утонувшей в Сене: «Так ответь же посмертной усмешкой очарованных гипсовых губ».

Поэт проявляет интерес и к антитезным словосочетаниям прилагательных с существительными — оксюморонам: шум тихий, хладное сверканье, горестная краса, гармоническое горе, повседневность прекрасная, ослепительная ложь, ясное безумие, небесная сатира, яркая чужбина, зловещий друг детства, то есть перед нами соединение несоединимого. Так, гений Шекспира определяется как чудовищный: «и скрыл навек чудовищный свой гений под маскою». О святочном гадании говорится: «Прелестного обмана / нам карты не сулят». А страшное видение собственного расстрела в овраге (как Гумилева) прерывается пробуждением: «Оцепенелого сознанья / коснется тиканье часов, / благополучного изгнанья / я снова чувствую покров» (Расстрел, 1927).

Обращается Сирин и к такому художественному приему, как аллитерация и, в частности, звуковые анафоры: сонный, сладостный; желанный и жуткий; тугой и тусклый; узорная, узкая; безвестные бездны, лунные лучи, мертвый месяц, тонкая тина, дождем дышащее окно.

В роли эпитетов, наряду с прилагательными, выступают наречия и особенно причастия, обилие которых является характерной приметой сиринской поэзии: воркующая теплота, кочующее волшебство, заученная мольба, светящаяся рука, окно озаренное, холодок щемящий, ноги отяжелевшие, промчавшаяся душа. Подчас они группируются по дватри в пределах одной строфы: «Нам, потонувшим мореходам, / похороненным в глубине / под вечно движущимся сводом, / являлся старый порт во сне...» (Воскресение мертвых, 1925); «Прислушайся и различи / шум моря, дышащий насушу, / оберегающий в ночи / ему внимающую душу» (Тихий шум, 1929).

Интересны субстантивированные прилагательные: зрячий, злой; картавое, кроткое; злые и бескрылые; самое тайное; полурусское, полузабытое; крутой, ровный.

Удивляет огромное количество определений с приставкой *без*- и частицей *не*-, обозначающих отсутствие какого-то признака: бесстыдный, беззвездный, бессвязный, безмолвный, бесшумный, бездомный, бесприютный, бездарный; невероятный, неумолимый, небывалый, невнятный, неизъяснимый, непостижимый, невидимый. Постсубъектное их расположение (после существительных) и нередко в рифмах: пламя живое — перо огневое, толпою оробелой — волною белой, образ блистающий — бабочкой неулетающей, над бездной смежной — наклон неизбежный, со вздором шумным — в теле безумном, равниною нерусской — на лавке узкой.

Для поэтического стиля Сирина характерна насыщенность текста эпитетами (иной раз на 16 строк – по 12–14, на 20 – по 18–20) и их

видоизменение в кольцевых композициях (фотограф уличный — бродячий; блудная овца — пропавшая; горящий костер — отрадный; собака седая — старая; пальто бесполое — пустое).

Масса повторяющихся определений в сочетании с разными предметами и понятиями: *дальний* (берег, струна, усадьба, девочка, мольба, Русь, путь, ветер, свисток, жимолость, смерть); *черный* (дом, дорога, платье, пламя, лопата, ограда, шуба, елка, тени, ветви, платаны, дебри, корабли, веко, страна, чаша, крест, персты, мир, работа, вода, мгла); *золотой* (зуб, дождь, жажда, труба, струя, капли, стрелы, тузы, глаза, сердечки, игрушка, нищета, запись); *темный* (угол, сквер, купол, переулок, тропинки, яблоки, сердце, комната, панель, горсточка, сравнение, стих); *чужой* (край, страна, душа, глаза, огонь, апрель, гостиная, люди, поэмы); *смутный* (ряд, мост, очерк, риза, череда, мотылек, поле, стекло, стены, цветы).

К некоторым ключевым словам подбираются неожиданные эпитеты: *сон* (бегущий мимо, шумящий, певучий, косноязычный, хмурый, хмельной, еще не приснившийся); *душа* (шелковистая, промчавшаяся, слишком полная для молитв); *мрак* и *сумрак* (летучий, граненый, остроугольный и полыхающий, земной, молчаливый).

Заметим, что большая часть повторяющихся определений несет в себе негативную коннотацию и гораздо меньшее число — позитивную: *чистый* (небосвод, час, стих, струна, мечты); *светлый* (смех, зал, солнце, слеза, бездна, читатель); *родной* (словарь, речь, земля, река); *легкий* (образ, грим, лоб, тело, лебедь).

Интересно, что при всей неприязни Набокова к модернизму его поэзии присуще мистическое начало, перекликающееся с символистской мистикой и идеей «соответствий» — синтеза различных ощущений и чувств, взаимосвязи внутреннего и внешнего, зримого и невидимого, реального и нереального. Не случайно в последнем его стихотворении звучит слово «потусторонность». И жена писателя Вера Набокова расшифровывала это понятие как главную тему его творчества (в предисловии к вышедшему в Америке собранию стихов своего мужа 1979 года): «тайна, которую носит в душе и выдать которую не должен и не может».

В послесловии к набоковским стихотворениям М. Маликова уточняет: «Эта "потусторонность" связана не с традиционной православной религиозностью, а с мистической, неоплатонической традицией, вероятно, воспринятой Набоковым в свое время через призму символизма».

Мистичность и таинственность отразились не только в настроенности поэзии Сирина, но и в ее образности. Отсюда так многочисленны эпитеты *таинственный*, *тайный* (Бог, сон, соблазнитель, стыд, пенье, всё, рукопись, новоселье), *неземной* (наставник, рассвет, аэроплан, звуки, силы, тишь, лаборатория, ты, изумление), *небесный* (гул, хмель, бабочка), «роковой» (родство, приметы, рассказы). Есть у него и бездны

вечные, и путь священный, и райский ореол, и нестерпимые пределы, и допотопный ужас, и загробные страны, и божественный гром, и серафим незримый, и призрачное пенье, и волшебство бесплотного прикосновения. Любопытно, что неземное все чаще заменяет земное или сопутствует ему: то лес «вдруг пронзен был дивным криком золотой неземной трубы», то слышен голос умершего писателя — «там, где неземное новоселье ныне празднует твой дух». Возникает ощущение неразрывной связи, вплоть до слияния двух миров:

Дело в том, что исчезла граница между вечностью и веществом, и на что неземная зеница, если вензеля нет ни на чем? (Око, 1939)

Когда-то в юности он «изумленно» внимал «голосам» своих первых стихов, но остро чувствовал «свое ненужное призвание», хотя и верил в свой «строгий путь». В изгнании он все чаще вспоминал «порывы разбрызганных дней» и чью-то «лепечущую тень», испытывая «жгучую грусть» по «дальней Руси», по отчей усадьбе и зеленеющему меж берез и рябин дому, по «струящимся нивам» и «сырой дороги блеску лиловому», по «глазам возлюбленной земной». Исследователь И.А. Каргашин, анализируя стихотворение Набокова «Домой», говорит об эмоциональном накале эпитета в этом тексте: «И только определение непостижимое в последней строке обнаруживает воображаемый характер возвращения: "и слезы чудные, и слово / непостижимое: домой!"» [4]. Он признавался в сердечной «гулкой боли», его посещают мысли о самоубийстве из-за дара «великолепного и тяжелого» и «горя творческой тьмы», но вдруг происходит «дивье диво» - воскресение «душистой, родной» русской речи, а он ее рыцарь, пусть и «ремесленник ревнивый» (Молитва, 1924).

Позднее поэт расскажет о своей «юности заносчивой» и «молодом одиночестве», когда по ночам нисходило вдохновение и рождались «первые неопытные стопы», а теперь «бессильно друг за друга прячутся отяжелевшие слова» (Вечер на пустыре, 1932). И он иронически представит себя «парнасским самодержцем», властителем мира, сочиняющим «совершенные слова» (Безумец, 1933). Будет писать о «музах безродных», которые нас доканали, об «отречении от слова», о «любви безнадежной» к отчизне и о пути к смерти (1939). Остается только «черная стихотворная работа» и «отзвуки лиры безграмотной — с полурусского, полузабытого» да неисполнимая мечта вернуться в детство, начать жизнь заново и стать «серединою многодорожногогромкогласного мира» (Парижская поэма, 1943).

Самоирония слышится и в программном стихотворении «Слава» (1942), в котором автор заявляет: «Я божком себя вижу, волшебником

с птичьей / головой, в изумрудных перчатках, в чулках / из лазурных чешуй» (намек на псевдоним). С горечью осознает он, что его «бедные книги» опадут в пустоте, и растравляет в себе «сладостную язву» — его никогда и никто не вспомнит, но утешает себя тем, что сейчас он счастлив, ибо всегда был и есть «безбожником с вольной душой», не доверял ни «соблазнам дороги большой», ни «снам, освященным веками».

Так исповедовался в своей лирике Сирин-Набоков, создав свой неповторимый стиль, основанный на обильном и многообразном использовании эпитетов: традиционных и оригинальных, изобразительных и выразительных, цветовых и эмоционально-оценочных, метафорических и оксюморонных, синонимических и антонимических, звуко-анафорических и рифмующихся, перечислительных и композиционно-кольцевых. Это была целая система — продуманная и свободная, гармоничная и живая, чтобы «сквозная мысль» не приносилась в угоду размеру и стиху, как сказал сам поэт: «Нет, я верю в свободу разумную / гармонии живой».

Литература

- 1. *Лотман М.Ю.* «А ты звезда под Пулковом...» // В.В. Набоков. Pro et Contra. Материалы и исследования. СПб., 2001. Т. 2. С. 40.
- 2. Григорьева А.Д. Слово и образ Фета // Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык поэзии XIX—XX вв. М., 1985.
- 3. Набоков В.В. Стихи. СПб., 2015. С. 330-331.
- 4. Каргашин И.А. Поэтика стихотворений В.В. Набокова о России // Русская речь. 2014. № 6. С. 31.

Цфат, Израиль

Интертекстуальные связи поэмы Иосифа Бродского

«Посвящается Ялте» с «Феерией» Виктора Сосноры

© А. А. ШУНЕЙКО, доктор филологических наук

В статье рассматриваются интертекстуальные связи между «Феерией» Виктора Сосноры и «Посвящается Ялте» Иосифа Бродского. Качество и количество перекличек убедительно свидетельствуют о том, что Бродский создал свое произведение с явной ориентацией на текст Сосноры, чтобы противопоставить свою эстетическую концепцию манере повествования Сосноры.

Ключевые слова: Виктор Соснора, Иосиф Бродский, «Феерия», «Посвящается Ялте», интертекстуальность.

The article examines the intertextual relationship between «Féerie» by Victor Sosnora and «Dedicated to Yalta» by Joseph Brodsky. The quality and quantity of similarities convincingly evidence that Brodsky created his work with explicit focus on Sosnora's text to oppose his aesthetic concept to the narrativity of the latter.

Key words: Victor Sosnora, Joseph Brodsky, «Féerie», «Dedicated to Yalta», intertextuality.

Русская культура знает множество противоположных друг другу по эстетическим установкам поэтов. Но даже в этом обширном списке пара Виктор Соснора — Иосиф Бродский занимает особенное место. Казалось бы, хоть и с оговорками, но все же единство внешних характеристик (поколения, контекста, места, противостояния власти и официальной литературе) должно было подталкивать к каким-то общим эстетическим позициям. Но все получилось наоборот. Соснора ориентировался на поэтику сложности («школу Л. Брик»), Бродский — на поэтику простоты («школу А. Ахматовой»).

Оба поэта знали о творчестве друг друга и оценивали его. Противоречивы оценки Сосноры: «Ты знаешь, что вчера умер Бродский? Во сне. Самая легкая смерть. На пятидесятом году [на пятьдесят шестом -A.U.].

Вот так-то. Последний настоящий русский поэт. Абсолютно чистый»; «Только два человека сделали что-то новое в русской литературе нашего времени. Бродский. Второй — я. Но я — невидимка. Меня не знают»; «После них [футуристов — A.III.] никого не было такого ранга. Вознесенский, Айги, Бродский — замечательные в своем роде. Но ранг не тот» [1]. В передаче Льва Лосева косвенные оценки Бродским Сосноры сводятся к тому, что последний «не слишком отличался от него в глазах властей» и смелее экспериментировал с формой [2]. То есть какой-то уровень единства осознавался ими обоими.

Читающие поколения оценивали их по-разному, устойчиво отдавая Сосноре место «второго». Но бывают случаи, когда второй в определенной ситуации оказывается первым.

Параллельное существование поэтов во времени, их значимость в литературной среде и знание творчества друг друга не могло не вызвать взаимной полемики, тем более что Бродский к поэтическим спорам был склонен; вспомним его инвективы Евтушенко. Ярчайшее проявление полемики между Бродским и Соснорой — поэмы «Феерия» и «Посвящается Ялте». «Феерия» написана не позднее 1963 года, «Посвящается Ялте» — в 1969 году. Так что речь идет только об одностороннем отклике, споре с предшественником, ответной реплике, утверждении своей позиции через отторжение чужой. Тексты буквально насыщены параллелями, которые проявляются на различных уровнях художественного целого и создают широкий веер узнаваемых подобий. Перечислим основные из параллелей.

Жанровая неопределенность. Оба текста — большие стихотворения или маленькие поэмы, структурно организованные по принципу полилога, в котором границы между персонажной речью, самими персонажами и авторским голосом предельно размыты. Кто именно говорит, во многих контекстах установить попросту невозможно. Маленький объем текстов однозначно указывает, что все переклички или параллели не случайны. Бродский повторяет Соснору во множестве значимых деталей, включает в свой текст явные отсылки к нему, чтобы на этом якобы общем фоне более отчетливо было видно противопоставление эстетических позиций. Это отсылки-обманки, отсылки — перифрастические номинации оппонента. Но сначала подробнее о сходствах. Отметим, что связи между текстами не могут быть интерпретированы иначе как прямые отсылки слов Бродского к тексту Сосноры.

Единство пространства в двух произведениях определяется тем, что оба места действия локализованы через акцентирование двух противоположных тем. Во-первых, темы юга, южного пространства вообще, морского побережья и признаков морской стихии. Действие «Феерии» формально разворачивается в Париже. Но при этом текст входит в «Книгу юга», в ней упоминается юг: «Лицо ее — как звезды юга!» и атрибуты побережья — маяки, океан, вода: «На Сене вспыхивали листья, / как маленькие маяки»; «Поспешных пешеходов лица / как маленькие маяки»; «Перелицовка

океана — / речушка в контуре из камня»; «и воздух в звездах как вода». В «Посвящается Ялте» упоминается «весь южный берег», да и все действие разворачивается на юге: «перед тобой / все время — гавань. И огни в порту». В «Феерии» присутствуют «бледно-зеленые мазки», у Бродского «и сверху это вроде изумруда»; «везде огни и светлячки на рейде». Во-вторых, в обоих случаях детально отражено и городское пространство: Париж и Ялта. Например, у Сосноры «за стеклами шоферов лица», у Бродского «бегут машины». Сама двойственность пространства, в котором совмещены водная и земная стихии тоже может восприниматься как общность. В обоих текстах пространство погранично (как пограничны и ситуации), при этом сама граничность символична как соединение тверди, стремящейся сохранить любые следы, и хляби, стремящейся эти следы уничтожить. А именно это и происходит в текстах: смываются или стираются последствия определенных почти тождественных действий (событий).

Единство персонажных характеристик. В обоих произведениях два явно выраженные главные героя. В «Феерии» это «человек с лицом Сатурна» (старик, искатель), который «потерял лицо». В «Посвящается Ялте» это «приятный человек», «он», контуженый, шахматист-любитель. Параллелизм (связь или даже тождественность) между этими двумя главными персонажами создается различными способами.

Оба лишены имен, что подчеркивает их предельно типизированный характер и указывает на то, что речь идет, собственно не о них, а об определенном действии, в котором они инвариантные замены. Это подтверждается и тем, что имен нет и у иных персонажей.

Они одинаково неопределенны с точки зрения их размытого взаимодействия с автором и неопределенности авторской оценки.

Они оба лишены прошлого, оно подается только намеками: «Старик всю жизнь алкал коллизий, / но в президенты не взлетел» (Соснора); «Что мне известно о его семье? / Да ровным счетом ничего» (Бродский).

Акцентируется их уникальность: «В пижаме из бумажной прозы» (Соснора); «Но он был непохож на всех других» (Бродский). Сам по себе этот признак работает только в контексте других.

Оба персонажа из ирреального мира: один теряет лицо, другой мертв.

Оба персонажа номинально связаны с армией: герой Сосноры именуется адмиралом — «изгоев мира адмирал», а персонаж-собеседник-партнер Бродского контужен.

Оба персонажа одновременно противопоставляются и объединяются по одной характеристике: «Все признаки алкоголизма / цитировались на лице» (Соснора); «Сначала мы решили — это пьяный. (...) Да, он не пил. Я знаю это твердо; / да, видимо, он полз. И долго полз» (Бродский). При множестве частных различий эти семь доминантных черт позволяют говорить, что персонаж Бродского явно сконструирован по образцу персонажа Сосноры.

Главных героинь в текстах тоже две, они не так детально прописаны, но тоже очень похожи. Главная тема сходства — тесная связь обеих с театром. Описание нашедшей лицо героини Сосноры состоит из неоднократных отсылок к реалиям театра и кино: она называется статисткой «Она так долго суетилась, / искала так, / и вот сегодня / СВОЕ ЛИЦО НАШЛА статистка, / и вот пора его освоить»; «как у божественной Брижитты»; она именуется участницей комедии, Джульеттой; ее манипуляции с лицом — лицедейство. Главная героиня Бродского служит в театре и явно не на первых ролях: «Я, / вы знаете, работаю в театре». Главная роль статистки Сосноры в том, что она находит лицо адмирала. А главная функция актрисы на вторых ролях Бродского в том, что она находит убитого. Они обе пассивные похитительницы чужого, не принадлежащего им, без каких-либо усилий со своей стороны получают нечто неординарное.

Координация между адмиралом с лицом Сатурна и статисткой и контуженным шахматистом и актрисой на вторых ролях тоже носит почти тождественный характер. Обе пары одновременно любили и не любили друг друга. Соснора о любви своих героев: «Любовь была не из любых ⟨...⟩ Все перепутал чей-то разум. / Кто муж? / Которая жена? / Она не видела ни разу / его, / а он — и не желал! / Возможно, разыграли в лицах / комедию?» Героиня Бродского о своих чувствах: «Нет! я вам говорю не о любви!». Даже эти контексты указывают на то, что в обоих случаях напряжение чувств между персонажами отсутствовало, его замещала некая полумистическая, необъяснимая обоим связь, основа которой там и тут — вне повествования.

Цветовая гамма двух текстов тоже одинакова. Выше уже упоминался зеленый цвет огоньков, изумрудов и светлячков. В целом эта гамма насыщена блеклыми, будто выцветшими цветами. Вот показательные примеры: «Какое красок обедненье!»; «Сейчас у Сены цвет муки»; «Ни лиц, / ни цели / и ни красок!» (Соснора); «Мир жил. Но на поверхности вещей / — как движущихся, так и неподвижных — / вдруг возникало что-то вроде пленки, / вернее — пыли, придававшей им / какое-то бессмысленное сходство. / Так, знаете, в больницах красят белым / и потолки, и стены, и кровати. / Ну, вот представьте комнату мою, / засыпанную снегом. Правда, странно? / А вместе с тем, не кажется ли вам, / что мебель только выиграла б от / такой метаморфозы? Нет? А жалко» (Бродский). Блеклая цветовая гамма связана и с темой юга, где солнце выжигает цвета, и с неопределенностью происходящего, и с его монотонным однообразием, отсутствием событийной динамики, размытостью единственного действия.

Отсутствие имен у главных персонажей акцентирует внимание на действии, которое тоже оказывается если и не тождественным, то типологически единым. В обоих случаях речь идет о потере, которая в рамках повествования не находит объяснения. В «Феерии» главный персонаж теряет лицо («Я ПОТЕРЯЛ ЛИЦО»), в «Посвящается Ялте» — жизнь. При этом потеря лица и потеря жизни в самих текстах предстают как контекстуальные

синонимы, заменяющие друг друга номинации единого по сути процесса. С одной стороны, персонаж Сосноры потерял лицо, а у персонажа Бродского подчеркивается отсутствие лица: «но, знаете, когда лица не видно», «Но тут я по плащу его узнала», «он возлежал уже на прежнем месте, / накрыв лицо газетой». С другой стороны, персонаж Сосноры *отмирает*: «он отмирал. / И то не просто — / он аморально отмирал», а персонаж Бродского умер. Так смерть у Бродского становится синонимом потери лица у Сосноры — и наоборот.

Такое количество детализированных содержательных параллелей вовсе не дань литературной традиции, не желание подчеркнуть преемственность, не стремление по-новому развить вечную тему, не пародирование. Это детально сконструированная Бродским база для полемики: узнаваемость призвана подчеркнуть, что полемизирует он не с кем-то вообще, а именно с Соснорой. Полемизирует открыто и жестко.

Соснора не включает в текст никаких прямых эстетических деклараций. Бродский же используя ту же самую событийную модель, насыщает текст однозначными формулировками своих взглядов на координацию между тремя категориями: факт (правда мира), интерпретация (осмысление факта человеком), искусство (продукт воплощенного осмысления). Он дает им определения, устанавливает взаимодействие между ними с двух точек зрения: с позиции обывателя (общих представлений) и с позиции себя — творца.

С позиции обывателя все стереотипно просто: сначала возникает факт, потом появляется его осмысление, затем его воплощения в искусстве. Именно такой взгляд с определенными оговорками принимает и проповедует Соснора: «Вот, скажем, художник рисует стул. Разве он копирует его, срисовывает все как есть, не дай Бог что-нибудь упустить? Нет, конечно. Это был бы еще один стул. Только и всего. А зачем их плодить абсолютно одинаковые? Нет, художник смотрит, смотрит и находит в данном стуле нечто характерное, отличающее его от всех остальных. Раз — карандашом, еще раз! Два-три штриха, абсолютно точно дающие самую сущность этой особенности — и всё! Картина!» [1] — сначала стул (факт), затем художник ищет нечто характерное (интерпретация, осмысление), затем картина (искусство). Это традиционная модель.

С позиции Бродского-творца все происходит прямо противоположно: сначала рождается искусство, затем его интерпретация, а только потом, как следствие первого и второго, возникает факт, то есть появляется чтото в реальности: «искусства, / которое, в конечном счете, есть / основа всех событий (хоть искусство / писателя не есть искусство жизни, / а лишь его подобье)». Для Бродского это важно: «Вот пример / зависимости правды от искусства, / а не искусства — от наличья правды».

Третий компонент (интерпретация) в обоих случаях занимает одинаковое серединное положение, в которое помещает себя Бродский. Он сообщает читателю: я занимаюсь интерпретацией, я в середине, я с теми

и с теми, я нахожусь в преддверии искусства и жизни одновременно. «А к жизни / нас приучили относиться как / к объекту наших умозаключений. / И кажется порой, что нужно только / переплести мотивы, отношенья, / среду, проблемы — и произойдет / событие».

Условно говоря, Соснора идет от жизни к искусству, превращая первую во второе, а Бродский направляется от искусства к жизни, обращая первое во вторую [3].

В контексте этой полемики можно предположить, что слова персонажа Бродского «Да-да, вы правы... Но ведь это... это... / Ведь это — апология абсурда! / Апофеоз бессмысленности! Бред!» относятся к поэтике Сосноры, которую Бродский преодолевает в своем творчестве. Отталкиваясь от Сосноры, в своем произведении дает пример воплощения им же самим обозначенной второй модели в очень интересном виде: сначала искусство (текст Сосноры), потом его интерпретация, а потом факт — его собственный текст. Метафорически на уровне межтекстовых связей в широком литературном контексте получается, что убитый персонаж Бродского в шахматы играет с персонажем Сосноры. Сам же Бродский замещает в этой игре повествовательную манеру Сосноры своей собственной. Это и есть его игра, его художественный спор, подкрепленный декларациями.

Для Сосноры и Бродского эти произведения — поля отстаивания своих взглядов на поэзию, искусство, творчество, жизнь, взаимодействие людей и фантазии с внешним миром. Интересно, что, судя по замечаниям Сосноры 1992 года, он так и остался на противоположной Бродскому позиции, но допускал минимальное приближение к ней: «Мой метод, по сути дела, не писателя, а живописца»; «Надо писать исключительно действие» [1]. Каждый остался при своем мнении и тем служит многообразию форм отечественной литературы.

Литература

- 1. Овсянников Вяч. Прогулки с Соснорой. СПб., 2013.
- 2. Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М., 2006.
- 3. *Шунейко А.А.* «Но мы живы, покамест есть прощенье и шрифт». Взгляд на мир Иосифа Бродского // Русская речь. 1994. № 2. С. 15—21.

Комсомольский-на-Амуре государственный технический университет



Фитонимическая лексика в романе Евгения Водолазкина «Лавр»

© Т. Г. ПОПОВА, доктор филологических наук, © Ю. В. МАЛЬЧИВЕНКАЯ

В статье идет речь о функционировании наименований растений, имеющих, по народным поверьям, целебные или магические свойства, в романе Е. Водолазкина «Лавр». Всего анализируется 23 фитонима, входящих в тексты древнерусских Травников. В результате анализа выявилась версия текста Травника, которая была использована писателем при создании романа.

Ключевые слова: Современная русская литература, древнерусская литература, фитонимы, историческая лексикология, историческая лексикография.

The article is devoted to the analysis of the functioning of the names of plants, having, according to folk legends, medicinal or magical qualities, in

the novel E. Vodolazkin «Laurus». Totally 23 phytonyms are analyzed which are included in the texts of the old Russian Travnik. Among many different versions, that version of the text of Travnik, which was used by the writer to create the novel, was found by the authors.

Key words: modern Russian literature, old Russian literature, phytonyms, historical lexicology, historical lexicography.

Главный герой романа Е. Водолазкина «Лавр» Арсений предстает перед читателем в качестве врача (знахаря), блаженного и монаха. Он исцеляет тела и души людей травами, наложением рук, силой молитвы. Искусству врачевания его научил дед, травник Христофор.

В романе функционирует множество наименований растений, применяемых в народной медицине. Многие из них зафиксированы в словаре В.И. Даля, однако он редко отмечает у этих растений целебные или волшебные свойства. Некоторые наименования растений присутствуют; словарные статьи при этом иллюстрируются примерами из древнерусских Травников и Лечебников. Всего в число источников Словаря русского языка XI—XVIII веков вошло шесть Травников и десять Лечебников [1], четыре из которых иллюстрируют фитонимы, функционирующие в романе «Лавр».

Многоаспектному анализу фитонимической лексики в древнерусском языке на материале многих десятков списков Травников и Лечебников посвящена монография А.Б. Ипполитовой [2]. При анализе фитонимов в романе «Лавр» мы использовали ее в качестве основного источника информации о представлениях о свойствах трав в русской народной культуре.

Названия растений, встречающиеся в тексте романа, могут отличаться от названий этих же растений в текстах Травников и Лечебников, поэтому в каждом случае даются все известные по рукописям варианты названия фитонима.

Всего в тексте романа встречаются не менее 23 наименований растений, обладающих, по народным поверьям, целебными и/или магическими свойствами. Рассмотрим эти лексемы:

1. Адамова глава. Фразеологизм адамова глава обозначает изображение черепа с двумя лежащими под ним накрест костями и символизирует смерть; этим выражением на Руси могли называть разные растения: «мандрагору, черный осот, кукушкины сапожки» [3]. В древнерусских Травниках фиксируются две разновидности растения адамова глава (варианты: адамлева / адамля / одамова глава / голова, царь-корень), оба вида растения относятся к числу «царских трав», то есть особо почитаемых древнерусскими знахарями, а также обладающих не только лечебными, но и магическими свойствами. Русские народные поверья приписывали этому растению, кроме лечебных свойств (заживлять любую

рану за три дня), магические функции; она обладала свойством излечения от бесплодия; с помощью этой травы колдуны вызывали нечистую силу и могли распознать «дьявола, супостата и еретика» [2]. Одно из магических свойств этой травы упоминается в романе «Лавр»: «Еретиков Христофор не любил. Он выявлял их посредством адамовой главы. Собирая эту траву у болот, осенял себя крестным знамением со словами: помилуй мя, Боже. Затем, дав траву освятить, Христофор просил священника положить ее на алтарь и держать там сорок дней. Нося ее по истечении сорока дней с собой, даже в толпе он мог безошибочно угадать еретика или беса» [4. С. 18. Курсив здесь и далее наш. — Т.П., Ю.М.].

- 2. Баклан. Название этой травы (варианты: баклан, бакал, бакан, бо-клан) отсутствует и в исторических словарях, и в словаре В.И. Даля. Трава баклан использовалась в ветеринарии: чтобы лошади и коровы «водились» и были «тучными» [2]. С помощью этой травы Христофор врачует животных: «Там же, у рек, находили траву баклан. Христофор учил узнавать ее по желтому цвету, круглым листьям и белому корню. Этой травой лечили лошадей и коров» [С. 23].
- 3. Воронье сало. Трава воронье сало не отмечена в Травниках и Лечебниках, входящих в поле зрения А.Б. Ипполитовой (71 список Травника и 10 списков Лечебника). Это растение идентифицируется Далем как Адгітопіа, репей [3]. Траву воронье сало Христофор дает мужчинам для повышения потенции: «При отсутствии эрекции Христофор предлагал добавлять в пищу дорогие анис и миндаль или дешевый сироп из мяты, которые умножают семя и движут постельные помыслы. То же действие приписывалось траве с необычным названием воронье сало» [С. 17].
- 4. Дягиль. Растение дягиль (варианты: дягиль кудрявый, дягиль кудрявец, кудрявая дягиль, кудреватая дхин, кудрявый купырь, кудяво тягас, куряткой, царские кудри) на Руси имело широкое применение в медицине и в магии. Толкование этой лексемы с указанием на свойство «противу чаровников (...) и отравы» иллюстрируется в Словаре. Растение входит в перечень «царских трав», оно широко использовалось в социальной магии для обеспечения успеха, для удачной торговли [2]. Христофор употребляет дягиль для того, чтобы избежать заражения чумой: «На подходе к Рукиной слободке Христофор достал из кармана вымоченный в винном уксусе корень дягиля и разломил его на две части. Половину взял себе, половину дал Арсению. Вот, держи во рту. С нами Божья сила. Селение встретило их воем собак и мычанием коров. Христофор хорошо знал эти звуки, их нельзя было спутать ни с чем. То была музыка чумы» [С. 27]. Водолазкин называет и волшебное свойство дягиля, используемое колдунами в социальной магии: «В солнечных лучах золотые волосы Арсения светились. В них Христофор вплетал листочки дягиля — чтобы люди любили. При этом он замечал, что Арсения люди любили и так» [С. 24].

- 5. Енох. Название этой травы (варианты: енох, ероха и ехарь) отсутствует в исторических и толковых словарях. Это растение в Травниках рекомендовалось иметь мельникам на мельнице [2]. Дед Арсения использует его в хозяйственных целях, для приготовления щелока средства для мытья волос: Христофор (...) мыл ему голову щелоком. Щелок он делал из кленового листа и белой травы енох» [С. 24].
- 6. Ефилия. Название этого растения (в формах ефилия, ефил, ефим, ефимка) отсутствует и в исторических словарях, и в словаре В.И. Даля. В Травниках рекомендуется давать эту траву младенцам при задержке их развития [2]. Эта трава помогает и при ожогах. Арсений «обожженным» давал пить настой травы ефилии: «Через непродолжительное время ожоги их начинали затягиваться и рубцеваться» [С. 152].
- 7. *Куколь*. Растение *куколь* (вариант: *пукол*) на Руси считалось «особо лечебным» [2] как средство лечения отеков. В этом значении лексема функционирует в романе: «Получившему траву *куколь* предписывается варить ее в воде с корением: вытянет гной из ушей» [С. 220].
- 8. Лас. Белому корню растения лас (варианты: восамон, злок, лад, лазорь, ласа, лась, лизор, лосось, лось, соль) древнерусские Травники приписывали свойство излечения импотенции [2]. Христофор также применяет его для движения постельных помыслов у мужчин: «Существовала, наконец, лас-трава, имевшая два корня белый и черный. От белого эрекция возникала, а от черного пропадала. Недостаток средства состоял в том, что белый корень в ответственный момент следовало держать во рту. На это готовы были пойти не все» [С. 17].
- 9. Одолень. Даль идентифицирует эту траву как растение из рода молочаев (Euphorbia pilosa), указывая на то, что «оно идет в дело у знахарей»; «приворотная, т.е. одолевающая» [3]. Фитоним одолень (варианты: вдолен, ендрикт, еиндринкт) очень часто встречается в Травниках. Траву одолень использовали в лечебных целях, в охотничьей магии, в социальной магии, в любовной магии, ее носили при себе пастухи; по народной этимологии, трава «одолевала» все напасти [2]. В романе эта трава применяется Христофором как средство, помогающее при отравлениях: «Вдоль рек и ручьев собирали одолень красно-желтые цветы с белыми листами против отравы» [С. 23].
- 10. Осот. В Словаре осот именуется добро зелие. Растение входит в перечень «царских трав». Осот (варианты: асотр, еугорь, осота, остай, отымта, соль, сочик, сочк, угор, царев страх) применялся в социальной магии: по народным поверьям, он имел свойство притягивать удачу и успех в обществе [2]. Это волшебное свойство травы нашло отражение в романе: «Христофору было известно, что трава осот с корнем светлым, как воск, приносит удачу. Ее он давал торговым людям, чтоб, куда бы они ни шли, принимаемы были с честью и вознеслись бы великою

славой. $\langle ... \rangle$ Траву *осот* он давал лишь тем, в ком был абсолютно уверен» [С. 18].

- 11. Перенос. Это растение (варианты: венек, опреснок, перекоп, перекос) является антропоморфным: его корень уподоблен человеческому телу, и части этого корня использовались при заболеваниях соответствующих конечностей и частей тела больного. Трава могла использоваться как оберег и могла даровать людям сверхъестественные способности, она могла также обеспечивать удачную торговлю [2]. И.Е. Забелин называет эту траву в числе «вещих трав», которые «должны были удовлетворять запросам язычника во всей полноте»: «Трава перенос, добро её семя, положь в рот да поди в воду, вода расступится, хошь спи в воде или что хошь делай, не затопит» [5]. Травник Христофор был верующим человеком и верил, прежде всего, в силу молитвы: «По пути домой всякий раз собирали стручки травы перенос, отгоняющей змей. Положи ее семечко в рот расступится вода, сказал однажды Христофор. Расступится, серьезно спросил Арсений. С молитвой расступится. Христофору стало неловко. Всё дело ведь в молитве» [С. 23].
- 12. Плакун. Растение плакун входит в перечни и «царских трав», и «материнских трав», без него «не лечат другие травы». По народным поверьям, эта трава получила свое название от слез, пролитых Богородицей за муки Христа, она выросла их этих слез. Из корня плакуна вырезали крест и носили его на себе от эпилепсии; с этим растением был связан целый ритуал, проводимый на Крещение, чтобы в доме всё было хорошо; этим растением лечили все болезни, связанные со сглазом и порчей; его использовали как оберег от нечистой силы [2]. Считалось, что от этой травы «плачут бесы и ведьмы» [3]; поэтому она широко использовалась русскими знахарями в самых разных целях, в том числе и как средство от бессонницы: «Чтобы Арсений легко засыпал, Христофор клал ему под подушку траву плакун. Оттого Арсений засыпал легко. И сны его были безмятежны» [С. 25].
- 13. Попугай. Лексема попугай отсутствует и в исторических словарях, и в словаре Даля. По данным А.Б. Ипполитовой, лексема встречается в единственном Травнике, приобретенном в конце XIX века в Казанском уезде и опубликованном А. Можаровским [2]. Трава обладала магическим свойством умягчения злых людских сердец: «По ночам, когда мальчик уже спал, Христофор писал на бересте о тех свойствах трав, которые по малолетству внука прежде не раскрывались им в полной мере (...) О траве попугай, что растет по низким землям (носити при себе тамо, идеже хощеши просити денег или хлеба, аще у мужеска пола просиши, положи по правую руку пазухи, аще у женска по левую, коли же скоморохи играют, кинь им ту траву под ноги, они и передерутся» [С. 56].
- 14. *Пострел*. Трава *пострел* упоминается в Словаре. От этого растения «разбегаются демоны» [2]. По народным приметам, траву *пострел*

- хорошо иметь в качестве оберега дома для здоровья и благополучия: «На опушках собирали траву *пострел*, растущую только весной. Рвать ее следовало девятого, двадцать второго и двадцать третьего апреля. При постройке избы *пострел* клали под первое бревно» [С. 23].
- 15. Проскурник. Даль называет такие варианты наименования этого растения, как проскурник, проскурняк, просвирняк [3]. В Травниках оно могло называться пустосел [2]. Это «зелие добро» широко использовалось в народной медицине (для лечения энуреза, заболеваний желудочно-кишечного тракта), также для лечения домашнего скота. Трава проскурник есть в Словаре. Арсений использует отвар цветов этого растения для приготовления мази, помогающей срастаться костям после перелома: «Привозили поломавших кости. Арсений выравнивал их кости и перетягивал поврежденные места холстинами с целебной мазью. Это был цвет проскурника, варенного во фряжском вине» [С. 151—152].
- 16. Пырей. Это растение упоминается в Словаре как средство для изгнания глистов и червей. Трава пырей широко использовалась пчеловодами: она снимала опухоль после пчелиных укусов [2]. Автор романа говорит именно о таком применении пырея в народной медицине: «Покусанному пчелами выдают траву пырей и велят натереться» [С. 220].
- 17. Рута. Даль отмечает такие особенности травы, как ее резкий запах (рутная, рутовая пахучесть) [3]. Растение рута упоминается в Словаре как средство от ожирения («тукость с дела сгонит») и от нежелательной беременности («сперму истребляет»). Христофор использует руту вместе с другими средствами для дезинфекции изб во время эпидемии чумы: «Когда затлеют уголья, бросать на них полынь, можжевельник и руту» [с. 26].
- 18. Ряска. Растение ряска находим в Словаре. Эта трава (варианты: райская, реша, рисница, риска, роска, росник, росница, ряснеца) использовалась мужьями для выведывания сокровенных мыслей жен [2]. В романе указывается ее волшебное свойство заставить женщину во сне разговаривать: «Ревнивым супругам Христофор рекомендовал ряску не ту ряску, что затягивает болота, а синюю, стелющуюся по земле траву. Класть ее полагается в головах у жены: заснув, она сама всё о себе расскажет» [С. 19].
- 19. Сава. Описание этой травы содержится в Словаре. Собиратель, не соблюдающий ритуала сбора этой травы, сопровождающегося чтением молитв, рисковал сойти с ума. Растение сава (варианты: сова, иова, савинка) использовалось в черной магии [2]. Свойство травы наносить сорвавшему ее психическую травму было знакомо Христофору: «Ходили за травой савой. Здесь Христофор проявлял осторожность, потому что встреча с ней грозит смятением ума. Но $\langle ... \rangle$ если эту траву положить на след вора, ворованное вернется» [С. 23].
- 20. Стародубка. Название этого лекарственного растения (вариант: стародубна) отсутствует в исторических словарях и в словаре Даля.

Отвар *стародубки* знахари использовали «при прогнозировании исхода болезни» [2]. *Стародубка* широко применялась в народной медицине: «При оврагах искали траву *стародубку*. Христофор показывал Арсению ее острые маленькие листья $\langle ... \rangle$ *Стародубка* помогала при грыже и жаре» [С. 21].

- 21. *Царевы очи*. Названия этой травы (варианты: *очи царевы*, *царево око*) нет в исторических и толковых словарях русского языка. В Травниках растение *царевы очи* входит в перечень «царских трав». Это растение обладало многими лечебными и магическими свойствами. Оно использовалось также в одной из самых ритуализированных сфер домашнего хозяйства пчеловодстве, в любовной магии для жизни супругов в согласии [2]. Эта трава была любимой травой деда Арсения: «Больше всего Христофор любил красную, высотой с иголку траву *царевы очи*. Он всегда держал ее у себя. Знал, что, начиная всякое дело, хорошо иметь ее за пазухой. Брать, например, на суд, дабы не быти осужденну. Или сидеть с ней на пиру, не боясь еретика, подстерегающего всякого расслабившегося» [С. 18].
- 22. Чернобыль. Название этого растения (варианты: чернабы, чернобылник, чернопыл) отсутствует в словарях Даля и И.И. Срезневского. Эта трава была хорошо известна русским знахарям; она использовалась как оберег домов и строений от нечистой силы [2]. Христофор применяет ее против колдовства [С. 56]. В некоторых Травниках ей приписываются свойства разрыв-травы (самого известного волшебного растения, отпирающего любые замки и запоры); она использовалась для выведения мертвого ребенка из матки [2]. Отвар этой травы Арсений дает пить Устине после того, как понимает, что ребенок в ее утробе умер, «трава чернобыль выгоняет мертвый плод» [С. 93].
- 23. Чистяк. Этого слова (варианты: чистик, вачистик, унетик, чеснок) нет в словарях И.И. Срезневского и Даля. В старину это растение употребляли кормящие женщины, чтобы было много молока («трава добра парить титьки у женки»). Это лекарственное средство Арсений дает кормящим женщинам, у которых исчезло молоко [С. 221].

Наблюдения над употреблением фитонимов в романе Е. Водолазкина позволили выявить текст-источник, который, вероятно, был использован писателем: это Травник, близкий или идентичный тому, который опубликован в работе Н. Будур [6]. К сожалению, это издание не является научным; указания на рукопись, которая лежит в основе этого издания, отсутствуют. Изданный Н. Будур Травник включает в себя 64 параграфа. Текст романа «Лавр» перекликается с текстом этого Травника или даже совпадает с ним в 19 случаях из 23. С текстом этого Травника в романе «Лавр» связаны лексемы: одолень (§ 5), адамова глава (§ 6), плакун (§ 7), дягиль (§ 12), лас (§ 14), пострел (§ 19), перенос (§ 20), попугай (§ 22), ряска (§ 26), осот (§ 30), сава (§ 32), стародубка (§ 39), царевы

очи (§ 42), баклан (§ 43), чернобыль (§ 50), енох (§ 55), чистяк (§ 59), пырей (§ 61), ефилия (§ 63).

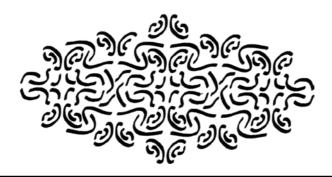
Особенно показательно то, что в названном источнике встречается такой не отмеченный словарями и многими Травниками фитоним, как попугай, при этом текст романа «Лавр» копирует текст Травника. Сравним: «Есть трава попугай, растет по низким землям, собой едва узнать можно от земли. Носи при себе, где хочешь просить денег или хлеба, аще мужеска пола (у кого просишь) положи по правую сторону пазухи, аще женска полу – по левую» [5. Травник, § 22]. И в романе: «О траве попугай, что растет по низким землям (носити при себе тамо, идеже хощеши просити денег или хлеба, аще у мужеска пола просиши, положи по правую руку пазухи, аще у женска – по левую» [С. 56]. Как упоминалось, лексема попугай отсутствует в исторических и толковых словарях и встречается лишь в единственном списке Травника, известном А.Б. Ипполитовой по изданию А. Можаровского (судьба этой рукописи неясна) [2]. Предполагать, что Н. Будур перепечатала издание А. Можаровского, нельзя, поскольку исследователем опубликована не вся книга, а лишь 19 глав.

Главный герой романа «Лавр», Арсений, многому выучился у своего деда, знахаря Христофора. Однако ученик превзошел своего учителя в искусстве врачевания: «Арсений \(\... \) значение предлагаемых трав переоценивать не склонен. Врачебный опыт подсказывает ему, что медикаменты в лечении — не главное» [С. 220]. Арсений исцеляет силой веры и силой молитвы, и роман о враче под пером писателя постепенно превращается в житие святого.

Литература

- 1. Словарь русского языка XI—XVII вв. Справочный выпуск. М., 2004.
- 2. *Ипполитова А.Б.* Русские рукописные травники XVII–XVIII вв.: исследование фольклора и этноботаники. М., 2008.
- 3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I–IV. М., 1978.
- 4. Водолазкин Е. Лавр. М., 2015. Далее указ только стр.
- 5. Забелин И.Е. История русской жизни с древнейших времен. Часть вторая. М., 1879.
- 6. *Будур Н*. Повседневная жизнь колдунов и знахарей в России XVIII—XIX веков". М., 2008. С. 559–573.

Северный (Арктический) федеральный университет им. М.В. Ломоносова



Какой видится экологическая филология?

© А. Т. ХРОЛЕНКО, доктор филологических наук

В статье обсуждается необходимость, содержание и структура новой научной дисциплины — экологической филологии, ориентированной на сбережение родного языка.

Ключевые слова: экология языка, экофилология.

The article contains a discussion of necessity, contents and structure of the new scientific subject that is called ecological philology oriented to preserving the mother tongue.

Key words: language ecology, ecophilology.

Сколько восторженных слов о родном языке, сколько гневных слов послано в адрес тех, кто небрежен в своей речи, как много написано о том, что угрожает русскому языку. Диапазон высказываний — от паники до сурового отпора агрессору. И все это продиктовано заботами о сбережении родного слова.

Постепенно зреет убеждение в том, что следует не только любить свой язык, но и сознательно учить этой любви. Нужна специальная научная и учебная дисциплина, которую условно можно назвать экологической филологией, короче — экофилологией. Эскиз этой дисциплины намечен в двух замечательных книгах — «Живой как жизнь» К.И. Чуковского и «Слово живое и мертвое» Н. Галь.

Какой видится идеология и структура намечаемой дисциплины? Настоящее — это прошлое, свернутое по будущему. Логично и перспективно начинать со знакомства с предысторией и историей проблемы, отсюда правомерность темы «Становление отечественной экофилологической мысли». Опыт экологии языка зафиксирован в сочинениях М.В. Ломоносова и эпистолах А.П. Сумарокова, в Словаре Академии Российской, в филологических трудах А.Х. Востокова, И.И. Срезневского, Ф.И. Буслаева, А.А. Потебни и А.Н. Веселовского, в «Корнеслове» А.С. Шишкова, в собирательском подвиге В.И. Даля, в вершинных достижениях золотого и Серебряного веков русской литературы, в размышлениях К.И. Чуковского и Н. Галь, в публицистике послелнего столетия.

Экологическим заботам должны предшествовать «Базовые вопросы сбережения языка». Вопрос первый. Зачем народу необходимо беречь именно родной язык? Ответ: язык – основной этнический признак, определяющий национальную идентичность народа и каждого его представителя. Язык сплачивает людей в единое образование и одновременно выделяет это образование среди других. Язык – это способ хранения и передачи этнокультурной информации. «Язык есть исповедь народа; в нем слышится его природа, его душа и быт родной» (П. Вяземский). Народы могут менять свои учреждения, свои нравы и обычаи, даже свою религию, свое местожительство, всё – кроме языка. Утрата народом своего языка приводит к исчезновению народа как целого. Для личности определяющим является чувство родного языка. В. Даль, сын датчанина и немки, всю свою сознательную жизнь считал себя русским. «Ни прозвание, ни вероисповедание, ни самая кровь предков не делает человека принадлежностью той или иной народности. Кто на каком языке думает, тот к тому народу и принадлежит. Я думаю по-русски», писал создатель знаменитого Словаря.

Второй вопрос. Почему нам надо беречь именно русский язык? «Весь мир заключен в малой частице воздуха на устах наших зыблющегося», — написал А.Н. Радищев в философском трактате «О человеке, о его смертности и бессмертии» (1792—1796). Это чудо обусловлено эвристическими и креативными возможностями языка, который одновременно и средство познания, и инструмент созидания. Немецкий философ М. Хайдеггер утверждал, что язык разбивает мир, как садовник разбивает сад на пустыре, и мир при этом присутствует в языке самим своим существом. Язык, по мнению философа, дом бытия. Язык формирует человека и его культуру, более того, он создает весь окружающий человека материальный мир. «Неназванное — не существует». Слова отыскивают в мире человека новое и из нового творят дотоле неведомое. На это обращали внимание русские писатели. «Язык — сам по себе поэт» — не только красивая метафора,

но и неоспоримая истина. Язык — «лучший поэтический регулятор» (Л.Н. Толстой — письмо Н.Н. Страхову); «В слове есть скрытая энергия, как в воде скрытая теплота, как в спящей почке дерева содержится возможность при благоприятных условиях сделаться самой деревом» (Пришвин. Дневник); «Язык — родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека» (Пастернак. Доктор Живаго).

Эвристичность и креативность органично связаны и являются непременным свойством любого естественного языка. Однако степень проявления этих свойств для каждого языка различна. Различие зависит от характера внутренних ограничений в системе языка, грамматической и семантической структуры речи. Так, русскому языку свойственна структурная свобода. Ударение не привязано к определенному слогу и может перемещаться в пределах одного слова, создавая новую лексему или иную грамматическую форму. В русском языке нет строго определенного места глаголов и порядка других слов, в нем «завихрение придаточных предложений». По этой причине русский язык в наибольшей степени оказывается пригодным для описания далеких от однозначности, трудно выразимых духовных сущностей. Свобода предопределяет универсальность языка. Это подметил М.В. Ломоносов: «...Сильное красноречие Цицероново, великолепная Виргилиева важность, Овидиево приятное витийство не теряют своего достоинства на российском языке» [2]. Более того, немало примеров того, что перевод на русский язык в художественном отношении оказывается выше оригинала.

В свое время А.А. Потебня так объяснил феномен якобы внезапного возникновения русской литературы. Великий филолог полагал, что, не учитывая духа русского языка, невозможно понять, почему за тридцать лет от Пушкина до Толстого и Достоевского в русской литературе появилось больше выдающихся писателей, чем в английской и французской литературах вместе взятых за триста лет. «Языки создаются тысячелетия, и если бы, например, в языке русского народа, письменность коего лет 300 была лишена поэзии, не было поэтических элементов, то откуда взялось бы их сосредоточение в Пушкине, Гоголе и последующих романистах? Откуда быть грозе, если в воздухе нет электричества» [1].

Вопрос третий. Что является объектом экофилологических забот — язык, речь или речевое поведение? Уточним термины, которые экологи языка обычно не разграничивают и используют как синонимы. Язык — это естественно возникшая и закономерно развивающаяся знаковая система, обладающая свойством социальной предназначенности, служащая общению людей и отраженная в сознании коллектива в отвлечении от конкретных мыслей, чувств и желаний.

Речь — это язык в действии, в процессе применения для выражения конкретного содержания. Язык и речь едины и одновременно различны. Образно говоря, язык – партитура, а речь – звучащая музыка. Язык от своего носителя практически не зависит, и никто лично урона языку не нанесет. От носителя зависит только речь, поскольку она – творение языковой личности. Каждый индивид получает язык как нечто данное, до него существовавшее, а речь во всех случаях каждому человеку приходится формировать самому. Отсюда парадокс: непобедимость языка и уязвимость речи, богатство языка и бедность речи. Речь – понятие обобщающее. Оно формируется в процессе речевого поведения языковой личности. Так что начало всех экофилологических трудностей обусловлено недостатками речевого поведения носителя языка, которые связаны со снижением личной культуры и падением нравственности в обществе. Язык как коммуникативный феномен, по сути, специальных мер защиты не предполагает и не требует, а вот речь в защите нуждается.

Принято считать, что «живой как жизнь» язык подвержен болезням, а потому непременной частью экологических размышлений над ним является «экофилологический диагноз» — внешние угрозы русскому языку и внутренние недуги русской речи.

Под внешними угрозами русскому языку можно считать и факт набирающей обороты в современном мире языковой глобализации, которая проблематизирует место русского языка среди ведущих языков мира, и лавинообразный рост иноязычных заимствований в русской речи. Внутренними недугами русской речи считаются два активных процесса. Во-первых, засилье канцелярита не только в обиходной, но и научной речи как причина возможного понижения интеллекта нации, во-вторых, смысловое истощение слова как путь к культурному обнищанию общества.

Самой приметной «болезнью» языка считают *иноязычные заимствования*. Они неизбежны, поскольку любой язык и любая культура редко бывают самодостаточными, а потому языки и культуры тянутся друг к другу. Люди и народы всегда заимствуют слова и всегда сомневаются в целесообразности заимствования, а потому отношение общества к заимствованиям всегда было двояким: они приветствовались как фонд обогащения языка и отрицались как факт засорения родной речи.

Общественный инстинкт самосохранения предопределяет формы противостояния чужесловию. Не самой массовой, но красноречивой формой сдерживания напора иностранных слов является языковый пуризм — стремление к очищению литературного языка от иноязычных заимствований. Пуризм неоднороден. В нем выделяется направление радикальное и направление менее радикальное, компромиссное. Радикальный пуризм предполагает не только запрет на любое заимствование

современной речью, но и замену уже усвоенных языком иностранных по происхождению лексем на отечественные эквиваленты. Менее радикальный пуризм ориентирован на современную жизнь родного языка, ситуативен, половинчат, компромиссен, не зовет к замене уже вошедших в русский словарь иностранных слов, однако внимательно следит за вторжением чужесловия в родную речь и предлагает эквивалентные единицы с русской этимологией.

Хотя о заимствованиях спорят более двухсот лет, все еще остаются нерешенными некоторые теоретические вопросы о природе, причинах и перспективах заимствования. Среди них вопрос, что такое заимствование. Лингвистический энциклопедический словарь определяет заимствование как элемент чужого языка, перенесенный из одного языка в другой. Требует уточнения слово перенесенный. Любое ли использованное слово чужого языка в своей речи можно считать заимствованием? С какого момента «перенесенное» можно считать «заимствованием»? Три сотни слов из восточных языков (ориентализмов), использованных А.С. Пушкиным в повести «Путешествие в Арзрум», — заимствования? Путевые заметки телеведущих, знакомящих телезрителей с культурой экзотических стран, включают в себя слова, называющие то, что связано с этой страной. Это заимствования? А все топонимы, связанные с географией иных стран, — тоже заимствования?

Есть резон разграничивать две стадии перенесения, взаимообогащения контактирующих языков — (1) употребление и (2) заимствование. Поле перенесения — речь, территория заимствования — язык. Судьба перенесённой лексики зависит от двух тенденций в культурно-языковом развитии человечества — собственно культурной и цивилизационной. Прогресс как свойство цивилизации предполагает «одноразовость» используемых слов, терминов, укороченность срока их использования, сменность лексических пластов. Заимствование же, «усыновление» слова — удел культуры.

Внутренние беды русской речи — это экспансия канцелярита во все сферы коммуникативной деятельности носителей языка и оскудение культурно-смысловой наполненности слова. Если большинство ревнителей чистоты русского языка главной бедой считают использование за-имствований, то К.И. Чуковский полагал, что в ткани русской бытовой, философской и научной речи для говорящих опаснее всего метастазы канцелярского языка. Такого же мнения придерживалась переводчица Нора Галь. Ее знаменитая книга «Слово живое и мертвое» начинается главой «Берегись канцелярита!». Приметами канцелярита являются обилие отглагольных существительных, использование предлогов, образованных от существительных (во избежание, вследствие, по причине, по истечении и др.), предпочтение пассивного залога глагола, вытеснение глагола существительным, тяжкий, путаный строй фразы, серость,

однообразие, штамп изложения. Канцелярит — склонность к шаблонам, стереотипам, блоковости мысли и текста. Канцелярит стал бедой современной социально-экономической и гуманитарной науки. Словесная завеса канцелярита скрывает логическую порочность рассуждений, слабость приводимых доводов, идеологическую или мировоззренческую предвзятость и т.д. В итоге канцелярит в науке и философии ведет к понижению интеллекта нации.

Сила, величие и могущество языка основываются на фундаментальном свойстве слова — его аккумулятивности. Слово — это не только практическое устройство передачи информации, но и инструмент мысли и аккумулятор культуры. Способность накапливать в себе культурные смыслы — свойство живого слова. Об этом красноречиво говорит вековой опыт изучения и преподавания иностранных языков, перевода и автоперевода, явление коннотации, специфика фразеологии. Аккумуляция культурных смыслов делает слово источником научного знания, обусловливает возникновение таких научных дисциплин, например, как гуманитарная география или гуманитарная анатомия.

Накапливаемые смыслы составляют культуроносный слой и культурообеспечивающий уровень в семантике языковой единицы. Аккумуляции культурных смыслов способствуют такие формы интеллектуальной деятельности, как внимательное чтение великих книг, размышления над прочитанным, над увиденным вокруг и переживаемом, содержательная коммуникация с достойными собеседниками, изучение родного языка, равно как и других языков.

Когда говорят об экологии языка, то подсознательно думают о возможной утрате небрежно используемым словом своего культурного содержания. Есть основание считать оскудение смысловой наполненности слова самым опасным языковым недугом, поскольку оно, во-первых, самый разрушительный в эвристическом и креативном отношении процесс, во-вторых, результаты этого процесса обнаруживаются не сразу и с большим трудом. Только через продолжительное время и по результатам интеллектуальной жизни общества можно оценить степень потерь. В-третьих, в отличие от заимствований и экспансии канцелярита смысловое оскудение не ограничивается пределами речи, оно захватывает и пространство языка. В-четвертых, государственные запреты и меры его поддержки, общественное санкционирование, достаточно эффективное в преодолении «чужесловия» и канцелярита, бессильно перед оскудением речи. Ни один документ, ни один призыв в этом случае результативными не будут. Только воля каждой языковой личности, общественный настрой и напор государства в тесной кооперации могут преодолеть речевое и языковое оскудение.

Центральной и во многом обобщающей частью курса должны быть размышления о перспективах сбережения языка и практике оздоровления речи. Стратегия и тактика экологии языка и культуры зависят от точного определения субъектов и объекта экофилологии. Очевидно, что основными субъектами являются общество и государство. Что же касается объекта экофилологии, то тут возможна дискуссия. Для одних объект — язык, для других — речь, для третьих — носитель языка и его речевое поведение. Думается, что объектом экофилологии должно быть речевое поведение.

Деятельность государства и его идеологических институтов — важный фактор косвенного воздействия на язык и культуру, оно создает ту атмосферу, ту систему связей и отношений, которая либо способствует слову, либо мешает его полноценной жизни. Экофилологические инструменты государства — языковая политика, законотворчество, государственные программы типа программы «Русский язык» на 2016—2020 гг. Государство создаёт необходимую инфраструктуру, готовит и совершенствует кадры преподавателей родного слова, издает и распространяет учебную и методическую литературу. Государство отвечает за судьбу языка за пределами страны.

Языкосберегающий арсенал общества— это его инициативы различного рода. Статус «инициативы» не дает возможности детально спроектировать конкретные формы. Они, по определению, чаще всего неожиданны, оригинальны, непредсказуемы, хотя их можно спрогнозировать в самом общем виде. Как минимум, это должны быть, во-первых, формы приобщения к чтению классической и иной первоклассной литературы, во-вторых, формы просветительские, образовательные, в-третьих, формы состязательные, в-четвертых, формы, сочетающие как коллективное, так и индивидуальное начало. Для общественных инициатив важно широкое и оперативное освещение задуманных акций и мероприятий, а также их результатов.

Итогом обсуждаемой научной дисциплины и финальным аккордом соответствующего курса экофилологии, по нашему мнению, должна стать тема *языковой личности как объекта и субъекта экофилологии*. Экология слова и культуры — это право и обязанность каждого говорящего на данном языке и живущего в данной культуре. Единство объектности и субъектности — основа речевого самостроительства. Самовоспитание в области речевой культуры требует авторитетных образцов. Целенаправленный поиск достойных языковых личностей в качестве речевого идеала, широкое гласное обсуждение результатов их коммуникативной практики — продуктивная форма воспитания языкового вкуса.

Хотя защита слова — дело коллективное, эффективной она может быть только при условии личной активности каждого носителя языка и культуры. По большому счету, создает язык и сберегает речь только

говорящий носитель языка, все остальное лишь способствует или мешает этому процессу.

Сберегая родной язык, мы уповаем на то, что язык сбережет нас, сохранит нашу этническую идентичность и обеспечит надежную базу национальной культуры.

Литература

- 1. *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. C. 106.
- 2. *Ломоносов М.В.* Российская грамматика // Полн. собр. соч. М.–Л., 1952. Т. 7. С. 392.

Курский государственный университет



«Как не согласиться?»

Вопросительные фразеологизированные предложения

© А. Ф. КАЛИНИН, кандидат филологических наук

В результате разноаспектного анализа русских вопросительных фразеологизированных предложений структурного типа Как не согласиться? автором статьи выявлена их формальная и смысловая организация, описана их лингвистическая сущность, охарактеризованы семантические структуры. Это дало возможность предложить их структурно-грамматическую и семантическую классификации и приблизиться к построению общей типологии исследуемых единиц, что имеет определенное значение для теории синтаксиса простого предложения в русском языке.

Ключевые слова: русский язык, фразеологизированные предложения, структурно-грамматический аспект, логико-семантический аспект, односоставное и двусоставное предложения, семантическая структура предложения.

Upon analyzing Russian phraseologically interrogative bound sentences such type How not to agree? from various aspects, their formal and semantic organisation has been appeared, their linguistic essence has been described and semantic structures have been characterized. All the above have given

opportunity to propose their semantical, structural and grammatical classifications and to approach the task of creating a general typology of these units.

It has determinate for syntax theary jf simple sentence in the Russian language.

Key words: russian language, phraseologically bound sentence, structural and grammatical aspect, logical and semantic aspect, one-member sentence and two-member sentence, semantic structure of sentence.

В системе простого предложения в русском языке, как и в других индоевропейских языках, существуют различные оппозиции; центральными считаются противопоставления свободные/ фразеологизированные и двусоставные / односоствные предложения.

Свободные предложения строятся по свободным структурным схемам и имеют живые грамматические связи между компонентами. Фразеологизированные предложения строятся по фразеологизированным структурным схемам, это предложения с индивидуальными отношениями компонентов и с индивидуальной семантикой. В таких предложениях словоформы соединяются друг с другом идиоматически, не по действующим синтаксическим правилам функционируют служебные и местоименные слова, частицы и междометия [1. С. 383]. Укажем при этом, что статус синтаксической фразеологии недостаточно определен ни по отношению к фразеологии, ни по отношению к синтаксису [2, 3].

Что касается оппозиции «двусоставность/односоставность» предложения, то необходимо отметить, что в современной русистике существуют две диаметрально противоположные точки зрения. Традиционная точка зрения исходит из наличия в языке односоставных и двусоставных предложений [4]. Противоположная точка зрения признает функционирование в языке только двусоставные предложения [5]. Следовательно, проблема типологии простого предложения, определение его односоставности или двусоставности является очень актуальной.

Считаем, что в языке функционируют как односоставные, так и двусоставные предложения. Двусоставное предложение категоризует отношения — предмет и приписываемый ему предикативный признак, односоставное — предмет или признак как существующий независимо, не сочлененный предикативно с другим предметом или признаком.

Вопросительные предложения структурного типа *Как не согла-ситься*? являются фразеологизированными. В определении синтаксических фразеологизмов мы разделяем концепцию авторов «Русской грамматики» [1. С. 217, 383].

Лингвистическая сущность вопросительных фразеологизированных предложений структурного типа *Как* (*с этим*) не согласиться?; *Почему не сделать*?; *Отчего не пойти*? фактически не изучена, не исследованы их формальная и смысловая организация и их место в системе простого предложения в русском языке. Добавим, что такие фразеологизированные синтаксические единицы широко употребляются в разговорной речи, в беллетристике и в просторечии. В статье они рассмотрены в двух основных аспектах: структурно-грамматическом и логико-семантическом. При исследовании в структурно-грамматическом аспекте учитываются их формальная организация, грамматические значения и отношения между составляющими предложение словоформами.

Данные предложения в структурно-грамматическом аспекте — это вопросительные фразеологизированные односоставные глагольные инфинитивные предложения, открывающиеся сочетанием местоименного наречия с отрицательной частицей не: как не, почему не, отчего не; далее следует инфинитив в независимой позиции, являющийся главным членом таких предложений.

Вопросительные фразеологизированные предложения структурного типа Как не согласиться? могут быть нерасчлененными — в них детерминанты отсутствуют, и расчлененными — в них они наличествуют. Детерминанты в расчлененных вопросительных фразеологизированных предложениях данного типа имеют пространственные значения: Как не жить здесь?; Почему не съездить за границу?; Отчего не трудиться дома?; временные: Как не согласиться теперь?; Почему не улететь завтра?; Отчего не выполнить сегодня?; отношение к лицу (субъектная детерминация): Как не согласиться ему?; Почему Иванову не сделать?; Отчего ему не уехать?; образа и способа действия: Как не жить вместе?; Почему не сделать наверняка?; Отчего не расстаться сразу?

Исследуя вопросительные фразеологизированные предложения структурного типа *Как не согласиться*? в структурно-грамматическом аспекте, рассмотрим, как реализуются в них синтаксические категории модальности, времени и лица, образующие предикативность [6], категория грамматического субъекта и семантическая категория агенса (деятеля).

Сложная синтаксическая категория модальности изучена недостаточно. Обычно в ней выделяют объективную и субъективную модальность, вместе с тем выявляют и другие модальные значения: частные модальные значения, модальность предиката и т.д. [7, 8].

В вопросительных фразеологизированных предложениях структурного типа Как не согласиться? проявляется объективная модальность

ирреальности, выраженная интонационно-синтаксическим и лексико-синтаксическим способами и осложнённая частными модальными значениями возможности и целесообразности, которые обусловлены наличием вопросительных сочетаний как не, почему не, отчего не: Как не ошибиться?; Почему не остаться?; Отчего не разобраться?

Субъективная модальность, как показывает исследованный материал, ограниченно проявляется в таких фразеологизированных предложениях, при этом для передачи субъективной модальности характерны вводно-модальные компоненты, выражающие акцентирование: в общем, в конце концов, скажем и др.: А в общем, почему не построить дом?; Отчего, в конце концов, не жениться?; Как, скажем, с этим не согласиться?

Категория времени служит для выражения отнесённости содержания высказывания к моменту речи. Синтаксическую категорию времени следует строго отграничивать от морфологической категории времени, которая опирается на формы глагола и выявляется в глагольных предложениях. Синтаксическая категория времени является категорией уровня предложения. Категория синтаксического времени выражается самой структурной схемой предложения, при этом в глагольных структурных схемах знаменательным глаголом, формирующим главный член предложения, а в безглагольных схемах — специально вводимым в состав предложения служебным глаголом быть [9. С. 543].

Как и авторы «Русской грамматики», считаем наличие в вопросительных фразеологизированных предложениях структурного типа Как не согласиться? четырехчленной модально-временной парадигмы: настоящего, прошедшего и будущего времени синтаксического индикатива и синтаксического ирреального сослагательного наклонения [1. С. 393]: Как (было, будет, было бы) этого не понять?; Почему (было, будет, было бы) не строить?; Отчего (было, будет, было бы) не путешествовать?

Категория лица устанавливает отнесенность содержания высказывания к лицу говорящему, к адресату-собеседнику или к третьему лицу, то есть к лицу, не участвующему в речи. Синтаксическое лицо является одной из основных категорий, которая служит для создания предикативности, то есть отнесённости содержания высказывания к действительности. Однако нами учитывается также то, что в современном языкознании существует точка зрения на узкое толкование понятия «предикативность», формирование предикативности только категориями объективной модальности и синтаксического времени [9. С. 542].

В вопросительных фразеологизированных предложениях структурного типа Как (с этим) не согласиться?; Почему не сделать?; Отчего не пойти? глагольная форма главного члена — независимый инфинитив не указывает на лицо. Вместе с тем в составе таких фразеологизированных предложений может быть словоформа в дательном падеже, устанавливающая отнесенность содержания высказывания к первому, второму или третьему лицу: Как мне (тебе, ему) с этим не согласиться?; Почему мне (тебе, ему) не съездить?; Отчего мне (тебе, ему) не пойти? Следовательно, в данных вопросительных фразеологизированных предложениях может быть полная микропарадигма лица.

Грамматический субъект — это словоформа с предметным значением, грамматически господствующая по отношению к словоформе, которая называет признак предмета. В узком толковании грамматический субъект — это подлежащее [10. С. 353].

В вопросительных фразеологизированных предложениях структурного типа *Как* (*с этим*) не согласиться? отсутствуют словоформы такого рода с предметным значением, при которых были бы словоформы, обозначающие их признак, и поэтому такие фразеологизированные синтаксические единицы являются фразеологизированными бессубъектными предложениями.

Любое глагольное действие предполагает деятеля, однако его обнаружение зависит прежде всего от формы, в которой употреблен глагол. Наибольшая связь действия с деятелем проявляется в спрягаемых глагольных формах. Инфинитив называет действие безотносительно к его протеканию, поэтому он не мотивирует форму агенса. Вместе с тем в инфинитивных предложениях потенциальное действие соотнесено с потенциальным деятелем, выраженным формой дательного падежа: Актеру мести! (М. Горький) [Там же. С. 267].

В вопросительных фразеологизированных инфинитивных предложениях структурного типа *Как* (с этим) не согласиться? словоформа в дательном падеже также может осмысливаться как потенциальный деятель, или агенс по отношению к потенциальному действию, выраженному независимым инфинитивом — главным членом предложения: *Как ему там не увязнуть*?; Почему им не возвратиться на Родину?; Отчего тебе не посвататься?

Итак, исследование вопросительных фразеологизированных предложений типа *Как* (*с этим*) не согласиться? в структурно-грамматическом аспекте показало, что они, будучи вопросительными фразеологизированными односоставными глагольными инфинитивными предложениями в системе простого предложения в русском языке, характеризуются особенностями выражения синтаксических категорий

модальности времени и лица, являются бессубъектными и агенсными предложениями.

В логико-семантическом аспекте изучается семантика предложения. В современной лингвистической науке существует множество концепций и подходов в исследовании смысловой организации предложения. Весьма распространённой является денотативная, или референтная концепция семантики предложения, базирующаяся на выявлении отношений между высказыванием и обозначаемой им ситуацией, или событием [11, 12]. Оригинальна в исследовании семантического синтаксиса концепция проф. Н.Д. Арутюновой [13]. Ряд исследователей идут к смыслу предложения от его формальной организации [14, 15]. Представители данного направления выдвинули понятие семантической структуры предложения. Семантическая структура предложения — это его абстрактное языковое значение, которое представляет собою отношение семантических компонентов, формируемых взаимным действием грамматических и лексических значений членов предложения [1. С. 124].

Смысловая организация предложения устанавливается нами, исходя из его формальной устроенности.

Существуют элементарные, простейшие семантические структуры и неэлементарные, расширенные семантические структуры [Там же].

Проведенный компонентный анализ вопросительных фразеологизированных предложений структурного типа *Как не согласиться*? выявил, что семантические структуры таких фразеологизированных предложений могут быть двух-, трех- и четырехкомпонентными.

Отметим вначале, что местоименные наречия не называют различных обстоятельств, а лишь у к а з ы в а ю т на них или служат для обобщения, а также для выражения вопроса [16]. Исследуемые фразеологизированные предложения открываются сочетанием местоименного наречия с отрицательной частицей не: как не, почему не, отчего не, посредством которых и вопросительной интонации выражается вопрос и оформляются вопросительные фразеологизированные предложения структурного типа Как не согласиться?; Почему не сделать?; Отчего не пойти? Исходя из этого, полагаем, что местоименные наречия в рассматриваемых вопросительных фразеологизированных предложениях не называют обстоятельств, а служат для выражения вопроса и поэтому не входят в качестве семантических компонентов в семантические структуры данных фразеологизированных предложений.

Двухкомпонентые семантические структуры вопросительных фразеологизированных предложений типа *Как не согласиться*? — они элементарные — состоят из семантического субъекта и семантического предиката, выраженного инфинитивом. Действие или состояние, передаваемое в данных предложениях, соотносится с обобщенным субъектом (он имплицитен, словесно не выражен) или с определенным субъектом — это субъектный детерминант, выраженный существительным или местоимением в дательном падеже: Как не радоваться (любому, каждому)?; Как матери не понять?; Почему не учиться? (любому, каждому); Почему им не уехать?; Отчего не любить? (любому, каждому); Отчего ему не подождать? Отметим при этом, что субъектным детерминантом в инфинитивных предложениях всегда является дательный падеж (кому) со значением субъекта действия или состояния [1. С. 377]. В данных предложениях выражается утверждение возможного или целесообразного.

Трехкомпонентные семантические структуры вопросительных фразеологизированных предложений структурного типа *Как не со-гласиться*? делятся на две группы:

- элементарные трехкомпонентные семантические структуры, состоящие из семантического субъекта, семантического предиката и семантического объекта. В данных семантических структурах действие или состояние, соотносимое с субъектом, направлено на объект, выраженный именем существительным или местоимением в косвенном падеже без предлога или с предлогом: Как Иванову на них не обижаться?; Почему ей не рассказать о детях?; Отчего тебе с ним не познакомиться?;
- неэлементарные трехкомпонентные семантические структуры, состоящие из семантического субъекта, семантического предиката и семантического конкретизатора, указывающего место, время или способ проявления состояния или действия; семантический конкретизатор выражен наречием или именем существительным в косвенном падеже без предлога или с предлогом: Как не согласиться теперь?; Почему ему там не жить?; Почему им немедленно не вернуться?; Отчего детям не оставаться дома?

Четырехкомпонентные семантические структуры вопросительных фразеологизированных предложений структурного типа *Как не согласиться*? делятся на три группы:

— элементарные четырехкомпонентные семантические структуры, состоящие из семантического субъекта, семантического предиката и двух семантических объектов. В данных семантических структурах действие или состояние, осуществляемое субъектом, направлено на объекты, выраженные именами существительными или местоимениями в формах косвенных падежей без предлогов или с предлогами: Как нам ей не рассказать о поездке?; Почему ей от него не уехать к родителям?; Отчего мне на него не пожаловаться родственникам?;

— неэлементарные четырехкомпонентные семантические структуры, включающие в свой состав семантический субъект, семантический предикат, семантический объект и семантический конкретизатор. В данных семантичеких структурах действие или состояние, осуществляемое субъектом, направлено на семантический объект; семантический конкретизатор указывает на место, время или способ проявления состояния или действия. Семантический объект выражен именем существительным или местоимением в косвенном падеже без предлога или с предлогом; семантический конкретизатор выражен наречием или именем существительным в косвенном падеже без предлога или с предлогом: Как нам в столице с ней не заблудиться?; Почему Петрову не съездить с женой за границу?; Отчего нам теперь на него обижаться?; Отчего ей иногда к ним не приходить?;

— неэлементарные четырехкомпонентные семантические структуры, состоящие из семантического субъекта, семантического предиката и двух семантических конкретизаторов, указывающих на место, время или способ проявления состояния или действия. Семантические конкретизаторы выражены наречиями или именами существительными в косвенных падежах без предлогов или с предлогами: Как теперь ребенку в мегаполисе не потеряться?; Почему нам сейчас не переехать в столицу?; Отчего детям не жить вместе на квартире?

Данный перечень семантических структур вопросительных фразеологизированных предложений структурного типа *Как не согласиться*? не является законченным и может быть продолжен. Исследованный материал показал, что наиболее распространенными в русском языке являются двухкомпонентные семантические структуры таких фразеологизированных предложений.

Предложения типа *Как не согласиться*? в логико-семантическом аспекте являются д в у с о с т а в н ы м и (двучленными) предложениями, поскольку в их семантических структурах наличествуют как минимум семантический субъект и семантический предикат. Исследование этих предложений в двух основных аспектах: структурно-грамматическом и логико-семантическом показало различие в их типологии. В структурно-грамматическом аспекте они являются о д н о с о с т а в н ы м и глагольными предложениями, однако в логико-семантическом аспекте они представляют собой д в у с о с т а в н ы е предложения.

Такое разноаспектное исследование вопросительных фразеологизированных предложений структурного типа *Как не согласиться*? позволило предложить их структурно-грамматическую и семантическую классификации, что дает возможность построения общей типологии и, думается, должно приниматься во внимание при изучении синтаксиса простого предложения.

Литература

- 1. Русская грамматика. В 2 т. М., 1980. Т. 2.
- 2. *Ксенофонтова Л.В.* Статус синтаксической фразеологии в языке // Русский язык: исторические судьбы и современность: тр. и материалы IV междунар. конгр. исслед. рус. яз. МГУ им. М.В. Ломоносова, филол. фак. 20—23 марта 2010 г. М., 2010. С. 428.
- 3. *Меликян В.Ю.* Синтаксические фразеологические единицы русского языка // Русский язык в школе. 2010. № 11.
- 4. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. М., 2001. С. 49.
- 5. *Золотова Г.А.* Об основаниях классификации предложений // Русский язык за рубежом. 1989. № 5.
- 6. Виноградов В.В. Избранные труды: исследования по русской грамматике. М., 1975. С. 268.
- 7. *Бондаренко В.Н.* Виды модальных значений и их выражение в языке // Филологические науки. 1979. № 2.
- 8. Золотова Г.А. О категории модальности // Модальность в языке и речи: новые подходы к изучению. Калининград, 2008. С. 16–20.
- 9. Грамматика современного русского литературного языка. М., 1970.
- 10. Краткий справочник по современному русскому языку / Под ред. П.А. Леканта. М., 1995.
- 11. *Ломтев Т.П.* Предложение и его грамматические категории. М., 1972.
- 12. *Москальская О.И.* Вопросы синтаксической семантики // Вопросы языкознания. 1977. № 2.
- 13. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. М., 1976.
- 14. Арват Н.Н. Компонентный анализ семантической структуры простого предложения. Черновцы, 1976.
- 15. Шведова Н.Ю. О соотношении грамматической и семантической структуры предложения // Славянское языкознание. М., 1973.
- 16. Современный русский язык. В 3 ч. / Н.М. Шанский, А.Н. Тихонов. М., 1981. Ч. II. С. 226—227.

Балашов Саратовской обл.

«Глаза – зеркало души»

(Фразеологизмы со словом глаза)

© Н. А. БУРЕ,

кандидат филологических наук

В статье анализируются фразеологизмы со словом *глаз* (*глаза*) с точки зрения их семантики и функционирования в речи. Обращается внимание на этимологию слов, словообразовательные отношения, синонимию, антонимию устойчивых оборотов.

Ключевые слова: глаза, фразеологизмы, этимология, синонимы, антонимы.

In the article idioms with world «eyes» analyzed in terms of their semantic and functioning in speech. Attention is drawn to the words etymology, derivation relations, idioms synonyms and antonyms.

Key words: eyes, idioms, etymology, synonyms, antonyms.

«Когда глаза говорят одно, а язык другое, опытный человек верит первым», — заметил философ Ральф Эмерсон. Согласно подсчетам исследователей, словесное общение занимает около 20% времени, на оставшиеся же 70—80% приходится передача информации с помощью невербальных средств. Понять настроение человека и даже его мысли можно при помощи зрительного анализатора. Не случайно говорят, что наши «глаза — зеркало души». «Изменение размера зрачков (их расширение и сужение) не поддается, по мнению психологов, сознательному контролю и, следовательно, не может быть сымитировано» [1].

В Словаре В.И. Даля, глаз — это «орудие чувственного зрения, око; глазное яблоко» [1]. У С.И. Ожегова глаз — «1. Орган зрения, а также само зрение. Черные, карие, серые, голубые глаза. 2. ед. В некоторых сочетаниях: присмотр, надзор. Хозяйский глаз.

Глаз — это необходимый орган человека и высших животных. Человек, потерявший зрение (слепой), становится беспомощным, не способным в полной мере ориентироваться в окружающем мире. Взглянуть одним глазом, краем глаза хотя бы мельком на все происходящее — это, наверное, самая заветная мечта таких людей. Не размышляя, с закрытыми

глазами, можно совершать необдуманные поступки. Можно закрывать глаза умышленно, стараясь, не замечать того, чего не желаешь знать. Намеренно закрывать глаза (омонимичное выражение) можно кому-нибудь, стараясь скрыть, умолчать о чем-то важном. А если уж пелена (покров, завеса) с глаз упадет (станет, понятным то, что раньше было неясным), посмотрит человек на все с открытыми глазами и поймет, что заблуждался, ошибался; узнает истинный смысл происходящего вокруг. Не поверит своим глазам (ушам), удивившись и поразившись увиденному.

Иногда человек, находясь под чьим-либо влиянием, не имеет собственного мнения и *смотрит* на мир *чужими глазами*. Сравните антонимичное выражение: увидеть *своими* (собственными) глазами (разг.) — непосредственно самому увидеть и убедиться, удостовериться в чем-либо лично. Причем смотреть лучше очень внимательно, в оба глаза (синоним: во все глаза), чтобы не упустить чего-нибудь важного.

Этимология слова глаз восходит к древнерусскому глазкы стекляныи (Ипатьевская летопись под 6622 г.). Славянское glazь — шарик. Польское glaz — камень, скала; первоначальное значение «шар». У слова глаз есть лексический синоним: общеславянское око (очи). Устаревшее, книжное, поэтическое око происходит от общеславянского, индоевропейского око. (ср.: лат. oculus, нем. Auge, лит. akis). У В.И. Даля: око — ср. очи и очеса мн. [1]. Глаз у С.И. Ожегова: око, -а, мн. ч. очи, очей (устар. и высок.) и (стар.) очеса, очес, ср. (устар. и высок.). То же, что глаз (в 1 знач.). Мы говорим недремлющее око, когда имеем в виду бдительного наблюдателя. Если хочешь посчитаться, припомнить кому-нибудь обиду, то обязательно око за око, зуб за зуб.

Око и окно. Есть ли связь между этими словами? Н.М. Шанский пишет: «От существительного око, обозначающее глаз, орган зрения, то, с помощью чего мы видим, с помощью суффикса -H ($-\delta H$) образовалось слово окно. Окно делалось из щели между бревнами сруба для того, чтобы можно было наблюдать, видеть то, что происходит вне дома. Поэтому оно и уподоблялось оку, то есть глазу [2. С. 113].

Словообразовательное гнездо заглавного слова глаз включает такие однокоренные слова: глаз-ик, глаз-ок, глаз-ёнк-и, глаз-оньк-и, глаз-ищ-е; глаз-н-ой, глаз-аст-ый, без-глаз-ый, внутри-глаз-н-ой, над-глаз-н-ый; глаз-еть, с-глаз-и-ть; глаз-о-мер, дв-у-глаз-ый, кос-о-глаз-ый, узк-о-глазый.

Какой же бывает глаз? Проницательный *острый (верный, зоркий) глаз* имеет тот, кто способен быстро и точно оценить ситуацию; у такого опытного человека *глаз набит (наметан)*.

Глаз-алмаз. Можем предположить, что выражение имело отношение к огранке камней: только человек с хорошим зрением мог быть мастером в этом деле. Все тонкости в производстве он замечал *невооруженным глазом*.

Глаза могут быть *большие, круглые* от удивления и недоумения. *За красивые глаза* можно совершать героические поступки, совершенно бескорыстно, из одной только симпатии к обладателю прекрасных глаз.

Но бывает и *дурной (лихой, худой) глаз* — взгляд недоброжелательного человека, который способен *селазить*. «Сглазить можно все на свете, но особенно дурному глазу подвержено то, что дорого, любо и красиво. Именно поэтому нельзя было слишком явно хвалить любимого ребенка, собственную жену или счастливые события из своей жизни» [3].

О человеке, который много и часто плачет, говорят, что у него глаза на мокром месте (глаза не осущаются). С пьяных глаз (прост.), по пьяной лавочке можно поступить необдуманно и опрометчиво.

У того же, у кого *глаза завидущие, руки загребущие,* — жадная и завистливая душа.

Расположение наших глаз всем известно, но могут быть и глаза на затылке (разг., неодобр.) у человека, который очень невнимателен и ничего не замечает. Большой словарь русских поговорок приводит противоположное значение этому выражению во псковских говорах: «об очень внимательном человеке» [4].

Когда *глаза на лоб полезли* (вылезли из орбит), то это от боли, испуга, состояния крайнего удивления. *Глаза* могут быть в кучу (в куче) от испуга и усталости; *глаза в пятках* — от страха.

Какие «действия» совершают наши глаза? Глаза разгораются от непреодолимого желания; глаза бегают от смущения; глаза разбегаются от невозможности сосредоточиться. Глаз отдыхает (радуется), получая приятное впечатление от увиденного. От слабости и усталости в глазах темнеет и рябит.

А когда хочется спать, то глаза слипаются (закрываются). Правда, можно и совсем не сомкнуть глаз от переполняющих эмоций. Зато утром нужно с трудом продирать глаза, так как вставать после сна все-таки нужно.

Глаза не только «сами действуют», но и мы можем производить какие-то движения глазами, например, с надменностью мерить кого-то глазами. Если объект наблюдения нам понравился, кокетливо строить глазки, бросая короткие взгляды, стрелять глазами. Вращать глазами, выражая возбужденное состояние, или даже есть (пожирать) глазами, неотрывно смотря на предмет обожания. Бывают ситуации непонимания, тогда остается только хлопать глазами, бездействовать и смущенно молчать.

Глаза можно *вылупить* (прост.) — широко открыв глаза, уставиться на кого-нибудь, *впиваться глазами* или наоборот *прятать глаза* (взгляд, взор), избегая смотреть прямо в лицо.

При общении с другими людьми мы иногда *пускаем пыль в глаза*, представляя себя лучше, чем есть на самом деле; бесцеремонно можем

бросить (кинуть) в глаза (устар., прост.) и уж совсем невежливо плюем в глаза (в лицо), выражая неуважение к собеседнику.

Как и слова, фразеологизмы могут быть однозначными и многозначными. Многозначные фразеологизмы чаще всего имеют по 2—3 значения. Колоть глаза. 1. Стыдить. 2. Вызывать раздражение. С глаз (долой). 1. Прогонять прочь от себя. 2. Убирать, чтобы не было видно. 3. Уходить прочь. Попадаться (попасться) на глаза. 1.Случайно быть замеченным. 2. В форме императива с не (избегай встречи).

Образные выражения вступают между собой в синонимические отношения. Фразеологические синонимы, как и синонимы-слова, различаются незначительно. Но эти незначительные различия делают нашу речь более точной и выразительной. Например: перед глазами (в непосредственной близости), в двух шагах, не за горами, под боком, под рукой, под носом, на носу, рукой подать. Сравните также: смотреть в глаза (выражать свою покорность), забегать на глаза (устар.), ходить на задних лапах, гнуть спину, ползать на коленях, стелиться под ноги, лизать пятки, ходить на цыпочках, смотреть в рот. Значение «создавать ложное представление, обманывать» передается синонимичными фразеологизмами: замазывать глаза, отводить глаза, втирать очки, водить за нос, заговаривать зубы.

Фразеологизмы со словом *глаза* могут находиться в отношении семантического противопоставления. Например: *в глаза* — открыто, в присутствии кого-либо или прямо обращаясь к кому-либо (говорить о нем что-либо, смеяться над ним); *за глаза* (в 1-м значении) — говорить о ком-то в его отсутствии, заочно. Ср.: *за глаза* (во 2-м значении) — не посмотрев, не увидя, купить что-то. И омонимичное выражение *за глаза* (разг.) — с избытком (довольно, достаточно).

Среди фразеологизмов находим обороты, антонимичность и синонимичность которых выражают их компоненты: с открытыми глазами — с закрытыми глазами (антонимы); не отрывать глаз — не отводить глаз — не сводить глаз (синонимы). Заметим, что выражения не отводить глаз (пристально, внимательно смотреть) и отводить глаза (отвлекать внимание, вводить в заблуждение) антонимами не являются.

Замещение компонентов может осуществляться на основе слов-членов одной лексико-семантической группы: на сколько хватает (достает) глаз; не казать (показывать) глаз; глаза бы мои не глядели (не смотрели, не видали); в глаза не знать (не видеть); глазом моргнуть (мигнуть) не успел; высмотреть проглядеть) все глаза.

Грамматические варианты фразеологизмов: бить в глаза — бить по глазам (уст.) (резко выделяться), запускать глаза (прост.) — запустить глаза (прост.) (проявлять корыстный интерес); не смыкать — не сомкнуть глаз (не засыпать даже на короткое время).

На фоне межстилевых фразеологизмов со словом *глаза* выделяются разговорные, просторечные и книжные.

Разговорные: глаза бы не смотрели (о чем-то огорчающем); идти, куда глаза глядят (все равно, куда); хоть глаз выколи (совсем темно); ни в одном глазу (нисколько не пьян).

Просторечные: лезть в глаза (стараться быть замеченным) — ср.: бросаться в глаза (стилистически нейтральный); залить глаза (шары, зенки) (напиться); навострить глаза (настороженно наблюдать); мозолить глаза (надоедать); тыкать в глаза (укорять, упрекать); с безумных глаз (в состоянии безумия); за глазами (когда или где никто не видит); глаза пялить, пучить, таращить (пристально смотреть); лопни мои глаза (заверение в чем-либо).

Книжные: *мзда глаза ослепляет* (подарки подкупают); *беречь* (*хранить*) *как зеницу ока* (заботливо; бдительно).

Фразеологизмы глаз на глаз, меж четырех глаз (1. Наедине, без посторонних. 2. Без союзников, помощников); на глаза кого, чьи (по мнению) — относятся к устаревшим.

И еще несколько неоспоримых истин: по когтям да по зубам зверей знать, а человека по глазам видать; глаза без души слепы, уши без сердца глухи. У страха глаза велики, но глаза боятся, а руки делают. Хотя правда часто глаза колет, но лучше смотреть правде в глаза, не отворачиваться от нее, трезво оценивать обстановку.

Глаз «...несет одну из самых важных "вахт" человеческого организма», поэтому его нужно «беречь денно и нощно. Беречь ... как зеницу ока или даже пуще глаза» [3. С. 57]. За ним нужен глаз да глаз.

Литература

- 1. Культура речи и деловое общение: учебник и практикум для академического бакалавриата. М., 2016. С. 76.
- 2. Шанский Н.М. В мире слов. М., 1978.
- 3. Мокиенко В.М. Загадки русской фразеологии. М., 1990. С. 130.
- 4. Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русских поговорок. URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/proverbs/ (дата обращения: 01.02.2017).
- 5. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. М., 2006.

Санкт-Петербургский государственный университет



Спряжение односложных глаголов на *-еть*

© Е. М. РУЧИМСКАЯ, кандидат педагогических наук

В статье рассматривается спряжение односложных глаголов на *-еть* в русском языке. Показаны разные схемы спряжения таких глаголов. Рассматриваются формы повелительного наклонения. Обращается внимание на некоторые омоформы.

Ключевые слова: русский язык, односложные глаголы на -еть, спряжение, повелительное наклонение, омоформы.

The article is devoted to conjugation of one-syllable verbs with ending *-emb* in Russian. Different schemes of conjugation of such verbs are shown. Forms of Imperative mood are examined. Attention is paid to some homonymous forms.

Key words: Russian, one-syllable verbs with ending, conjugation, Imperative mood, homonymous forms.

В русском языке существует немногочисленная группа глаголов, имеющих в инфинитиве один слог. В данной статье рассмотрим ту часть таких глаголов, которая оканчивается на -emb.

Спрягаются эти глаголы по-разному. И этимология может дать этому объяснение. Однако мы будем рассматривать спряжение этих глаголов в современном срезе языка, то есть в синхронии, четко отделяемой от диахронии. Напомним ставшее хрестоматийным высказывание Фердинанда де Соссюра: «Противоположность двух точек зрения — синхронической и диахронической — совершенно абсолютна и не терпит компромисса» [1].

Продуктивной является схема спряжения, при которой глагольные формы двусложные (кроме 2 лица мн. ч.), появляется сочетание *ee* (то есть в устном варианте появляется звук [j]), ударение на основе. Так

спрягаются следующие глаголы: *рдеть* (рдею, рдеешь, рдееет, рдееем, рдееете, рдееют), *злеть* (злеею, злееешь, злееет, злееем, злееете, злееют), *млеть* (млеею, млееешь, млееет, млееем, млееете, млееют), *тлеть* (тлеею, тлееешь, тлеет, тлеет, тлеете, тлеют), *сметь* (смеею, смееешь, смеет, смееем, смеете, смееют), *греть* (греею, греешь, греет, греем, греете, греют), *преть* (прею, преешь, преет, преем, преете, преют), *слеть* (спею, спеешь, спеет, спеем, спеете, спееют), *зреть* (зрею, зреешь, зреет, зреем, зреете, зрееют). Все перечисленные глаголы несовершенного вида, первого спряжения.

Рассмотрим два последних глагола, имеющих омоформы, то есть слова, совпадающие по звучанию и написанию в части форм. Существует и другая точка зрения: омоформы – это слова, совпадающие по звучанию в части формы. Мы с этой точкой зрения не согласны и считаем, что при таком определении это – омофоничные омоформы, а не омоформы вообще. (Подробнее об этом в статье [2]) Итак, глагол спеть, (созревать) и спеть, (совершенный вид от глагола «петь») — омоформы. Совпадение в звучании и написании у них только в инфинитиве. Формы спряжения у них различные: спею – спою, спеешь – споёшь и т.д. Как видно из примера, во втором глаголе на месте -е появляется -о. Рассмотрим это подробнее в спряжении глагола несовершенного вида «петь» (пою, поёшь, поёт, поём, поёте, поют). Как мы видим, спряжение этого глагола совсем не похоже на спряжение рассмотренных выше глаголов: во-первых, на месте e появляется o, а во-вторых, ударение не на основе, а на окончании. Еще отметим, что форма 1-го лица ед. ч. «пою» — это омоформа формы 1-го лица ед. ч. от глагола «поить» (пою песню, пою коров).

Рассмотрим глагол *зреть*₁ (поспевать). У него тоже есть омоформа — *зреть*₂ (смотреть). Вспомним знаменитое изречение «Зри в корень!» приписываемое Козьме Пруткову, но теперь возобладало мнение, что авторство приписывалось ему ошибочно. Ведь еще в «Плодах раздумья» имеется фраза «Смотри в корень!», а одна из глав «Славяно-русского корнеслова» А.С. Шишкова (1754—1841) носит название «Зри в корень: сын всегда говорит языком отца». Рассмотрим его спряжение: *зреть*₂ (зрю, зришь, зрит, зрим, зрите, зрят). Оно совершенно не такое, как спряжение *зреть*₁: формы односложные (кроме 2-го лица мн. ч.), ударение на окончании, глагол второго спряжения. По этой же схеме спрягается глагол *бдеть* (..., бдишь, бдит, бдим, бдите, бдят). Только у этого глагола форма 1-го лица ед.ч. не употребляется [3], то есть он относится к так называемым недостаточным глаголам.

Приведенные глаголы — это глаголы несовершенного вида. А глагол *деть* — совершенного вида. Соответственно у него нет форм настоящего времени. Посмотрим, как он спрягается в будущем времени: *деть* (дену, денешь, денет, денем, денете, денут). У этого глагола необычная форма

повелительного наклонения, оканчивающаяся на -ь: «день», (она является омоформой по отношению к существительному «день»).

У глаголов, в устном варианте которых при спряжении появляется звук [j], форма повелительного наклонения оканчивается на -й: «тлеть — тлей», «сметь — смей», «греть — грей», «петь — пой». У последнего глагола в форме повелительного наклонения появляется -o, как и в формах спряжения. У глаголов, которые имеют односложные формы спряжения (кроме 2-го лица мн. ч.), форма повелительного наклонения оканчивается на -u: «зри», «бди».

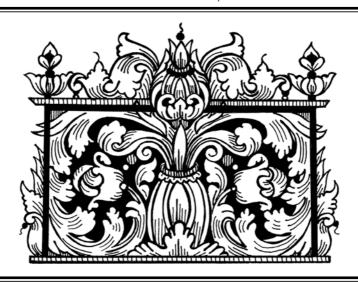
Все формы повелительного наклонения у этих глаголов односложны. Это не единственно возможный вариант для односложных глаголов, например, у глагола «плыть» двусложная форма повелительного наклонения — «плыви».

Итак, мы показали, что односложные глаголы на *-еть* имеют несколько схем спряжения.

Литература

- 1. Соссюр де Фердинанд. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 116.
- 2. *Ручимская Е.М.* К вопросу об омонимии на уровне слов и на уровне морфов в естественных языках // Ученые записки РГСУ. 2008. № 3. С. 106-110.
- 3. Еськова Н.А. Краткий словарь трудностей русского языка: Грамматические формы. Ударение. М., 1994. С. 31.

Москва



Два взгляда на чудо. Игумен Даниил и Фулькерий Шартрский

© А. А. ПАУТКИН, доктор филологических наук

В статье рассматриваются два описания чуда сошествия Благодатного огня, созданные в начале XII века русским игуменом Даниилом и католическим хронистом Фулькерием Шартрским, и контакты православного паломника с крестоносцами.

Ключевые слова: игумен Даниил, Фулькерий Шартрский, хождение, хроника, чудо Благодатного огня.

The article examines the two descriptions of the miracle of the descent of the Holy Fire created in the beginning of the XII century the Russian igumen Daniel and the Catholic chronicler Fulceri of Chartres, and contacts of the Orthodox pilgrims and crusaders.

Key words: Igumen Daniel, Fulceri of Chartres, pilgrimage, chronicle, the miracle of the Holy Fire.

Прошло уже более 900 лет с тех пор, как русский игумен Даниил совершил свое путешествие в Святую Землю. Он не был первопроходцем, и до него совершались паломничества, но стал таковым в историко-литературном смысле. Созданный им рассказ о многотрудных странствиях является древнейшим образцом жанра паломнического хождения, заложившим многовековую традицию путевой литературы Древней Руси. Понуждаемый «мыслию своею и нетрыпением» [1], Даниил пишет об увиденном «верных ради человекъ», чтобы всякий, кто прочтет его труд, смог хотя бы мысленно приобщиться к христианским святыням.

Принято считать, что свое странствие Даниил осуществил в 1106—1108 годах. В Палестине он оказался в момент событий, грандиозных не только для Ближнего Востока, но и для всей средневековой цивилизации. Наш паломник стал свидетелем столкновения культур Востока и Запада. Его взору предстали иудейские и античные древности, унаследованные Византией, объекты средиземноморской культуры и христианские памятники. Даниил прибыл в Святую Землю через несколько лет после завершения первого крестового похода. 15 июля 1099 года крестоносцам удалось захватить Иерусалим, однако противостояние латинян и мусульман на этом не закончилось. К началу XII века крестоносцы создали на захваченных землях Иерусалимское королевство. Первым правителем нового государства стал Готфрид Бульонский — один из овеянных славой предводителей похода ко Гробу Господню. В 1100 году его преемником был провозглашен другой знатный рыцарь — Балдвин Эдесский (правил до 1118 года).

Из текста «Хождения» известно, что у русского игумена сложились добрые отношения с фрягами. Он пользовался покровительством короля Балдвина, характеризовал предводителя крестоносцев весьма уважительно. И все это несмотря на произошедшее уже более полувека назад разделение христианских церквей (1054 год), существование межконфессиональной настороженности и предубеждений.

Можно с уверенностью сказать, что автор «Хождения» обладал добрым нравом, умел расположить к себе окружающих, представителей различных народов и вер. Но как объяснить особое отношение короля Балдвина к православному паломнику? Исследователи не раз высказывали мысль о том, что, возможно, у Даниила была некая дипломатическая миссия, о которой ничего не говорится в его повествовании. Наличие подобных полномочий, действительно, способно многое объяснить в поведении сторон. Но стоит обратить внимание на обстоятельства иного рода. Одним из видных участников крестового похода был Гуго Вермандуа (1057—1102 годы), к моменту прибытия Даниила в Иерусалим умерший от ран. Это сын королевы Франции Анны Ярославны, дочери Ярослава Мудрого. О происхождении своего отважного сподвижника Балдвин, конечно, знал. Гуго приходился двоюродным братом

не только Владимиру Мономаху, но и практически всем упоминаемым нашим игуменом князьям — современникам, начиная с Великого Киевского князя Святополка Изяславича. Давыду и Олегу Святославичам он тоже приходился двоюродным братом.

О том, что влиятельный правитель в далекой Руси Владимир Всеволодович — внук византийского императора Константина Мономаха, Балдвину тоже должно быть ведомо. Сестра же Мономаха была замужем за германским императором Генрихом IV. И наконец, первая жена Мономаха, Гита, — дочь Гарольда Английского, павшего в знаменитой битве при Гастингсе (1066 год). Как видим, у короля Балдвина были причины заинтересоваться редким гостем с другого конца христианского мира. Непростое положение крестоносцев могло заставить их предводителя обратить благосклонное внимание на гостя из Руси.

Находясь в Иерусалиме, русский игумен вполне мог познакомиться с еще одним выходцем из католической Европы, участником крестового похода, оставившим след в латиноязычной хронографии начала XII века. Речь идет о монахе Фулькерии Шартрском, авторе хроники, получившей название «Деяния франкских пилигримов, отправившихся на завоевание Иерусалима». Труд Фулькерия впервые был напечатан только в XVII веке в Париже. В 1865 году в России М.М. Стасюлевич издал богатейшую по своему содержанию хрестоматию «История средних веков. Крестовые походы (1096—1291 гг.)», куда вошли разнообразные источники XII — XIII веков, в том числе помещены отрывки из труда Фулькерия, соотносимые и по времени, и по тематике с сочинением Даниила.

Пройдя весьма многотрудный путь с армией крестоносцев, Фулькерий, родившийся в 1059 году, впоследствии стал капелланом и секретарем короля Балдвина. Свою хронику он довел до 1127 года, пережив господина на много лет. После 1115 года Фулькерий — каноник Храма Гроба Господня. В годы пребывания Даниила в Святой Земле он пишет уже вторую книгу своей хроники. Чужеземец, кем бы он ни был, не мог обратиться к королю, минуя его ближайшее окружение. Поэтому предположение о знакомстве и общении двух монахов разных конфессий представляется вполне допустимым. Едва ли неоднократные беседы Даниила с Балдвином во дворце на Храмовой горе и в иных местах происходили с глазу на глаз. Языковой барьер и придворный этикет подразумевали присутствие людей из свиты правителя.

Помощь короля Балдвина русскому паломнику была весьма действенной. Даниил пишет, что однажды правитель послал вместе с ним «мужа, своего слугу лучьшаго, къ иконому святаго Въскресения и къ тому, иже держить ключь гробныи». Уж не о Фулькерии ли упоминает наш паломник?

Пожалуй, самый яркий эпизод хождения — описание пасхального богослужения и чуда сошествия Благодатного огня в Иерусалимском храме Гроба Господня. Любопытно, что Фулькерий тоже оставил подобный рассказ. Он пишет о Пасхе 1101 года, то есть произошедшем несколькими годами раньше увиденного нашим Даниилом. О знаковом для всех христиан событии повествуют православный и католик, создатель паломнического хождения и хронист, воспринимавший крестовый поход как деяние пилигримов. При всем историко-культурном, конфессиональном, жанровом и языковом различии эти тексты сближает простота формы, наличие в повествовании эмоции, тяга к подробностям и рассказ о событии от первого лица: «Я сам, Фулькерий Шартрский...» [2] — «Азъ недостоин игуменъ Данил...». Оба автора — люди духовного звания, да вдобавок почти ровесники.

Несмотря на то что древнерусское описание чуда полнее и несколько пространнее, имеется целый ряд типологических сходств. Так, авторы предостерегают читателя: не следует доверять апокрифическим рассказам о чуде, ложным домыслам странников: «Относительно этого события ходит много рассказов, но их следует приводить с осторожностью» — «Мнози бо странници неправо глаголють о схожении света святаго». Поочередное служение в храме латинян и греков удивляет обоих. Фулькерий говорит об «ужасных криках» православных, а Даниил пишет о том, что латиняне начинают по-своему «верещати». При этом хронист сообщает только о висящих кадилах (то есть своих), о стоящих на Гробе Христовом (греческих) речи вообще нет. У Даниила же, как известно, свой взгляд. Он пишет, что три стоящих на гробе «кандила», включая русское (в ногах) загорелись, висящие же фряжские загорелись не сразу. Однако потом, по словам Даниила, все христианские лампады горят одинаково.

Фулькерий — хозяин, Даниил — гость, поэтому в хождении больше внимания уделено тому, как паломник готовится, покупает лампаду и масло. Даниил не преминул сообщить о том, что милостивый Балдвин позволил ему пройти через людское море в собственной свите и занять привилегированное место в храме (над «самыми дверми гробными»). Латинский хронист больше акцентирует внимание на всеобщем смятении и даже горе, ибо в 1101 году Благодатный огонь долго не являлся. Все, по его словам, были близки к отчаянию, ведь огонь не появился и ночью на воскресенье. Всеобщее облегчение наступает, когда все-таки возгорается одна лампада, а уже потом, во время торжественной трапезы, и две другие.

Даниил тоже сообщает, что в ожидании чуда многие плачут, опасаясь своих грехов, могущих воспрепятствовать сошествию Благодатного огня. Но его ожидания менее тревожны, а общая тональность повествования, скорее, радостная.

Оба средневековых писателя свидетельствуют о неоднократных молениях и подходах к Кувуклии патриарха (у Даниила – епископа). По этой оговорке нашего паломника пытаются датировать описываемые им события. Действительно, в Пасхальный праздник 1107 года патриарх отсутствовал в Иерусалиме. Фулькерий рад тому, что все свершилось, Даниил испытывает радость приобщения к чуду. Различие в описании одного и того же происшествия обусловлены не столько личностными свойствами наблюдателей или конфессиональными особенностями, сколько жанровыми факторами. Рассматриваемый эпизод вошел в тексты, имевшие несхожие функции в жизни средневекового общества. Паломническое хождение должно не только фиксировать событие, но и приобщить христианина к святыне, передать духовную радость, испытанную странником. Тут гораздо важнее личностное видение, эмоция сопричастности. Труд же хрониста более объемен, официален по своей сути, его содержание разнообразно, а документальность продиктована иными целями. Вот почему в хронике читатель видит события, скорее, глазами придворного.

«Хождение» игумена Даниила и по сей день подкупает читателя непосредственностью рассказа об увиденном в Святой Земле, простотой изложения («написахъ се нехитро, но просто») и тем, что наряду с благоговейным отношением к христианским святыням автор постоянно думает о далекой Руси, испытывает беспокойство, молится о своих соотечественниках.

Литература

- 1. Хождение игумена Даниила // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1978. С. 24–115.
- 2. История средних веков. Крестовые походы (1096—1291 гг.) / Сост. М.М. Стасюлевич. 3-е изд., испр. и доп. СПб. М., 2001. С. 225—226.

МГУим. М.В. Ломоносова



Оригинальное и заимствованное в творчестве Кирилла Туровского

© Г. С. БАРАНКОВА, кандидат филологических наук

В статье рассматриваются вопросы, связанные с компиляторской деятельностью Кирилла Туровского и его ориентацией на византийские и южнославянские образцы. Анализируются методы заимствования и переработки Кириллом византийского и древнеболгарского книжного наследия, а также выявляются оригинальные черты его повествовательных и риторических произведений, составившие ему славу русского Златоуста.

Ключевые слова: Компиляция, заимствование, авторский стиль, Кирилл Туровский.

The questions related to the activity of the compilation of Cyril and his preference for the Byzantine and South Slavic samples are examined. The Cyril's methods of compilation and processing for the Byzantine and Old Bulgarian book heritage are analyzed. Also original features of his narrative and rhetorical works, making glory of Russian Chrysostom, come to light.

Key words: Compilation, adoption, author's style, Cyril of Turov.

Вопрос о соотношении заимствованного и оригинального начал в творчестве Кирилла Туровского, выдающегося древнерусского писателя XII века, не раз обсуждался в работах, посвященных его сочинениям. Высказывались разные точки зрения по этому поводу: от признания того, что оно компилятивно в своей основе, до утверждения невозможности идентификации авторского стиля Туровского. В.П. Виноградов, исследователь уставных чтений, отмечал, что «компилятивность характеризует проповедническое творчество Кирилла Туровского в гораздо

большей степени, чем это принято учитывать» [1. С. 99]. В то же время ученый-богослов видел оригинальность его творений в том, что «вращаясь в круге идей своего прототипа, Кирилл берет их только в их самом общем виде, давая им собственное самостоятельное развитие и особый оттенок: заимствуя форму или букву, он вдохновляет их собственными идеями» [Там же. С. 115].

Наблюдения над произведениями Кирилла с использованием количественного анализа привели И.В. Полянскую к выводу о том, что его авторский стиль «показывает высокую неоднородность» [2. С. 100]. Однако большинство исследователей признают оригинальность творчества Туровского епископа. В этом отношении более показательными признаны нарративные произведения, стиль которых выявляется значительно четче, чем в Словах. Интересна, хотя и весьма спорна градация произведений Туровского, данная митрополитом Макарием: «В проповедях святит. Кирилла преобладает воображение и духовная поэзия, в статьях, обращенных к инокам, виднее мысль, под сильным, однако ж, влиянием воображения и фантазии, молитвы и канон проникнуты живым христианским чувством. По самому изложению в первых более витиеватости, искусственности, риторизма, во вторых все эти недостатки заметно ослабевают, третьи почти везде запечатлены естественностью и простотою. И кажется, не будет несправедливым, если на высшем месте по достоинству поставим молитвы свят. Кирилла, на среднем статьи его к инокам и на низшем – его церковные поучения (то есть Слова. – Γ . E.)» [3. С. 67]. Однако несомненно, что именно произведения, поставленные Макарием на низшую ступень, были особенно популярны и любимы в древнерусской книжности. Они снискали Кириллу славу «второго Златоуста» и очень часто помещались рядом с его творениями.

При этом почти все источники его произведений, как повествовательных («Притчи о душе и теле» — далее Притча, «Повести о беспечном царе и его мудром советнике» — далее Повесть, «Сказании о черноризском чине» — далее Сказание), так и риторических (в их числе восемь бесспорно принадлежащих ему Слов) выявлены исследователями в большей или меньшей степени [1, 4, 5, 6 и др.]. Ученые отмечали зависимость того или иного произведения писателя от византийских, реже южнославянских текстов, но почти не предпринимали попыток сопоставительного анализа нарративных и риторических произведений с целью выявления особенностей авторского стиля этого писателя и общих приемов его компиляции. Следует отметить, что за редким исключением Кирилл пользуется готовым сюжетом: для двух его повествовательных произведений — Притчи и Повести — это притчи из Пролога, для большинства Слов — евангельские сюжеты, дополненные и обработанные им в духе переводных византийских источников.

Степень следования этим образцам не раз подчеркивается самим автором как в заголовках, так и в текстах: «Кирила Мниха слово на святую пасху въ свѣтоносныи день въскресениа Христова от пророчьскыхъ сказании» (Слово на Пасху); «Сице же мнѣ о сихъ сказавшю, не от умышляя, но от святыхъ книгъ, да нѣсть се мое слово но бесѣда, нѣсмь бо учитель якоже они церковнии священии мужи» (Притча. ГИМ. Собр. Чудовское. № 20. Л. 294в); «Не бо мы сеи повести творцы есмы, но от богодухновенных взимающе писании» (Повесть. ГИМ. Собр. Синодальное. № 935. Л. 78) и т.п. Говоря о своем сочинении как о беседе, Кирилл делает акцент на толкованиях, которые он добавляет в тексты и которые составляют главную цель его повествования. Таким образом, статус заимствований только повышает ценность произведений в глазах читателей независимо от их жанровой принадлежности.

Следует отметить прекрасное знание Кириллом византийского и южнославянского книжного наследия, использование в его творчестве сочинений Тита Бострского, Иоанна Златоуста, Григория Богослова, Епифания Кипрского, Толкового Евангелия Феофилакта Болгарского и других авторов. Вероятнее всего, произведения византийских писателей использовались им не в греческих оригиналах, а в их южнославянских или древнерусских переводах. В то же время сам Кирилл никогда непосредственно не включал отрывки из этих произведений в свои Слова, а лишь умело перерабатывал их в соответствии со своим замыслом, создавая не мозаичную картину, а самостоятельные высокохудожественные и поэтические произведения. Поэтому его ораторские сочинения не производят впечатления разнородных по своему стилю и поэтическим особенностям.

Это достигалось за счет ряда приемов, используемых в его произведениях, среди которых можно назвать следующие: умелый выбор формы толкования в соответствии с содержанием произведения, обилие толкований и их расширенный характер по сравнению с источником; использование в ряде случаев диалогической формы, придающей большую выразительность повествованию; насыщенность разнообразными деталями, отсутствующими в первоисточнике; использование нравоучительных сентенций, выраженных, как правило, в иносказательной форме и искусно вплетенных в текст повествования; наконец, мастерское использование выразительных средств языка (синонимов, стилистических фигур и т.п.).

В Притче повествуется, как хозяин виноградника нанял для его охраны слепца и хромца, рассчитывая на то, что ни тот, ни другой не смогут обокрасть его сад: первый — по причине слепоты, а второй — из-за невозможности ходить по саду. Хромец и слепец, почувствовав благоухание плодов, решили оборвать их и обмануть хозяина. Хромец сел на слепца, и таким образом войдя в сад, они обокрали его. Хозяин по

возвращении обнаружил, что плоды его сада расхищены. Призвав на суд слепца и хромца и допросив их поодиночке, он выяснил, как было дело, судил провинившихся и жестоко их наказал. Кирилл значительно расширил толкования проложной притчи, широко используя символико-аллегорические образы для экзегезы: слепец — душа, хромец — тело, виноградник — это одновременно символ и рая, и алтаря, и всего тварного мира, хозяин виноградника — Бог и т.п.

Для Притчи, основанной на определении соотношения телесного и духовного начал в человеке, Кирилл в качестве образца избрал произведения, которые применяли подобные приемы для толкования библейских текстов.

Он опирался на комментарии ко 2 главе книги Бытие. Используемым источником в этом случае являлся «Шестоднев» Иоанна экзарха Болгарского, в той его части, которая представляла собой перевод из «Шестоднева» Севериана Гавальского. Толкования Кирилла оригинальны и подчинены общему замыслу произведения – показать дуальность природы человека. Это позволило Кириллу кратко обрисовать картину мира, хозяином которого должен стать человек, проследить историю его грехопадения и пути спасения. Занимательная сюжетная основа, заимствованная из проложной Притчи о душе и теле, оказалась у Кирилла тесно связанной с библейской историей создания человека. Греховность человеческой природы может привести к прегрешениям и заблуждениям священнослужителей. Как Адам был изгнан из рая за то, что «преже освящения на святая дерзнувъ», как слепец и хромец были наказаны за то, что ослушались своего хозяина, так и церковник, ради высокого сана и земной славы вопреки Божьему закону взошедший на епископский стол, будет изгнан с него. Прием экзегезы позволил Кириллу перейти к обличению священнослужителей, не достойных высокого сана, и, очевидно, в первую очередь не названного по имени епископа Феодора, не по праву занявшего престол ростовского епископа. Таким образом, Кирилл далеко отошел от основы проложной Притчи, придав ей не только богословско-философское, но и церковно-политическое звучание.

Сюжет Повести основан на проложной Притче из «Повести о Варлааме и Иоасафе» с существенными добавлениями и толкованиями. Если в Притче царь выступает простым язычником, то в Повести царь — это ум, владеющий всем телом и повелевающий своими подданными — чувствами. Обладая рядом достоинств, он имел и существенный недостаток — не любил ратного оружия. Для Повести характерны более пространные, чем в соответствующей проложной Притче, толкования. Писатель вводит новые антропологические аллегории, которых нет в его источнике. Г. Подскальски обратил внимание на некоторое сходство этого фрагмента Повести с «Посланием митрополита Никифора

Владимиру Мономаху о посте и воздержании чувств» [7. С. 252], не конкретизируя его. Следует отметить, что обращение к антропологической проблематике древнерусских авторов может быть связано с возросшим интересом к ней в византийском обществе XI века. Однако ее разработка у Никифора и Кирилла имеет существенные отличия. Если в Послании Никифор перечисляет три составные части души, а затем переходит к характеристике органов чувств и испытывает пять чувств князя, находя их совершенными, направленными на то, чтобы творить добро (исключение составляет слух, через который в князя входят клеветнические наветы), то Кирилл подчеркивает плотский характер чувств, приводящих к духовной гибели человека. Интерес к аллегорическому толкованию антропологической проблематики отразился в «Притче о теле человече», представленной в Златоустах и сборниках (в Златоусте особого, пространного вида она названа «Словом о уставе тела человеча»). Однако если сравнить ее аллегорические образы с соответствующими им у Кирилла, то можно увидеть, насколько более сложными и оригинальными являются они у Туровского епископа. У Кирилла человеческое тело – это град, в котором обитают люди – органы чувств («чювственныя уды») - «слух, весть, обоняние, вкушение, осязание и нижняя теплоты свирепьство». Царь — это ум, которому служат эти люди, принося ему только телесные удовольствия. Мужеумная дочь царя — это разумная душа. Она может быть черна от грехов и в то же время добра вследствие покаяния. Советники и друзья царя – душевные помыслы и житейские мысли, которые не дают царю-уму задуматься о скоротечности жизни и ее назначении. В «Притче об уставе человеческого тела» речь идет о смерти человека и разрушении его тела, при этом умирающее тело – это опустевшая земля, море великое – утроба человеческая, царь, как и у Кирилла, – это ум, его рабы и рабыни – руки и ноги, царица, исходящая от престола, – душа, два померкших светила — это очи, запустевшие «путие великие» — гортань и проходы, жернова мелющие – зубы. «Скоты», окружающие царя, – лукавые помыслы, блуд и похоти (у Кирилла, как мы видели выше, это советники и друзья). Однако автор «Притчи об уставе человеческого тела» ограничивается лишь аллегорическим толкованием частей человеческого тела. Для Туровского же аллегории лишь первая ступень толкования, которые он затем расширяет за счет богословских и назидательных рассуждений и которые переносит далее вглубь на жизнь монахов: игумен – голова, монахи – уды телесные, находящиеся под одной главой, связанные с ней духовными жилами.

В «Слове на неделю Фомину», используя «Слово Григория Богослова на Новую неделю» [1. С. 109—113], Кирилл не только насыщает разнообразными деталями скупую картину весеннего пробуждения природы, данную Григорием, но и сосредоточивает основное внимание на

противопоставлении мира физического духовному. В качестве примера можно привести аллегорическое изображение монашества, к которому автор многократно обращается в своих произведениях, как трудолюбивой пчелы, «живущей в пустынях самокормлею» и доставляющей всем людям «сладость».

В «Слове о расслабленном», сюжетную основу которого составляет евангельское чтение (Иоанн 5:1-15), Кирилл использует, как установил еще В.П. Виноградов, «Слово Иоанна Златоустаго на Преполовение» («О еже не судити») и «Слово Иоанна Златоустаго о расслабленном в 3 неделю по пасце» («Человеколюбец преблагий Бог») [1. С. 136–140]. Комбинация этих двух произведений, из которых Кирилл заимствует, с одной стороны, композиционные особенности, с другой – толкование евангельского сюжета, показывает принципы компиляторской и собственно авторской деятельности писателя. Само Слово Кирилла построено по схеме «Слова о расслабленном Иоанна Златоуста»: оно имеет вступление, более расширенное, чем у Иоанна за счет заимствования из «Слова на Преполовение», затем следует изложение евангельского сюжета, который у Кирилла более пространный по сравнению как с евангельским, так и с Иоанновым. Он содержит рассказ о появлении Иисуса в Иерусалиме в день Преполовения, при этом добавления, сделанные Кириллом, существенны для понимания сущности этого праздника и отсутствуют в обоих Словах Иоанна, ср.: «Вниде Исусъ въ Иерусалимъ да не мнится противникъ закону, купно же егда знамениа многа сотворитъ и темъ беззлобнаго народа к себъ привлечетъ, в празницъ бо томъ обычаи бъ собиратися многимъ» («Слово Иоанна Златоуста о расслабленном». ГИМ. Собр. Уварова. № 111. Л. 263) — «Възиде Исусъ въ Иерусалимъ, в преполовление жидовьска праздыника. Егда же множьство народа от всъхъ градъ по обычаю събирахуться въ Иерусалимъ, тъгда и Господь приде, всячьскы угажая своимъ рабомъ и неистовьство противьныхъ обличая июдъи; поистинъ бо приде ища заблужьшихъ и спастъ погыбъшихъ. Многа бо по всей Палестинъ створи чюдеса и не въровахуть ему, нъ противу благодати хулять, лестьца его и блазнителя нарицающе» («Слово Кирилла Туровского о расслабленном». РНБ. F. п. І. 39. Л. 16 об.).

Сохраняя далее основную канву повествования Иоанна, Кирилл рассказывает о ветхозаветном обычае, связанном с Овчей купелью. Ее раз в год оживлял своим появлением ангел, и первый искупавшийся в ней по возмущении воды ангелом, получал исцеление от всех болезней. И у Златоуста, и у Кирилла Овча купель олицетворяет образ крещения и исцеление от всех недугов, преимущественно душевных, ср.: «Тако и о нас крещениа вода приимши духовную благодать душевныя исцъляти недуги. Аще кто слъпъ есть душевныма очима, аще ли хромъ и недвижимъ на добрыя дътели, или сух нечаяниемъ, то всъхъ вода крещениа исцъляще» («Слово Иоанна Златоуста о расслабленном». ГИМ.

Собр. Уварова. № 111. Л. 263 об.) — «Аще кто слѣпъ есть разумомь, ли хром невѣриемь, ли сухъ мнозѣхъ безаконии отчаяниемь, ли раслаблен еретичьскымь учениемь — всѣхъ вода крещения съдравы творить. («Слово Кирилла Туровского о расслабленном». РНБ. Г. п. І. 39. Л. 17). Однако Кирилл делает акцент на противопоставлении Овчей купели и купели крещения, подчеркивая тем самым спасительную роль христианской купели и вводя мотив, которого нет у Иоанна Златоуста: «Она купѣль многы приимающи, а единого ицѣляше, и тоже не всегда, нъ единою лѣта, а крещения купѣль по вся дьни многы оживляющи створить, к крещению, бо аще и всея земля придуть человѣци, не умалиться Божия благодать всѣмъ дающи ицѣление от грѣховныхъ недугъ» (Там же. Л. 17 об.), то есть подчеркивается всеобщий универсальный характер христианского крещения и благодати.

Следующий далее диалог расслабленного с Христом исполнен внутреннего драматизма и несравненно богаче по своей богословской и общечеловеческой направленности соответствующего краткого диалога в Слове Иоанна Златоуста. В его Слове расслабленный предстает кротким, терпеливым и не жалующимся на свою судьбу. На вопрос Христа, хочет ли он быть здрав, он просто отвечал: «Господи, хотѣлъ быхъ, но не имѣю человѣка, вложащаго мя в купѣль, но ничтоже хулна не отвѣща» (ГИМ. Собр. Уварова. № 111. Л. 264).

В Слове Кирилла расслабленный подробно описывает Христу свое бедственное положение, он живописует свои страдания, свое одиночество и сетует на то, что нет на свете человека, который мог бы облегчить его участь. Но если Иоанн подчеркивает кротость расслабленного, то в изображении Кирилла это скорее отчаявшийся человек, утративший веру в спасение. С помощью разнообразных деталей, которых нет ни в евангельском сюжете, ни у Иоанна Златоуста, Кирилл создает образ больного, тело которого страдает от болезни, а душа – от насмешек и глумлений окружающих. «Мучимъ же есмь акы въ адъ бестудиемь поносящихъ ми, смѣхъ бо есмь унотамъ, укаряющимъся мною, и старцемъ же лежю притъча къ наказанию...От всъхъ бо пльвание слинъ покрываеть мя» (РНБ. F. п. I. 39. Л. 18–18 об.). Он мертвый в живых и живой в мертвых. Этот образ становится ясным, если обратиться к Притче Туровского о душе и теле: «Кто суть мьртвии – вси языци, не бывшии под божиимь закономь ни приимши крещения», «живыя же крестьяны нарицаеть» (ГИМ. Собр. Чудовское. № 20. Л.293 г). Пища, которую расслабленный, мучимый голодом и жаждой, желает, но не может принимать из-за своей немощи, не просто еда, это та пища, о которой говорится и в Притче: «пища не брашно едино речеться но слово божие, имже питаеться тварь (ГИМ. Собр. Чудовское. № 20. Л. 288 в). Все это отличает сочинение Кирилла от соответствующих Слов Иоанна Златоуста и объединяет с другими его повествовательными произведениями.

Кроме того в монолог расслабленного Кирилл вплетает ветхозаветную историю грехопадения человека и тем самым проводит один из излюбленных своих мотивов, отмечаемых в его Словах — противопоставление Ветхого завета Новому Закону: «... яко злѣ расточихъ даное ми в раи богатьство, и змьемь въ едемѣ украдена ми бысть чистоты одежа, и сде лежю нагъ божия покрова. Не имамъ человѣка, иже бы не гнушаяся послужил ми» (РНБ. F. п. I.39. Л. 19), — восклицает он. Ни ветхозаветные праотцы и пророки, ни Авраам с Иовом, ни Енох с Илией, ни Соломон и даже Моисей не могут помочь ему войти в купель.

В ответ на эти слова расслабленного Христос произносит речь, которая является гимном созданному Богом человеку: «Азъ быхъ человѣкъ, да Богомь человѣка сътворю... И кто инъ мене вѣрнѣи служаи тобѣ?» (Там же. Л. 19 об.). Далее Христос перечисляет все созданное Богом на потребу человеку: «Небо и земля тобѣ служита, ...тебе ради солнце свѣтомь и теплотою служить и луна со звѣздами нощь обѣляеть, тебе дѣля облаци дъждьмь землю напаяють, и земля всяку траву сѣмениту и дрѣва плодовитая на твою службу въздращаеть. Тебе ради рѣкы рыбы носять и пустыни звѣри питаеть» (Там же. Л. 20).

Превосходство Нового завета над Ветхим усиливается у Кирилла по сравнению с соответствующими сочинениями Иоанна Златоуста, где лишь проводится параллель между Овчей купелью и крещением, введением новых аллегорий. Христос предстает у Кирилла как «животьное» озеро, олицетворяющее Новый завет, изливающее на расслабленного животворящую воду, тогда как расслабленный «жадает» всего лишь Овчей купели, «помалъ пръсъхнути хотяща». Кирилл подчеркивает, что Овча купель исцеляет лишь одного страждущего, купель крещения всех, приходящих к ней. К образам двух заветов Кирилл еще раз обращается в конце Слова, давая еще одну, новую по сравнению со Словами Златоуста аллегорию: изображение церкви как гостиницы, а Ветхого и Нового завета как двух сребреников, данных священникам за спасение грешников по возвращении Спасителя. В этом образе можно, с одной стороны, видеть перекличку с «Притчей о душе и теле», когда хозяин по возвращении обещает слепцу и хромцу дать достойную мзду за примерную службу. С другой стороны, введение этого образа позволяет перейти к теме, волновавшей Кирилла во всех его произведениях, — обличению священнослужителей, согрешающих «в разуме»: «По въсприятии же всякого священаго сана горе съгрѣшающому, реку же по мьнишьствъ, и по иеръиствъ, и в самомь епискупьствъ не боящимъся Бога» (Там же. Л. 22 об.).

Не менее выразителен диалог расслабленного и Христа в изображении Кирилла по своим стилистическим и поэтическим особенностям. В этом произведении Кирилл мастерски использует форму диалога, что придает его сочинению по сравнению с одноименным Словом Иоанна

Златоуста драматизм и динамизм повествования. Диалоги у Кирилла значительно расширены, ритмически организованы. Однако особой выразительности достиг писатель в речи расслабленного. Очевидно, не случайно поэтому, что существует особая редакция этого Слова Кирилла, выявленная И.П. Ереминым, которая представляет собой по сути монолог расслабленного. Текст этой редакции сразу начинается с рассказа о лежащем на ложе больном и его жалобе, обращенной к Христу. В речи расслабленного в ней сокращено по сравнению с полной редакцией только упоминание о пророках и праотцах. Слово заканчивается кратким ответом Христа и сообщением об исцелении страждущего. Нет здесь ни вступления, ни монолога Христа во славу созданного Богом человека, ни обличительной речи расслабленного, направленной против иудеев, осудивших исцеление в субботу. Отсутствует также заключительная похвала Христу — целителю людских греховных недугов.

Стилистические отличия Слов Кирилла от Слов Иоанна Златоуста заключаются в широком применении приемов амплификации в разных ее проявлениях. Это и повторы начальной части предложений «Тебе ради»: «Тебе ради горняго скипетры оставль, Тебе ради бесплотьнь сы, Тебе ради невидим сы. Тебе ради солнце светомь и теплотою служить, Тебе ради облаци дождьмь землю напояють, Тебе ради рыбы реки носять...», и использование антитезы, синонимов, повышений разного рода (т.е. расположение выражений, относящихся к одному предмету по принципу нарастания): «Се въ тобъ всего Адама мозоли исцълихъ, и падъша преступлениемь възведох, и всеродьную того клятву ныня отяхъ, омыхъ сквърну всякого пръгръшения крещениемь, ... обязахъ раны уязвънаго бъсовъскыми разбойникы» (Там же. Л. 22) и т.д.

Следует обратить внимание на одну характерную особенность авторского стиля писателя: к каждому своему толкованию Кирилл присоединяет библейскую или евангельскую цитату, иногда сразу несколько. Такой прием широко используется Кириллом и в Притче, и в Повести, насыщенной аллегорическими толкованиями, менее в Словах: олицетворение монашеского чина в образе мужа в худом рубище сопровождается евангельской цитатой (Мф. 11:8), аллегорическое изображение Христа как мужа, стоящего на высоком камне, сопровождается библейской цитатой (Иер. 17:9) и т.д. В «Слове о расслабленном» удачно вставленная Кириллом цитата из 37 псалма подчеркивает греховную суть расслабленного: «Богови ся молю и не послушаеть мене, зане превъзидоша безакония моя главу мою» (Там же. Л. 17 об.).

Перечисленные особенности показывают, что оригинальное начало заметно преобладает в творчестве Кирилла Туровского. Ему свойственно в значительно большей степени по сравнению с использованными источниками представлять происходящее в форме иносказания, аллегории, многослойного образа. Таковы, например, образы слепца и хромца

в Притче о душе и теле. Первый уровень толкований: слепец – душа, хромец — тело, им дана власть «на всех внешних», в то же время душе принадлежит главенствующая роль, она руководит телом, ибо «тѣло безъ душа хромо есть» (ГИМ. Собр. Чудовское. № 20. Л. 289 а). Второй уровень толкования: слепец олицетворяет собой священнослужителя, хромец -- мирянина. Как хромец и слепец приставлены у врат «стрещи внутренних», так приставлены патриархи, архиепископы, архимандриты между церковью и алтарем «стеречь святых тайн от врагов Христовых», то есть от еретиков. Это позволяет Кириллу иносказательно осудить епископа Феодора, выведенного в образе слепца, и возможно, самого Андрея Боголюбского, представленного как хромца. В то же время «хромота» тела может быть связана с неправильным соотношением в человеке духовного и телесного. Отсюда иная семантика этих образов в других произведениях Кирилла. В Сказании слепой и хромой (к ним добавлен короставый) – это люди, подверженные телесным порокам и грехам: «короставъ бывъ творениемь грѣховь, хромъ же прилежаниемь житииских вещии, слѣпъ же неплодьствомь жива, о чревъ токмо пекася» (ГИМ. Собр. Синодальное № 132. Л. 604 в). Назидание, содержащееся в нем: «да не будеши короставъ, и хромъ, и слѣпъ, и раненъ, си бо вси повержени бывають порока дъля псомъ и птицамъ на снѣдь» (Там же. Л. 604 б), следует понимать иносказательно, как обличение людей, находящихся во власти плотских страстей. В Слове о расслабленном слепота представляет собой душевную слепоту человека, а хромота — отсутствие веры. В Слове о слепце слепорожденный олицетворяет духовную слепоту человека до крещения и наступления времени действия Нового Завета, а крещение – его прозрение.

В Повесть о царе и его мудром советнике Кирилл вводит образ, отсутствующий в соответствующей проложной Притче — это гора с оружием «на противного дьявола», к которой мудрый советник приводит неразумного царя, гора олицетворяет собой монастырь, а оружие понимается в духовном плане — это пост, молитва, покаяние. Глубокая пещера в горе — монастырская церковь.

Приведенные выше примеры показывают, что толкования и образы у Кирилла всегда оригинальны, при этом явления видимого мира служат символами мира невидимого.В языковом отношении оппозиция духовного и плотского выражена часто отмечаемой у Кирилла парой субстантивированных прилагательных в форме мн. ч. ср. р. внъшняя и внутрыняя: «Свътлъя внъшнихъ внутрыняя сияють» (Повесть); «Власть на всъхъ внъшнихъ» (Притча).

Используя творения своих византийских и южнославянских предшественников, писатель составлял оригинальные по богословско-философскому замыслу сочинения. Мастерски владея риторическим стилем, он создавал непревзойденные по художественным достоинствам в древнерусской книжности произведения.

Литература

- 1. Виноградов В.П. Уставные чтения. III // Очерки истории греко-славянской церковно-учительной литературы. Сергиев Посад, 1915. С. 97-178.
- 2. *Полянская (Гогина) И.В.* Кирилл Туровский: творец или компилятор?! // От Нестора до Фонвизина. Новые методы определения авторства. М., 1994. С. 90—103.
- 3. Макарий (Булгаков). История русской церкви. СПб., 1883. Т. 3. Ч. 4.
- 4. *Еремин И.П.* Литературное наследие Кирилла Туровского // ТОДРЛ. М.—Л., 1955. Т. 11. С. 342—367.
- 5. *Николова С.* Кирил Туровски и южнославянската книжнина // Palaeobulgarica, 1988, XII (2). С. 25–39.
- 6. Сон Джонг Со. Еще раз о соотношении двух древнерусских редакций Притчи о слепце и хромце (Проложная статья и Слово Кирилла Туровского //ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 54. С. 396—398.
- 7. Подскальски Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988—1237 гг.). СПб., 1996.

Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН

Работа выполнена при поддержке РГНФ, проект № 16-04-00127а «Творческое наследие древнерусского писателя XII в. Кирилла Туровского: повествовательные произведения и ораторская проза».



Лаура

© О. Л. ДОВГИЙ, кандидат филологических наук

Статья посвящена истории существования в русской поэзии имени Лаура.

Ключевые слова: женские имена в русской поэзии, семантический ореол имени, Лаура.

The paper concentrates on existence of female name Laura in Russian poetry. *Key words: female names in russian poetry, name semantic halo, Laura.*

Имя пришло в русскую поэзию из лирики Петрарки, которого часто называют «певцом Лауры». Лавр, венчающий царей и поэтов («lauro»), золото («l'aureo crine»), дуновение воздуха («l'aura soave»), бег времени (l'ora — «час») — весь этот круг поэтических ассоциаций составляет устойчивый семантический ореол имени, входит в европейский «канон Лауры», ставшей, как и Беатриче, эмблемой идеальной возлюбленной. В нашей статье речь пойдет о судьбе имени Лаура в русской поэзии [1].

Лаура Петрарки

Россия начала приобщаться к поэзии Петрарки позже других европейских стран. В 1768 году в Санкт-Петербурге вышла книга «Воображении Петрарковы или Письмо его к Лоре», переведенная А.В. Тиньковым с французского анонимного сочинения 1765 года, из которой русские читатели узнали о любви Петрарки к Лауре де Нов, в супружестве де Сад (1308—1348). «Любовь приятная мои пленила взоры / И отдала во власть прекрасной Лоры» — в русскую поэзию, пока в офранцуженной форме, входит новое имя, которому суждена в ней своя судьба. Настоящая эпидемия увлечения стихами «любовника Лоры» начинается

с переводов Н.А. Львова. Редкий автор в конце XVIII — начале XIX века остался равнодушен к Петрарке, ставшему «нежной любви, нежных стихов образцом» (Д. Дашков), и его возлюбленной: «Там, в честь ума и дарований, / Певец Лауры и мечтаний, / Багряной тогой облечен...» (Б. Федоров. Ободрение); «Лаура там Петрарки песнь внимает, / Почувствовав очарованья власть, / Взаимную к певцу питая страсть, / Потупя взор, на миртах засыпает...» (Д.И. Хвостов. Зависть).

Форма имени утвердилась не сразу. Соперничали Лора, рифмовавшаяся с Флорой: «В беседке сей, / Где плачет Флора, / Из ветвей дерева сего / Сплела венок мне нежна Лора; / И я ношу еще его...» (Е. Люценко. Песня); «Где Лора? Глядя вкруг, я думаю стеня / Где Лора? — ни она, никто не отвечает / И страждущий Петрарк на камень упадает» (И. Дмитриев. Подражание Петрарку); «Любовник строгой Лоры / Там в горести погас»...» (К. Батюшков. Ответ Тургеневу) и др.; Лавра: «Когда нет Лавры в сих местах / В них Солнце, убегая с нею, / От наших взоров кроет свет...» (Е. Люценко) и Лаура, одержавшая победу, но слегка русифицированная — ударение перешло на второй слог.

Из тематического разнообразия «Канцоньере» русская поэзия больше всего полюбила тему смерти Лауры. Скорбь утраты: «Я в будущем мое блаженство основал, / Там пристань видел я, покой и утешенье — / И все с Лаурою в минуту потерял!» (К. Батюшков. На смерть Лауры: Из Петрарки); посещение могилы: «И что осталось в память солнца южного? / Одну лишь ветку ты хранил / С могилы Лауры...» (А. Одоевский. «Янушкевичу...»); тень Лауры, продолжающая участвовать в жизни Петрарки: «И надо мною тень Лауры пролетит...» (К. Батюшков. Вечер: Подражание Петрарке) — эти мотивы повторяются особенно часто.

Поначалу Лаура существует только в орбите Петрарки, «приобщившего Ее к лику Беатриче и славнейших женщин мира» (И.А. Бунин). «Канон Лауры» — мощный семантический обруч, внутри которого невольно оказывается каждый упомянувший Лауру. Что это дает образу самой Лауры? Оборотная сторона пребывания в поэтических высях — полная статика. Лаура не меняется; она всегда прекрасна и недоступна. И столь же пассивна и бессловесна. Об ее характере мы ничего из русских переводов Петрарки не узнаем; ей просто не нужен характер. В каком-то смысле она заложница воспевающей ее лирики.

Уже с конца XVIII века параллельно с утверждением канона идет борьба с ним. Сюжет «Лаура Петрарки» в русской поэзии с самого начала развивается в двух направлениях: возвышения, все большей идеализации Лауры; и снижения, стремления «оживить» ее.

Линию «снижения» Лауры начал еще Н.М. Карамзин. В повести «Юлия» князь много говорит о сердце, избегая говорить о руке; а на прямой вопрос возлюбленной отвечает: «Любовь не терпит принуждения, одно слово — и все блаженство исчезнет! Мог ли бы Петрарка в узах

брака любить свою Лауру так пламенно? Ах нет! Воображение его не произвело бы ни одного из тех нежных сонетов, которыми я восхищаюсь». Карамзин задал оппозицию «розовая гирлянда» / «цепь железная» и именно он ввел в литературу мотив, приписываемый Байрону: «Лаура — муза, потому что она не жена».

«Петраркизм и Лаурность»

Эту формулу придумал Бунин в 1933 году, но она подходит и для начала XIX века. Имя Лаура переносится с личной музы Петрарки на возлюбленную любого поэта; а затем — и просто на красавицу, по которой безнадежно страдает влюбленный. При этом семантический ореол имени расширяется, но теряет черты идеальности.

Об имени уже можно говорить в шутливом тоне. П.А. Катенин в статье «О поэзии итальянской» (1829) иронизирует: «Петрарка влюбился в Лавру..., прославляя ее и соименный ей лавр и почти соименный ветерок l'aura и золото l'auro...; все влюблены, как Петрарка, у всех любовницы несклонные и неприступные, как Лавра, и все старая песня на новый лад...». Через 30 лет эту мысль повторит К.А. Полевой в «Записках»: «В "Вестнике Европы" Каченовского была переведена статья известного французского остроумца Гоффмана, где он подсмеивался над Петраркой, над его платоническою любовью к Лауре и старался доказать, что достоинство его сонетов в игре слов, изысканной до такой степени, что, наконец, нельзя различить, о ком он говорит: о Лауре или о лавровом дереве...». В 1849 году В.Д. Яковлев после посещения палаццо Мандрини в Венеции записывает: «Вот... портрет Петрарки... Кто отгадал бы, что это физиономия аскетически-влюбленного поэта?.. А эти приторно-сантиментальные черты Лауры, с какой стороны оправдывают оне целый водопад сонетов и канцон, гремящий про ее красоты?».

Имя Лаура становится таким же условно-поэтическим, как Темира, Пленира, Лила и т.д. Лаурой было принято называть возлюбленную в арзамасском кругу. Батюшков пишет В.А. Жуковскому 12 июня 1812 года: «О Тургеневе скажу тебе, что он очень рассеян, занят делами и — подивись этому — какою-то Лаурою: он влюблен не на шутку...».

В обиход входит формула «новая Лаура», часто употребляемая с ироническим оттенком: «В московском свете представлял / Сентиментальную любви карикатуру; Петрарка новый я, пел новую Лауру / И Яуза была Воклюзою моей» (В. Филимонов. Москва). Это имя — как корона: им можно награждать достойную, а можно снять его с недостойной. Так, Я. Полонский в послании «Новой Лауре» (1855) «раскороновывает» бывшую возлюбленную: «Прости, Поэзия! И вы, мечты Петрарки, / И ты, моя Лаура! В добрый час — / От жениха глупца богатые подарки / Ты приняла! Уж обручили вас!.. / Не ты ли назвала его карикатурой? / И что же наконец?.. Но, впрочем, бог с тобой! / Кажись ему его женой, /

Как ты до сей поры казалась мне Лаурой». Статус Лауры мало кому по плечу: «О, ты, чей ласковый привет, на миг рожденный, / Мой скрасил грустный день, к забвенью осужденный, / Себя в преемницы Лауры не готовь...» (Н. Минский. Из Альфреда де Мюссе, II).

Лаура без Петрарки

Борьба с каноном ярче всего выражалась в стремлении освободить Лауру из петраркианского контекста. В этом преуспел А.Ф. Мерзляков, которому, похоже, просто нравилось имя. В 1798 году он пишет поэму «Лаура и Сельмар», где рассказывает о трагической судьбе пары влюбленных, с петрарковским сюжетом никак не связанной. В семантике имени появляется новая краска: «бедная Лаура» (не забудем, что это время расцвета сентиментализма): «Сурова бездна в мгле кипела: / На скале в горести, в слезах / Лаура бедная сидела, / И ветр играл в ее власах...». Увидев в волнах «некий труп несчастный», в котором она узнает своего Сельмара, Лаура решает умереть: «Рекла, стремится вниз со скалы, / На труп упала, обняла; / Согревши хладны члены, вялы / Лобзаньем — дух свой излила».

Мерзляков дал русской поэзии возможность выбирать между Лаурами двух европейских поэтов. В начале XIX века Фридрих Шиллер в России не менее значим, чем Петрарка. И — оказывается — в жизни Шиллера была своя Лаура. Как Петрарка сделал чужую жену и мать 11-ти детей эмблемой идеальной возлюбленной, так и Шиллер «обрушил поток страстных, эмоциональных стихов» [2] на офицерскую вдову, мать двоих детей Луизу (Лауру) Фишер. Лучшее из них — «Лаура у клавесина» — и перевел Мерзляков в 1806 году. «Когда твоя рука летает по струнам, / Лаура!». В семантическом ореоле возникают новые черты: Лаура — артистка. Влияния Мерзлякова не хватит, чтобы сделать Лауру Шиллера соперницей Лауры Петрарки. Но его деятельность по «распетраркизации» Лауры не останется незамеченной. Мощная соперница появится совсем скоро.

Лаура Пушкина

В поэзии А.С. Пушкина, очень внимательного к именам, Лаура встречается трижды. Начало пушкинской игры с «каноном» Лауры Петрарки — в лицейском стихотворении «Романс», выдержанном в сентиментальном настроении «в духе мерзляковских» [3]: «дева», держащая «тайный плод любви несчастной», почему-то названа Лаурой: «Утешь тогда страдальца муки, / Скажи "ее на свете нет — / Лаура не снесла разлуки / И бросила пустынный свет"».

Второе упоминание имени в стихотворении «Приятелю» (1821): «Дай руку мне: ты не ревнив, / Я слишком ветрен и ленив, / Твоя красавица не дура; / Я вижу все и не сержусь: / Она прелестная Лаура, / Да

я в Петрарки не гожусь». Лаура уже по принадлежности к петраркианскому канону прекрасна; банальные украшения — «красавица» и «прелестная» — в применении к ней выглядят снижающими, почти превращающими имя в нарицательное. Но именно в этом и состоит цель Пушкина — показать, что можно не воспринимать Лауру как поэтическую собственность Петрарки; притяжательное местоимение «твоя» очень важно. Своя Лаура может быть у любого влюбленного. Однако высвобождаясь из петраркианской зависимости, она теряет стилистическую неприкосновенность: к ней уже можно применять слова из банального любовного словаря. И к ее имени можно подобрать немыслимую доселе рифму — «дура», пока данную в отрицательной форме.

«Каменный гость» может считаться поворотным пунктом в судьбе имени Лаура в русской поэзии. Связь пушкинской Лауры с Петраркой нигде не отмечалась. Пушкин словно нарочно «отводит глаза» читателю: его Лаура – испанка; действие происходит в Мадрите. Тем не менее пара «Дон Гуан – Лаура» – явный аналог пары «Петрарка – Лаура», где роли распределены принципиально иначе. Дон Гуан – поэт; Лаура – артистка; в момент творчества она соавтор: «Слова лились, как будто их рождала не память рабская, но сердце». Отметим «водную метафору» в произведениях, написанных в болдинскую осень 1830 года: у Лауры слова «лились», а в стихотворении «Сонет» «жар любви Петрарка изливал». Лаура больше не пассивная вдохновительница; в каком-то смысле она двойник Гуана. Он для нее «Мой верный друг, мой ветреный любовник»; она для него и «милый друг», и «милый демон» – так Пушкин обыгрывает петраркианский оксюморон «милый враг» («dolce nemica»). Лаура «Каменного гостя» — вся действие, вся голос, вся творчество — настолько живая и свободная, что к ней можно применить слово «дура»: «Твой Дон Гуан безбожник и мерзавец, / А ты, ты дура». Тот же Дон Карлос напомнит ей о неизбежной старости. Лаура стареющая, увядающая – этот мотив есть и у Петрарки. Пушкин прекрасно знает канон – и свободно с ним играет.

Теперь в русской поэзии будет две Лауры: Петрарки и Пушкина. Вся дальнейшая жизнь имени — в их взаимодействии. Естественным продолжением линии «оживления» Лауры окажутся женские сочинения.

Лаура заговорившая

«Царица муз и красоты» З.А. Волконская в 1819 году написала по-французски 4 повести, одна из которых называется «Лаура». Влюбленный в нее Д. Веневитинов [4] сочинил водевиль «Fête impromptu» («Нежданный праздник»), разыгранный на именинах княгини Зинаиды 11 октября 1826 года, начинавшийся словами: «Oui, oui, je fus epris de toi, charmante Laure / Et, comme en un ciel pur un brillant météore / Tu guidas mon esprit au gré de ton désir...» («Да, да, я пленился тобой, прекрасная

Лаура, / И, как в чистом небе сверкающий метеор, / Ты вела мой ум по своему желанию...»). По-французски имя звучит как «Лора» и в тексте рифмуется с «метеором». Волконская — новая Лаура, воспетая своим Петраркой; но Лаура не безмолвная, а тоже наделенная поэтическим даром.

В XX веке А. Ахматова «едкой литературной шуткой» продолжит тему заговорившей Лауры: «Могла ли Биче словно Дант творить / Или Лаура жар любви восславить? / Я научила женщин говорить... / Но, боже, как их замолчать заставить!» Вопрос, безусловно, риторический: по канону ни Лаура, ни Беатриче не способны к творчеству. Л.К. Чуковская вспоминала, что Ахматова с некоторым злорадством говорила о «бесталанной и безгласной» Лауре. Ахматова одновременно и женщина, вызывающая «жар любви» (отметим использование ею пушкинской формулы, примененной к Петрарке), и поэт, способный этот «жар прославить». В поэзии Ахматовой Лаура получила поэтический голос. Известен рисунок И. Бродского начала 1960-х годов, изображающий Ахматову в лавровом венке. Исполнилась мечта Петрарки о соединении любви и славы: Лаура удостоилась лавра.

«Лаура, живи!» —

воскликнула в «Законе песен» Н. Матвеева. В поэзии XX века Лаура по-прежнему жива. Продолжается линия «возвышения» Лауры: «Верь в светлый идеал, / Что, как звезда, тебе путь жизни осиял, / Звезда, какой была Лаура для Петрарки» (К.Р.); «Как Петрарка о Лауре, / О тебе я пел векам» (С. Городецкий. «Мы нашли друг друга в буре...»); «Мне в веках тебя не прославить, Ни Лаурой, ни Беатриче, / И придется, видно, оставить / Этот славный земной обычай» (Д. Кленовский. «Мне в веках тебя не прославить...»); «Певучей поступью Лауры / Пройдут сегодня Ваши сны...» (Вс. Рождественский. На книге «Сонеты» Петрарки); «Как будто вместо губ, едва шепнешь "Лаура", / Неискушенные крыла..» (В. Микушевич. Словарь бессмертия); «Закат прекрасен, как душа Лауры, / Как мысль травы сияюще-зеленой...» (Н. Матвеева. Закон песен). Само звучание имени обладает магией, способной поэтизировать фонетически близкие слова и связанные с ними явления: «А остановка "Лаури" / Вдруг может стать Лаурой, / На фоне ровной травки / Возможно в светлой ауре / Среди природы хмурой / Явление Петрарки» (Д. Самойлов. Автобусная остановка «Лаури»).

Возвышающая линия воспринимает Лауру в высоком символическом ряду: «Лаура моя, / дорогая моя, целуемая / и ругаемая, но под солнцем и звездами / лучшая, Беатриче, / Наталия, / Лючия...» (С. Кирсанов. Шестая заповедь); «Люблю тебя, мою жену, / Лауру, Хлою, Маргариту, / вмещенных в женщину одну...» (Л. Аронзон. «Вторая, третия печаль...»); «Поэзии божественной / Две жертвы. Две могилы. / Лаура.

Беатриче» (Д. Самойлов. Автобусная остановка «Лаури»). Но все-таки это имя из ряда, где одна эмблема может в принципе заменить другую.

В XX веке все более смелыми становятся поэтические эксперименты с «оживлением» Лауры Петрарки; к ее образу добавляется немало ярких черт.

О замужестве и материнстве Лауры писал уже К. Случевский: «Предупредил меня Петрарка: / Лаура девой не была» («Не Иудифь и не Далила...»). В XX веке тема «Лаура и Петрарка» все чаще переносится в житейскую сферу и освещается иронически. Созданию комического эффекта способствует и сочетание черт двух Лаур — как в «Доне Паскуале» Н. Агнивцева, где героиня, донья Лаура, «испанка беспечная», на балконе мечтает о земных утехах: «И шепчет Лаура, вздыхая влюбленно: / — Как времени много у этого дона! / Скорей бы, скорей бы вы с песней кончали, / И к делу приступим мы, дон Паскуале!..». Агнивцев излагает историю любви поэта в откровенно пародийном ключе: «При первой улыбке весенней лазури / Дон Педро женился на донье Лауре. / Года друг за дружкою шли без отсрочки, / У доньи Лауры две взрослые дочки... / А дон Паскуале, воззрясь в небосвод, / О розах и грезах все так же поет...».

Лаура легкомысленна: она легко может изменить своему певцу: «...и, каблучками простучав, / уйдет с другим твоя Лаура...» (Э. Чегринцева. «Рисует белые узоры...»). К изменившей Лауре И. Эренбург подбирает очень грубую рифму: «Но надувают все лекарства, / Оказывалось хлевом царство, / От неудачника, как шкура, / Бежит нежнейшая Лаура...» (Надежда).

В «Песнях восточных славян» А. Тимофеевского классический сюжет дан совсем сниженно: «С утра Лаура не одета. / В квартире у нее бедлам. / Она петрарковским сонетом / Петрарку хлещет по губам: / Зачем ко мне, Петрарка, ходишь? / Зачем ты глаз с меня не сводишь? / Во мне нашел ты колорит! / А я живу с плешивым мужем / И у детей моих колит. / И вот идет домой Петрарка. / От прозы мысли далеки. / Он думает о том, как ярко / Опишет взмах ее руки».

Б. Поплавский развивает пушкинскую линию Лауры-артистки, усиливая ее демоническую составляющую, у Пушкина едва намеченную. Лаура становится участницей инфернального декадентского действа: «И в лиловой ауре, / Навсегда прелестна и ужасна / Вышла в небо Лаура / И за ней певец в кальсонах красных...» (Diabolique).

У С. Гандлевского иронически показана «одомашненная» Лаура: «Купи брошюру Спока, Читай ее себе, Лауре и коту» («Мое почтение. Есть в пасмурной отчизне...»). В стихотворении «Мне тридцать, а тебе семнадцать лет...» для Гандлевского первичной оказывается пушкинская Лаура, чей образ в своем развитии соединяется с поэзией Б. Гребенщикова: «Наверное, такой была Лаура, / Которой (сразу видно, не

поэт) / Нотации читал поклонник хмурый... / Ты замолчала на любимом месте, / На том, где сторожа кричат в Мадриде, / Я сам из поколенья сторожей».

Г. Сапгир строит объяснение в любви на рифменной оси «Лаура — дура»: «Ты — моя Лаура / Дура / Ты — моя Лаура! / Белая голубка / Брось ворковать / Со штурманом / А не то я турну его так... / Ты же знаешь / Что я — поэт / И приехал на самый край света / Чтоб увидеть тебя — дуру / Лауру» (Ты — моя Лаура). «Дура» и «белая голубка» оказываются контекстуальными синонимами.

Лаура подвержена моде: «О Петрарка, твой вкус был хорош, / Но сегодня не в моде Лауры...» (Саша Черный. Бензинная любовь). Употребление имени во множественном числе — важная примета «снижающей», нивелирующей линии. У Лауры могут быть соперницы: «Но одна соперница Лауры / поглядела взором серооким на меня из камеры-обскуры...» (М. Айзенберг. «Тех красавиц розовые пятки...»).

Лаура уже полностью принадлежит русской поэзии. К ней даже можно применить державинское слово «сударка»: «Я, щедрого Державина открыв, / Читаю переводы из Петрарки... / Чей искус, чтоб Лауры не спросив, / ее определить в свои сударки?..» (Б. Романов. Петрарка и Державин).

В. Набоков в незавершенном романе «Лаура и ее оригинал» (The Original of Laura, 1975—1977) вовлекает читателя в семантическую игру, соединяя и все компоненты канона, и двух Лаур.

В фильме «Формула любви» (1984, сценарий Г. Горина по повести А.Н. Толстого «Граф Калиостро») показано, как в сознании людей трансформируется сюжет Лауры и Петрарки, как причудливо соединяются «высокая» и «снижающая» линии: «Она являлась миру под разными именами... Джульетта, Лаура...»; «Петрарка любил земную женщину, да еще жившую по соседству. Это потом, уже в своих мыслях, он вознес ее до небес»; «Вон небось, Петрарка твой — посадил свою Лауру на коня, и только их и видели».

Рифма

Русская поэзия XVIII — начала XIX века предпочитала не ставить имя на конец строки — так что набор «высоких» рифм к Лауре не велик: «амуры» и «трубадуры». В процессе «заземления» Лауры «заземляются» и рифмы: «карикатура», «хмуро», «балагура», «Реомюра», «арматура», «дура», «шкура». И есть рифма «камера-обскура», которую можно

рассматривать как символическую: имя Лаура — своеобразная камера — обскура, преломляющая лучи разных подходов.

Замена/отсутствие

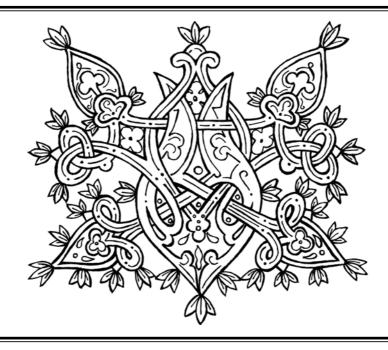
Иногда имя Лауры в переводах из Петрарки не упоминается — причем по разным причинам. В возвышающей линии образ Лауры становится настолько идеальным, что уже и само имя кажется заземляющим. У символистов встречаем переводы сонетов к Лауре, где использованы высокие именования «Донна» (Д. Мин, Вяч. Иванов), «Мадонна» (Д. Мережковский, А. Коринфский, О. Чюмина, Вяч. Иванов), «Дева» (В. Соловьев). В «снижающей» линии Лаура заменяется местоимением «она» или формулами «моя драгая», «милая» или даже «моя пастушка» (Е. Люценко), а также другими условными именами: «Нина» (И.А. Крылов), «Темира» (В.Л. Пушкин), «Элиза» (Е. Колычев), «Лизетта» (М.С. Кайсаров). Разнообразие имен способствует описанному нами «высвобождению» Лауры из канона.

Мы бросили очень беглый взгляд на историю жизни в русской поэзии имени «Лаура», пришедшего в Россию с уже готовым семантическим ореолом. В течение двух с половиной веков в «сюжете Лауры» развивались две линии: идеализирующая, сохраняющая Лауру только для Петрарки; и «снижающая», «оживляющая», делающая Лауру достоянием любого поэта и влюбленного. Соперничество двух Лаур — Петрарки и Пушкина — позволяет поэтам выбирать между ними, комбинировать их черты, что обогащает семантический ореол имени и продлевает ему жизнь. Заметим, что несмотря на «заземление», Лаурами девочек в России называют крайне редко. Местом обитания Лауры по-прежнему остается поэзия. «И вновь — пейзаж... И вновь творишь Лауру...» (Б. Божнев, «Сперва пейзаж...»).

Литература и примечания

- 1. Переводы и наиболее авторитетные труды, посвященные истории петраркизма в России, собраны в издании: Петрарка в русской литературе. В 2-х кн. / Сост. В.Т. Данченко; Вступ. ст. И.А. Пильщиков; Отв. ред. Ю.Г. Фридштейн. М., 2006.
- 2. Ланштейн Петер. Жизнь Шиллера: Пер. с нем. М., 1984. С. 69.
- 3. *Томашевский Б.В.* Пушкин / Отв. ред. В.Г. Базанов. Кн. 1 (1813—1824). М., 1956. С. 103.
- 4. *Веневитинов Д.В.* Стихотворения. Проза / Подгот. Е.А. Маймин, М.А. Чернышев. М., 1980.

МГУ им. М.В. Ломоносова РГГУ



Загадки антропонимики А.Н. Островского: Хлынов

© Н. В. КАПУСТИН, доктор филологических наук

В статье рассматривается семантика фамилии Хлынов, которой наделен один из самых сложных в психологическом плане персонажей А.Н. Островского.

Ключевые слова: антропонимика, Хлынов, ушкуйники, «Лодка», игра.

The article examines semantics of the Khlynov family name of one of the most psychologically complex characters introduced by A.N. Ostrovsky.

Key words: anthroponymics, Khlynov, river-pirate, «Boat», play.

Имена героев А.Н. Островского принято называть говорящими (значащими / значимыми), но, в отличие от именований создавших «азбуку характеров» классицистов, его антропонимика способна

вызывать более сложные, порой прихотливые ассоциации. Например, те, что возникали у Ю. Олеши: «Какие замечательные фамилии в пьесах Островского. Тут как-то особенно грациозно сказался его талант. Вот маленький человек, влюбленный в актрису, похищаемую богатыми. Зовут Мелузов. Тут и мелочь, и мелодия. Вот купец — хоть и хам, но обходительный, нравящийся женщинам. Фамилия Великатов. Тут и великан, и деликатность. Перед нами соединение непосредственности находки с отработанностью; в этом прелесть этого продукта творчества гениального автора; фамилии эти похожи на цветки...Вдову из "Последней жертвы" зовут Тугина. Туга — это печаль. Она и печалится, это вдова. Она могла бы быть Печалиной. Но Тугина лучше. Обольстителя ее фамилия Дульчин. Здесь и дуля (он обманщик), и "дульче" — сладкий (он ведь сладок ей!).В самом деле, эти звуки представляются мне грядкой цветов. Может быть, потому, что одному из купцов Островский дал фамилию Маргаритов» [1].

Отмеченное Ю. Олешей «соединение непосредственности находки с отработанностью» наглядно проявляется в рукописях, изучение которых показывает, что имена своих героев Островский обдумывал особенно тщательно, не раз изменяя их на пути к окончательному тексту. Одна из наиболее выразительных в этом плане цепочек — поиски имени Виктора Аркадьича Вихорева (от более однозначных Ганц и Вольфов — к Лихареву и, наконец, Вихореву) [2].

Хотя антропонимика Островского не раз была предметом истолкования, что наиболее полно сделано В.Я. Лакшиным[3], определенные лакуны еще остаются и, вероятно, будут оставаться, по крайней мере, в особенно сложных случаях. К ним относится именование одного из наиболее глубоких, психологически емких персонажей Островского —Тараха Тарасыча Хлынова из комедии «Горячее сердце» (1869).

Хлынов — из числа самодуров Островского, но это самодур с особой психологической основой: его отклоняющийся от обычного, приобретающий резкие, порой уродливые формы тип поведения, есть не что иное, как следствие надлома и неприкаянности: «Когда все на свете приедается Хлынову — поить случайных гостей без разбора, щеголять в итальянском костюме, палить в свою честь из пушки или, впрягши летом девок в сани, по полю на них ездить, — он впадает в тоску, от которой не спасают ни затеи Аристарха, ни потехи над барином с усами, вывезенным из Москвы, остается войти в покаянный раж и звать духовенство, чтобы наутро снова поливать дорожки шампанским» [4].

При всем своеобразии томящейся и при этом властной, деспотической натуры Хлынов — предтеча скучающего, не находящего приложения своим силам Дымова из чеховской

«Степи», тоскующих фабрикантов Горького, героев Мамина-Сибиряка. И причины его тоски не столько в пресыщенности богатством, о чем обычно говорят исследователи, сколько в неосознаваемом им самим ощущении бесцельности жизни, смутном, томящем воспоминании о своей далекой родословной — той, о которой пойдет речь в дальнейшем и которая как раз и объясняет семантику его фамилии.

В.Я. Лакшин объяснял фамилию героя через слово «хлын» со значениями, которые зафиксированы в словаре В.И. Даля: «Мошенник, вор, обманщик в купле и продаже» [3. С. 471]. Это истолкование, однако, нацеливает на те качества Хлынова, которые связаны с его социальным статусом (в афише к 3-му действию он назван «богатым подрядчиком»). Но в тексте комедии нет сколько-нибудь определенных указаний на то, что Хлынов как-то причастен к мошенничеству. С ним скорее будет соотноситься содержащееся в той же статье Даля слово «бродяга», которое метафорически указывает на его неприкаянность. Необыкновенно чуткий к слову Островский мог учитывать и еще один контекст, связанный с глаголом «хлынуть». П.Я. Черных отмечал, что в русском языке «это слово широко известно с первых десятилетий XIX в. Ср. у Пушкина в стих. "К Лицинию", 1815 г.: (о диких народах в Риме) "И хлынут на тебя кипящею рекой"» [5]. «Дикость» древних народов свойственна и Хлынову, не случайно при упоминании о том, что летом он впрягает девок в сани и ездит на них, возникает параллель с обрами из «Повести временных лет»: «Эти обры воевали и против славян и притесняли дулебов – также славян, и творили насилие женам дулебским: если поедет куда обрин, то не позволял запрячь коня или вола, но приказывал впрячь в телегу трех, четырех или пять жен и везти его – обрина, – и так мучили дулебов» [6]. Однако ни существительное «бродяга», ни глагол «хлынуть» в его соотнесенности с «дикими» народами (в нашем случае с обрами) отнюдь не главные в художественной мотивировке эксцентрично-надрывного поведения Хлынова.

Еще А.И. Журавлева заметила, что хлыновские эпизоды комедии «находятся в теснейшем и сложном соотношении с мотивами народной драмы "Лодка"» [7. С. 195]. Хлынов выстраивает свое поведение, ориентируясь на поведение атамана из этой народной драмы. Близки и сюжетные перипетии: в городе он появляется «прямо по сценарию народной драмы — высаживается с лодки. Затем он \(\ldots \right) по-своему "нападает" на тюрьму, освобождая Васю Шустрого и забирая его в свою "разбойничью" шайку. Только вместо кровавой расправы с властями Хлынов подкупает городничего. \(\ldots \right) Происходит "убийство", но не лиц, а их социальных функций» [Там же. С. 196]. Таким образом,

разбойничий мотив (вторая сцена 4-го действия), как справедливо замечает А.И. Журавлева, входит в комедию значительно раньше, вместе с мотивами народной драмы «Лодка». Но встает вопрос: чем вызвано включение в пьесу реминисценций из этой разбойничьей драмы, с чем связано ее разыгрывание?

А.И. Журавлева делала акцент на особой жанровой природе созданной Островским комедии, ее условности, одной из форм проявления которой была опора на традиции народного театра. Не отрицая этого, нужно сказать, однако, что реминисценции из «Лодки» в совокупности с фамилией Хлынов проливают дополнительный свет на своеобразие его поведения и соответственно характера.

Дело в том, что Хлынов (Вятка, впоследствии Киров) — город, одну из версий названия которого связывают со словом «хлын», что означает «ушкуйник, речной разбойник». Эта версия подвергается критике, но если она и способна вызывать возражения, то не подлежит сомнению, что Хлынов —город, возникновение и дальнейшая судьба которого, вплоть до XV века, неразрывны с ушкуйниками. Их происхождение обычно связывают с новгородской вольницей (именно новгородцами этот город и был основан). Если воспользоваться более поздней терминологией Л.Н. Гумилева, то новгородская и хлыновская вольница — «люди длинной воли», пассионарии, действовавшие зачастую не считаясь с моральными нормами (они нередко защищали родную землю, но нередко и разбойничали в ее пределах). К людям этого типа, на что указывает связь фамилии с одним из форпостов ушкуйничества, каким был город Хлынов, и принадлежит персонаж Островского.

Что касается генезиса возникшей у Островского параллели, то им могли быть сведения о Хлынове и хлыновцах в исторической литературе, которую драматург основательно изучал, создавая исторические пьесы. Город Хлынов, например, упоминается (правда, в ином контексте) в «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. Важнее, однако, отметить два других факта. В 1860-1861 годах в Санкт-Петербурге Н.И. Костомаров прочел курс лекций, посвященный «русским республикам» – Новгороду, Пскову и Вятке, а вскоре его капитальный труд был дважды опубликован (в 1863 и в 1868 годах). Значительное место уделено здесь и Хлынову, по характеристике выдающегося историка, главному городу Вятской земли, где «больше, чем где-нибудь, распространено было ушкуйничество» [8]. Другой возможный источник осведомленности Островского – появившаяся в 1846 году публикация писателя и лексикографа М.Н. Макарова «Московское урочище Хлынов», в которой высказано мнение, что расположенное неподалеку от Москвы поселение получило свое

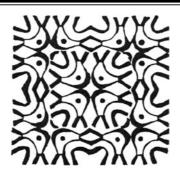
название от беспокойных жителей города Хлынова, переселенных сюда еще в XV веке (в данном случае неважно, соответствует ли это мнение истине, поскольку Островский мог воспринять его как непреложный факт).

Таким образом, если невообразимое для патриархального мира богатство Хлынова можно назвать «знамением нового времени» [7. С. 194], то его «родословная» указывает на глубокую укорененность этого психологического типа в русской жизни, восходящего к далеким временам хлыновского ушкуйничества. Отсюда и фамилия героя, и его имя — Тарах Тарасыч (в переводе с греческого Тарах означает «волнение», «страх», Тарасий — «беспокойный»), и его игра в атамана народной драмы «Лодка». Но истоки трагической неприкаянности героя Островского в том, что это именно *игра* с ее отрывом от мира реальности, что ощущает сам Хлынов, не находящий себе места в томящей своей бесцельностью жизни.

Литература

- 1. *Олеша Ю.* Зависть; Три толстяка; Ни дня без строчки. М., 1989. С. 406.
- 2. *Капустин Н.В.* Комедия А.Н. Островского «Не в свои сани не садись»: поиски имени // Вестник Ивановского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». 2014. № 3 (7). С. 3—8.
- 3. *Лакшин В*. Из значимых имен и фамилий // Островский А.Н. Сочинения. В 3 т. М., 1987. Т. 2.
- 4. Лакшин В.Я. Театральное эхо. М., 2013. С. 439.
- 5. Черных Π .Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. В 2 т. 5-е изд. М., 2002. Т. 2. С. 344.
- 6. Повесть временных лет // Повести Древней Руси: XI–XII века. Л.,1983. С. 128.
- 7. Журавлева А.И. А.Н. Островский-комедиограф. М., 1981.
- 8. *Костомаров Н.И*. История Новгорода, Пскова и Вятки во время удельно-вечевого уклада: (севернорусские народоправства). СПб., 1868. Т. 1. С. 246.

Ивановский государственный университет



Основал ли кабардинский князь Темрюк город Темрюк?

© В. С. ПУКИШ

В статье на основании прочтения исторических документов представлена альтернативная традиционной версия происхождения названия города Темрюк Краснодарского края.

Ключевые слова: князь Темрюк Идаров, Великая Кабарда, Темрюк-бей, Темрюков, Тамань, Темир.

On the basis of historical literature, the author presents an alternative hypothesis of the origin of the place name of Temriuk (a city in the Krasnodar region).

Key words: Prince Temriuk Idarov, Greater Kabarda, Temruk Bey, Temriukov, Taman, Temir.

Действительно ли название города Темрюка происходит от крепости, которую построил князь Великой Кабарды Темрюк Идарович также известен как Темрюк Маремшаович Идаров, Темиргоко Айдаров, умерший в 1571 году.

Некоторые исследователи пишут, что во второй половине XVI века князь Темрюк «близ Тамани построил крепость и там ожидал неприятеля (крымского хана — $B.\Pi$.)» [1].

Однако в первоисточнике, откуда взята эта цитата, — «Истории адыгейского народа» Ш. Ногмова, изданной в Нальчике в 1958 году, написано дословно так: «Князь Темрюк... собрав многочисленное войско из кабардинцев и других адыгейских племен, двинулся к реке Ахупсу и при впадении

ее в Кубань близ Тамани построил крепость и там ожидал неприятеля» [2. С. 81]. При этом уточняется, что река Ахупсе — это сегодняшний Афипс [Там же. С. 78]. Получается, что построенная князем Темрюком крепость находилась на расстоянии 150 км от нынешнего города Темрюка.

В другом источнике речь идет о том, что в середине XVI века кабардинский князь Темрюк Идаров в союзе с русскими войсками взял (а не построил) турецкую крепость Адас или Тумнев (ранее, с XIII века, это был генуэзский населенный пункт Копа), существовавшую ранее на берегу Азовского моря, и тогда же город был переименован в Темрюк [Там же].

Таким образом, источники довольно расплывчато определяют месторасположение города Темрюка и еще более туманно говорят о роли кабардинского князя Темрюка Идарова в получении городом этого имени. Добавим к этому, что центральные земли Великой Кабарды, удел князя Темрюка, находились в районе Нальчика, километрах в 700 от Таманского полуострова. Это еще более снижает вероятность того, что город, стоявший здесь до того уже несколько веков, был вдруг переименован из-за того, что был взят боем. Тем более что скоро он опять подпадает под турецкое владычество, и в этот период город известен именно как Темрюк. Он, наряду с шестью другими областями, входил в состав обширного Кефинского эйялета (области, столицей которой была Кафа — нынешняя Феодосия, простиравшейся от Балаклавы под Севастополем до Азова) [3]. Маловероятно, что турки называли город по имени неприятеля, когда-то отобравшего его у них.

Турецкий путешественник Эвлия Челеби описывает еще одну гипотезу о происхождении названия города Темрюк. Он пишет, что во время борьбы за османский престол между султаном Баезидом II Вали и его сыном царевичем Селимом последний, потерпев поражение от отца, бежал по Черному морю на север. Ветры прибили его корабль к одному из заливов. Там он познакомился с князем этой местности, которого звали Темрюкбей. Он стал верным другом Селима, спутником во всех его странствиях в течение трех с половиной лет. Вскоре Селим стал султаном, а Темрюкбей — его приближенным. Выстроенная в 1515—1516 годах (а не в 1556 году) на месте их встречи крепость была названа крепостью Темрюк-бея [4].

Если пойти вглубь веков дальше, то окажется, что в XI веке в нескольких километрах от современного Темрюка, в районе станицы Голубицкой, возник город Тмутараканского княжества под названием Темрюков. Позже эту местность назовут Старым Темрюком, в отличие от Нового Темрюка, построенного у турецкой крепости Адас на несколько десятилетий раньше, чем в тех местах мог побывать князь Темрюк Идаров.

При любом варианте происхождения наименования города Темрюка в его основе можно увидеть имя собственное тюркского происхождения Темир (Тимур). Имя это по своей этимологии — древнетюркское (и древнеиранское) название железа и черного металла вообще. Если принять эту

гипотезу, то можно увидеть, что наименования Тамань и Темрюк имеют одинаковое смысловое значение и могут вести свое происхождение от общего древнего термина, характеризовавшего весь Таманский архипелаг (как тогда именовался этот полуостров). Более того, одно из античных названий Азовского моря — Темеринда, в переводе с древнеиранского «темное (северное) море» [5]. Скорее всего, Темрюк — это адыгская интерпретация тюркского имени Тимур, имеющая несколько вариантов: Темруко, Темиргоко, Комургун. Есть и вариант перевода всего имени Темрюк с тюркского — demir ok > temir ük, «железная стрела».

Князь Темрюк Идаров стремился к объединению земель Кабарды, пытался воевать с крымскими ханами, вместе с другими кабардинскими князьями в 1557 году принял русское подданство. В 1561 году царь Иван IV Васильевич Грозный женился на его дочери — Кучуней (Гуащэнэ, христианское имя — Мария). Брак этот, как и другие браки царя, был недолгим, но он способствовал получению Темрюком помощи от русского правительства для борьбы со своими врагами. В 1567 году по просьбе князя Темрюка на реке Терек был построен Терский городок, откуда русское влияние стало распространяться по Кавказу.

Таким образом, имеет право на существование гипотеза, согласно которой название города Темрюк гораздо более раннего происхождения, чем имя кабардинского князя Темрюка, тестя Ивана Грозного. Само это название — тюркское, хотя и могло быть заимствовано адыгским языком, в котором подверглось фонетическим изменениям.

Литература

- 1. Твердый А.В. Кавказ в именах, названиях, легендах: опыт топонимического словаря. Краснодар, 2008.
- 2. Ногмов Ш.Б. История адыгейского народа. Нальчик, 1958.
- 3. Эвлия Челеби. Книга путешествия. Крым и сопредельные области. (Извлечения из сочинения турецкого путешественника XVII века). 2-е изд., испр. и доп. Симферополь, 2008. С. 176.
- 4. Эвлия Челеби. Книга путешествия. М., 1979. С. 47-48.
- 5. Ворошилов В.И. Топонимы российского Черноморья. Сочи-Майкоп, 2005. С. 202.

Адыгейский государственный университет



Названия молодежных вечерних собраний в нижегородских говорах

© О. В. НИКИФОРОВА, кандидат филологических наук

В статье содержится анализ наименований вечерних собраний молодежи в нижегородских говорах. Рассматриваются мотивировочные признаки, положенные в основу номинации.

Ключевые слова: нижегородские говоры, обрядовая лексика, наименования вечерних собраний молодежи.

The article analyzes the names of the youth evening meetings, operating in Nizhny Novgorod speech. The author discusses the reasoning features underlying the nomination.

Key words: Nizhny Novgorod dialects, ritual vocabulary, names of the youth evening meetings.

Традиционно вечерние собрания молодежи подразделяются на следующие группы:

- а)праздничные и будничные, причем последние бывают с работой и без работы;
 - б)проводимые летом или в осенне-зимний период;
 - в) проходившие в помещении или вне помещения [1].

Исходя из имеющихся этнографических, фольклорных, лингвистических данных по Нижегородскому краю установлено, что стержневым при характеристике молодежных собраний является цель их проведения. В связи с этим можно сформулировать доминантное значение названий вечерних собраний молодежи, то есть то значение, в котором

название преимущественно употребляется на территории Нижегородской области: «Вечернее собрание молодежи в доме с работой и с развлечением». И.А. Попов, анализируя семантические особенности слова беседа в русских говорах, отмечал, что «в диалекте общее значение 'собрание людей' варьируется в зависимости от бытовых или этнографических особенностей таких собраний в разных местностях. Наиболее распространенным является значение 'вечернее собрание молодежи в доме с работой или только для увеселения; посиделки'» [2].

На таких вечерах девушки пряли, сучили шерсть, вязали кружева, вышивали полотенца, парни делали ложки, лапти. «Мы на посиделках сидели, на квартире сидели, зиму-то, и вот тут мы с им, с мужем-то, и познакомились. Шшас не сидят на посиделках-то, а прежэ сидели, пряли, вязали. У жэнчины сидели. Кружево вязали. Лен пряли, мяли ёво, потом на гребень пряли, мочки делали. Мочки наденеш на гребень и мычыш их. Получаца мочка. Делали штук десить их. Мычыш и делаш кухта из льна, а потом начынали ткать ёво ф холст. Мы носили ткано фсё, не было сицэва ничово. Со здвижэнья мы начынали сидеть. Дома скушно, вот и сидели на посиделках» (с. М. Майдан Пильнинского р-на).

На вечерних собраниях молодежь не только работала, но и веселилась, ребята в основном развлекали девушек, затевали игры, приходили с гармонями, с балалайками, устраивали танцы. На посиделках завязывались знакомства и дружба. Молодежь высматривала себе пару, особенно на праздничных гуляниях, когда сходились молодые люди из соседних деревень. Затем это переходило в приготовление к свадьбе. «Раньше ф кельях гуляли. Вы топерь ф клуп ходите, а мы ф кельях сидели. Снимали квартиру, хозяйке платили хто чэм, хто саласки дроф привезет, хто мешок картошки, хто керосин. Собирамся чэловек дисять, цэла артель, дефчаты, робяты з гармошкой. Вот и сидели, песни пели, частушки» (с. Чернуха Арзамасского р-на).

Начало вечерних собраний молодежи в Нижегородской области связано с тем периодом аграрного календаря, когда заканчивались основные сельскохозяйственные работы и еще не начиналась подготовка к новому сельскохозяйственному циклу. В.И. Чичеров отмечает, что «посиделки, посидки, вечерки, супрядки и т.д. зимние сборища молодежи — в будни для работы, в праздники как развлечение, начинались задолго до рождественских дней. Начало их приурочивается к какому-либо празднику, имеющему значение в аграрном календаре, часто осмысляемому как начало зимних работ» [3]. По свидетельству ряда записей диалектологических экспедиций, собрания молодежи на обследуемой территории устраивались с Покрова Богородицы и продолжались до масленицы.

Группа наименований данной реалии представлена в нижегородских говорах следующими лексическими единицами: словами, производными от основы —бесед— (беседа, беседы, беседки, беседушки), от корня сид—сед (сиделки, сиденьки, сиденье, сиденья, сиденки, посиделки, поседки, посиденка, поседочки, посиденки), от корня —воз— (своз, своза, свозы, свозки), от корня вечер (вечёрки, вечерянки, вечеринки), братчины, кельи, съездки, круг, улица, сумерник, хоровод, матаня и др.

Множественность обозначений для одной реалии (в говорах Нижегородской области бытует более 30 названий вечерних собраний молодежи) связана с разнообразием типов мотивировочных признаков, выбор которых при обозначении реалии зависит от характера восприятия свойств обозначаемого. В основе наименований вечерних собраний молодежи лежат разнообразные мотивирующие признаки.

1. Наименования, в основе которых лежит действие субъекта или субъектов

Однокоренные слова с корнем *сид-сед*, составляющие словообразовательное гнездо, являются производными от общеславянского глагола сидеть, имеющего соответствия в других индоевропейских языках. Древнерусский глагол СЪДЪТЪ преобразовался в СИДЪТИ результате ассимиляции Ъ в И [4].

Носители языка легко мотивируют появление наименований с корнем *сид—сед*: «Раньшы дефки на квартирах сидели — посиденки. Сколь их человек, можа пять, можа десить, зависит от тово, сколь дружица людей. Они зговаривались, искали баушку, безродну. Договаривались с ей, они за это дроф привезут, за то, што они сидеть-то у ей будут. Лучыны нашшопайут, приготовют, и вот они сидят. К им тожа ходит упределенна группа ребятишек. И вот сидели кучками, на каждой улице сидели» (с. М. Майдан Пильнинского p-на).

Лексемы с корневым морфом ced-cud распространяются в Нижегородской области, создавая локальную зону в пределах Навашинского, Кулебакского, Дальнеконстаниновского, Дивеевского, Бутурлинского, Сергачского, Пильнинского, Гагинского, Краснооктябрьского, Первомайского районов, спорадически встречаются в центре области (Богородский р-н). В русских народных говорах наиболее продуктивны лексемы *посиделки*, *поседки*. С указанным значением зафиксированы разнообразные однокорневые дериваты: в рязанских говорах записан номинант *сиделки*, в московских распространены лексемы *поседа*, *посидуха*, в новгородских — *поседка*, в архангельских говорах употребляются слова *поседка*, *посижонка*, *посиденка*, *посядка*, в олонецких встречается слово *посидка*, в ярославских отмечены *посиденка*, *поседочки*, в вятских распространяется лексема *посиделки*. Дериваты с корневым морфом седсид репрезентируют в русских говорах и другие свадебные значения.

Например, *посиделка* «девка или баба, на посиделке» (волог.), *посидки, поседка* «девичник» *сиденье* «смотрины невесты» (яросл).

Этимологически общеславянское слово *беседа* образовано путем слияния им. сущ. $Cb\mathcal{A}a$ — сиденье и наречия *без* в старом значении «вне, снаружи» [4]. Однако в современном русском языке нет оснований вычленять корень *сед* в данном слове.

Локальная зона беседа распространяется в форме неправильного клина со страны восточной границы Нижегородской области в пределах Лысковского, Воротынского, Кстовского, Большемурашкинского, Княгининского, Спасского р-нов. Лексема спорадически отмечена вне указанного региона (Выксунский р-н). БАС—ІІ приводит лексему с маркером «обл.». В названном значении слово широко употребительно в русских народных говорах.

Лексема *беседы* располагается в пограничье с ивановскими, владимирскими говорами на территории Городецкого, Балахнинского, Павловского, Вачского, Сосновского р-нов, спорадически встречаясь и южнее (Ардатовский, Сеченовский р-ны).

Лексема беседка распространена к северу от Н. Новгорода, захватывая центр обследуемой территории, создает четкую локальную зону в пределах Ветлужского, Шахунского, Тоншаевского, Варнавинского, Уренского, Ковернинского, Семеновского, Краснобаковского, Городецкого, Борского р-нов. Лексема спорадически отмечена южнее указанной территории (Вадский, Арзамасский, Навашинский, Княгинский, Выксунский р-ны). Отмечена в БАС—II с маркером «обл.», зафиксирована в олонецких, вологодских, костромских, вятских говорах. Спорадически записана в среднерусских говорах (новг., тверск., казанск.).

2. Названия, в основе которых лежит темпоральная характеристика: вечёрка, вечерянка, вечеринка, сумерник

«Собирают фсех девок, ребят в дом, собирают без вина. Это вечорки. Фсе сидят дома, чай попивают. Кругом песни поют, пляшут, веселяца. Потом фсе выходют на улицу, играть в разны игры, фее гуляют; домой приходют поздно» (с. Б. Бакалды Бутурлинского р-на).

Лексемы с корневым морфом *вечер* распространяются в Бутурлинском, Большемурашкинском, Воротынском, Воскресенском, Починковском районах. По данным СРНГ, такие названия встречаются в говорах северного наречия: олон., арх., костром и др.

3. Наименования, в основе которых лежит локальная характеристика: наименования даны по названию помещения, в котором исходило собрание (*кельи*), наименования даны по месту, где происходило собрание (вне помещения): улица.

«Летом-ти по улицы хадили з гармонью, а зимой ф кельи сидели. Бывала, пака рабят-та нет, мы то вяжым, то придем. Без дилоф-та ни

сидели. А уж как придут рабяты-та, то плисать начнем, то петь, и ноц-та прайдет не заметишь как» (с. Салганы Краснооктябрьского р-на).

Лексема *кельи* распространена к югу от Н. Новгорода на территории Арзамасского, Вознесенского, Ардатовского, Дивеевского, Гагинского, Починковского, Первомайского районов. Значительный ареал на юго-востоке Нижегородской области дает слово *улица*. Название *келья* отмечено в среднерусских и южных говорах: пенз., сарат, брянск.

4. Названия, данные по наименованию одного из элементов гулянья — песни, частушки, пляски, игры и др.: круг, матаня, хоровод

«Шас ф клуп ходют, мы-то вот на крук ходили. У нас феё к амбарам ходили. Эх, хорошо мы гуляли! Несколько ровен идут, о другой. Гармонь играт, дефки песни поют. Каке раньшэ-то песни пели хорошы» (с. Лопатино Вадского р-на).

В значении «вечернее гулянье, вечеринка колхозной молодежи» лексема *матаня* отмечена в орловских говорах. Наименование «круг массовое народное гулянье, танцы» записано в архангельских говорах.

Таким образом, в говорах Нижегородской области для наименования одной реалии существует более 30 лексем. При общности их семантики мы устанавливаем различную мотивацию, неодинаковую степень распространенности единиц, одни из которых являются полидиалектными (о чем свидетельствуют данные «Словаря русских народных говоров»), другие — узкорегиональными, зафиксированными только в нижегородских говорах.

Литература

- 1. Кармакова О.Е. Названия вечерних собраний молодежи в русских говорах // Русские народные говоры: Лингвогеографические исследования. М., 1983. С. 132—140.
- 2. Попов И.А. Семантические особенности слова беседа в русских говорах // Общеславянский лингвистический атлас: Материалы и исследования. М., 1969.
- 3. *Чичеров В.И.* Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX вв. М., 1957. С. 166—167.
- 4. Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1971. С. 408.

Арзамасский филиал Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского



© В.А. ЧЕРВАНЁВА, кандидат филологических наук

В статье рассматриваются различные типы текстов устной мифологической прозы в зависимости от функции рассказчика в тексте и его отношения к источнику сообщения. Полученная в результате такого анализа типология текстов обнаруживает связь с категорией достоверности.

Ключевые слова: фольклор, мифологический текст, жанр текста, рассказчик.

The article discusses the various types of oral mythological narratives depending on the function of the narrator in the text and his relationship to the message source. Typology of texts, which is obtained as a result of this analysis is related to the category of reliability.

Key words: folklore, mythological text, genre of text, narrator.

Мифологические рассказы — распространенные в устной традиции тексты о контактах человека с миром сверхъестественного (о столкновении человека с «нечистой силой», колдовстве, сглазе, порче и т.п.) — издавна привлекают внимание исследователей прежде всего как источник информации о верованиях, представлениях о мироустройстве и связанных с этим обычаях носителей народной культуры. Действительно, эти тексты являются наиболее ярким воплощением фольклора в этимологическом смысле этого термина — «народной мудрости», что связано с такими характерными их особенностями, как мистическое содержание в сочетании с установкой на достоверность.

Категория достоверности в логике и лингвистике тесно связывается с понятием источника информации [1], поэтому неслучайно принятое в фольклористике основное жанровое деление мифологических рассказов производится в связи с этим критерием. Это, идущее еще от К. фон Зюдова [2], разграничение текстов на мемораты (нарративы о личном опыте рассказчика) и фабулаты (услышанные от кого-либо и пересказанные истории о мистическом опыте других лиц) приобрело общепринятый характер в отечественных исследованиях мифологической прозы, а начиная с 60-х годов XX века благодаря работам Э.В. Померанцевой за этими двумя типами текстов закрепились термины «быличка» и «бывальщина» [3].

Однако пристальное рассмотрение конкретных записей мифологических рассказов свидетельствует о том, что эта классификация далеко не универсальна — есть тексты, которые невозможно однозначно отнести к определенному типу. Приведем пример:

«Был у нас мужик, все книгу читал про черную магию. И захотелось ему поговорить с ими. Так его черти потащили скрозь потолок, до того дочитался. Так под ним до утра воскресную молитву читали, чтоб не утащили» [4. № 271].

С одной стороны, очевидно, что мистическое событие («черти потащили») произошло не с рассказчиком, однако в тексте отсутствуют указания на то, что история была услышана от кого-то. Событие описывается как происходящее в зоне восприятия повествователя, однако его присутствие в ситуации текста не выражается вербально.

Применение лингвистического инструментария к изучению текстов мифологической прозы может уточнить имеющуюся в науке типологию.

Так, в исследованиях разговорной речи, рассматривающих разговорный монолог как речевую единицу, выделяются различные жанры устного рассказа в зависимости от позиции говорящего по отношению к событийному содержанию нарратива. М.В. Китайгородская и Н.Н. Розанова, описывая рассказ как один из ведущих жанров фатического общения, указали на существование двух типов текстов в соответствии с данным критерием — рассказ «о своем» и рассказ «о чужом»

- [5]. И.Н. Борисова, опираясь на эту классификацию, выделила три модуса текстов типов представления субъективного, авторского начала в тексте, которые задают соответствующие формы повествования, и, соответственно, три статуса рассказчика по отношению к событийному содержанию нарратива:
- «участник» (модус «я делал»), который получает реализацию в рассказе «о своем» [Там же];
 - «свидетель» «(модус «я видел») в рассказе «о чужом» [Там же];
- «слушатель / читатель» (модус «я слышал» или «я читал»), актуальный для нарратива-пересказа (репродуктива) [6].

Перечисленные модусы текста наблюдаются и в устных мифологических рассказах.

Модус «я делал». В текстах такого типа рассказчик сам является действующим лицом и рассказывает о личном опыте столкновения с мифологическим персонажем или явлением. При этом характер его участия в событии текста может быть различным. Он может сам выступать инициатором контакта с потусторонним существом — вызывать духа-хозяина, задавать ему вопросы. Назовем такого повествователя актором. Например: «Корова у меня была, заболела, и я загадывалась, говорила: «Хозяйнушко-батюшко, хозяйнушка-матушка, скажите мне, поправится ли, нет ли корова?» И я дою, и показалось голова така с бородой и говорит: «Отошло». И поправилась корова-то» (№ 28).

Однако чаще всего рассказчик, повествующий о собственном мистическом опыте, является жертвой воздействия мифологического персонажа, и такое столкновение, как правило, неожиданно и непредвиденно для человека.

Этот персонаж — реципиент (в широком смысле слова — человек, который воспринимает некоторое мифологическое сообщение), а рассказ с таким повествователем — классическая быличка: «Сестра моя умерла, два дня до сорокового дня оставалось. Иду я часов десять домой, а у нас большой тополь растет, гляжу, а она на том тополе, как была одета, когда хоронили, волосы роспущены, руки расставлены, и летела. На сороковой день покойники должны прилететь, вот она и летела» (№ 13).

Модус «я видел». В текстах данного типа рассказчик является наблюдателем — он присутствует в ситуации текста, но не вступает в контакт
с мифологическим персонажем. Рассказчик в данном случае является
персонажем второстепенного действия — он член семьи реципиента (человек, который воспринимает некоторое мифологическое сообщение)
и потому имеет возможность наблюдать все происходящее со своим
близким со стороны: «У нас-от брат был, старше меня. А ране теплили
риги, хлеб сушили. Тяте не захотелось ночью ити, он и говорит: "Егорушка, сходи в овин, положи дров". А овин был за деревней. А в деревне была только помершая старуха. Брат пошел в ригу, в яму накласть

дров. Он влез, а бабка померлая сидит у печки в голубом платье. Это ее мертвая одежа, ее в ней хоронили. Сидит там, где каменьем проложены стены. Брат потом говорил: "Я так и умлел! Не знаю, как и выскочил". Выскочил, домой прибежал, дома говорит: "Боле не пойду туда ночью". Тогда тятя сам пошел, с парнишками, побоялся один.

Потом этого брата зарезали. А мама все по нем ревела. Раз утром мама говорит: "Садитесь завтрекать, а я пойду теленка поить". Мы только сели за стол, глядим, мама бежит с ревом домой. Тятенька выскочил: "Что такое?" А она и говорит: "Пойдем, там Егорушка стоит, у песту, во хлеве, в бурдовой фланелевой толстовке, в хлеве у яслей". Прибежали, а его-то и нету. А мама и жалеет: "Дура-то я! Мне бы подойти, погладить, поговорить". А старухи ей говорят: "Ты бы не его погладила, а ясли". Он днем показавши, утром» (№ 10).

Модус «**я слышал**» К этому типу отнесем тексты с нарратором-*пересказчиком*, который повествует о мистическом опыте других людей с чужих слов, причем источником информации может выступать как конкретное лицо (см. текст \mathcal{M} 125), так и обобщенный субъект — чаще всего он получает выражение в неопределенно-личных предложениях с глаголами речи в функции предикатов (см. текст \mathcal{M} 30):

«Женщина рассказывала, что видела, как леший по деревне прошел. Он выше домов, а за ним ветер по деревне идет. Эта женщина ночью воду черпала. А ночью воду нельзя брать, ночью вода спит» (№ 125. Курсив здесь и далее наш. — B.Ч.); «Говорили, что вот родился у женщины сын и было ему три месяца. Вот ночью уже, она спит, и вдруг кто-то в окно ей: тук-тук. Ну, она встала, открыла окошко и вдруг видит, что женщина така в белом платье и платке и просит, дай мне, мол, водицы. Ну, дала она ей напиться, ну и говорит ей покойница-то: "Отдай мне твово сына". А эта-то, мать-то, говорит: "Нет, не отдам". Ну, покойница-то ей и скажи, что через восемнадцать лет он сам к нам придет. И точно, вот ему восемнадцать лет исполнилось, ну, он и умер» (№ 30).

Кроме этих, описанных также и в лингвистике разговорной речи, типов организации текстов, можно отметить еще один модус, актуальный для мифологического нарратива, — «я рядом». Он получает реализацию в тех текстах, в которых рассказчик позиционирует себя как соприсумствующего в описываемой ситуации, однако, в отличие от наблюдателя, не участвующего в ходе действия. В таких текстах отмечается пространственная смежность рассказчика с происходящим, локализация события в пределах пребывания говорящего, но не указывается, каким образом тот узнал о событии — услышал от других или увидел сам. Такой способ моделирования рассказчиком своего места в изображаемой ситуации чаще всего осуществляется путем использования устойчивого выражения «у нас», выполняющего функцию локализатора:

«Мальчик у нас был потерявши. Это правда было. Раньше мальчиков посылали за лошадям. Он поленился, а мать разозлилась да и сказала ему: «Будь ты проклят!» Мальчик испугался, взял мешком накрылся и убежал. И не найти его нигде, искали всей деревней, служат во всех церквах, а его нет как нет. А дорога через лес у нас шла; как едут на возке, так лес зашумит, приклонится, мальчик выбежит из лесу, мешком накрывши, и попросится на возок, его посадят, а он просит: «Накиньте на меня крестик, плохо мне, меня мучают». А лес зашумит, и все равно черти выхватят. Он было ужо мхом оброс и все мешком укрывши. Девять лет ходил» (№ 57).

Таким образом, в применении к мифологическим нарративам система коммуникативных модусов предполагает наличие еще одной позиции — соприсутствия рассказчика (модус локальной смежности «я был рядом») без уточнения, как поступило сообщение. Добавим, что семантика «соприсутствия» рассказчика в месте действия, актуальная для данного типа нарративов, может также служить выражению идеи достоверности сообщения, когда говорящий при этом снимает с себя персональную ответственность за содержание текста, однако в меньшей степени, чем это наблюдается при изложении в форме фабулата — пересказа с чужих слов.

Именно пример такого типа представлен нами в начале статьи как не вписывающийся в противопоставление «меморат / фабулат». Тем не менее такие примеры оказываются вполне системны, если применить другой критерий классификации — отношение говорящего к источнику сообщения и субъекту описываемого действия в предлагаемой таблице.

Данная таблица демонстрирует характер реализации категории достоверности в текстах мифологической прозы. Наблюдается убывание степени достоверности сообщаемого в зависимости от места рассказчика по отношению к субъекту основного действия (актору и реципиенту) — от полного их совпадения в текстах модуса «я делал» и далее по

Соотношение коммуникативных модусов	текстов и функции рассказчика
в мифологическом тексте	

Функция рассказчика в тексте	Коммуникативный модус текста
Актор	Я делал (действовал)
Реципиент	Я делал (испытывал воздействие)
Наблюдатель	Я видел
Соприсутствующий	Я был рядом
Пересказчик	Я слышал

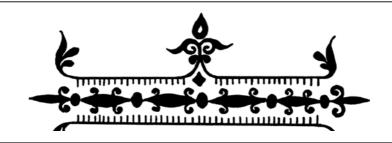
мере удаления от коммуникативного центра: присутствие в ситуации и участие в ней в качестве субъекта второстепенного действия (модус «я видел»), соприсутствие без участия (модус «я был рядом»), отсутствие в ситуации (модус «я слышал»).

Таким образом, мифологический рассказ (прежде всего форма мемората — личного воспоминания рассказчика о событии) оказывается неоднородным и весьма разнообразным по характеру представления семантики достоверности.

Литература

- 1. Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность / Отв. ред. А.В. Бондарко. Л., 1990; Человеческий фактор в языке: Коммуникация, модальность, дейксис. М., 1992; Логический анализ языка. Истина и истинность в культуре и языке. М., 1995; *Падучева Е.В.* Модальность. Материалы для проекта корпусного описания русской грамматики (http://rusgram.ru). На правах рукописи. М., 2016. URL: http://rusgram.ru/ (дата обращения: 02.03.2017).
- 2. Sydow Carl Wilhelm von. Kategorien der Prosa-Volksdichtung // Carl Wilhelm von Sydow. Selected Papers on Folklore. Copenhagen, 1948. Pp. 60–88.
- 3. *Померанцева Э.В.* Жанровые особенности русских быличек // История, культура, фольклор и этнография славянских народов: VI Международный съезд славистов. Москва, 1968. с. 279; *Померанцева Э.В.* Русская устная проза. М., 1985. С. 175.
- 4. Мифологические рассказы и легенды Русского Севера / Сост. и автор комментариев О.А. Черепанова. СПб., 1996. Далее в круглых скобках указ. только номер текста.
- 5. Китайгородская М.В., Розанова Н.Н. Речь москвичей: Коммуникативно-культурологический аспект. М., 1999. С. 47—49.
- 6. *Борисова И.Н.* Русский разговорный диалог: структура и динамика. М., 2009. С. 214.

Воронежский государственный педагогический университет



Любитель

© И. С. УЛУХАНОВ, доктор филологических наук

Унаследованное из праславянского языка, слово любитель с XI века и по настоящее время употребляется в значении «тот, кто имеет склонность, влечение, интерес к чему-нибудь». С начала XVIII века и до начала XIX века слово употреблялось в значении «тот, кто испытывает чувство любви к кому-нибудь, возлюбленный, любовник». По-видимому, с начала XIX века слово употребляется в значении «дилетант, непрофессионал, занимающийся чем-либо для удовольствия».

Ключевые слова: праславянское слово, изменение значения, толкование, новое время, синтаксическая сочетаемость, производящий глагол, суффикс.

Inherited from the Proto-Slavic language, the word *lyubitel'* from the XI century to the present day is used in the meaning «one who has the inclination for something, interest in something». Since the beginning of the XVIII century till the early XIX century the word was used in the meaning «one who is experiencing the feeling of love for someone, lover». Apparently, since the beginning of the XIX century the word has been used in the meaning «amateur, non-professional, doing anything for fun».

Key words: Proto-Slavic word, change of the meaning, interpretation, modern age, syntactic cooccurrence, motivating verb, suffix.

Существительное *пюбитель*, по-видимому, унаследовано из праславянского языка, где оно было образовано от глагола *l'ubiti, ср. реконструкцию праславянской праформы *l'ubitelь на основе существующих или существовавших во многих славянских языках слов, близких по форме и значению (напр. болг. *пюбител* «любитель», польск. диал. *lubiciel* и мн. др., см. в [1].

Начиная с XI века и по настоящее время это слово употребляется в значении «тот, кто имеет склонность, влечение, интерес к чему-л.». Приведем примеры употребления из текстов различных эпох: «Рыдати повелѣно есть винопития любителемъ» [2. Курсив здесь и далее наш.— И.У.], «зъри имѣнию любител» [3]; «обрѣтше сотона июду. и начатъ его готовати на предание. научи его любителя сребру» [4]; «Любитель бых красоты тоя» [5. Прем. Сол. VIII: 2]; «Словесных наук любители» [6]; «Осмѣлюсь попенять многим из наших любителей чтения, которые ... не хотят и взглянуть на Рускую книгу» [7]; «Взявшись хлопотать об издании Повестей И. П. Белкина, мы желали к оным присовокупить хотя краткое жизнеописание покойного автора, и тем отчасти удовлетворить справедливому любопытству любителей отечественной словесности» [8]; «Он страстный любитель рыбной ловли» [9].

Ср. толкование слова *любитель* в словарях XVIII и XIX веков: «Тот, кто имеет привязанность, прилепленность, охоту, любовь к чему» [10]; «Охотник до чего, любящий что» [11].

В новое время (начиная с XVIII века) слово фиксируется и в значении «тот, кто испытывает чувство любви к кому, чему-либо, возлюбленный, любовник»: «Август Клеопатру и Антония ее любителя побъдил» [12]. В современном языке это значение отсутствует. Его постепенное исчезновение началось, видимо, в конце XVIII — начале XIX века.

По-видимому, в начале XIX века значение «испытывать склонность», продолжая активно функционировать, одновременно стало рассматриваться как занятие чем-либо для удовольствия, противопоставляясь профессиональным занятиям чем-либо. Слово любитель начинает употребляться в значении «дилетант, непрофессионал, занимающийся чем-либо для удовольствия». В. В. Виноградов писал об этом: «С углублением профессионализации и демократизации литературная речь сближается с специальными и научными языками. Слово профессионал делается антонимом слов любитель, дилетант». [13]. Это противопоставление сохраняется вплоть до современности. Слово любитель в этом значении нередко выступает в качестве приложения к названию профессии: художник-любитель, фотограф-любитель, садовод-любитель и т.п.

В Национальном корпусе русского языка [14] первое употребление слова любитель в значении «не профессионал, не специалист» относится к 1829 году: «С полдюжины любителей, человека четыре литераторов составляли общество» [А. А. Бестужев. Знакомство мое с А. С. Грибоедовым (1829)]. Слово закрепляется в этом значении, ср. ряд контекстов, взятых из [14]: «В Вене... был театр, составленный из охотников (т.е. любителей)» [Е. Ф. Комаровский. Записки графа Е. Ф. Комаровского (1830—1835)]; «Между ученым и только что любителем науки великая разница» [Ф. Ф. Вигель. Записки (1850—1860)]; «Он играл, как обыкновенно

играют любители, то есть копировал столичных актеров» [В.А. Слепцов. Письма об Осташкове (1863)]; «Ты потому так говоришь, что ты только любитель, а не знаток» [М.Е. Салтыков-Щедрин. Незавершенные замыслы и наброски (1869–1872)]; «Часами он занимается приватным образом, между делом. Любитель-с.» [А.П. Чехов. Бабье царство (1894)]; «Матвей Бубнов думал, что в роли отца он все-таки только дилетант, любитель» [Виктор Кин. Записные книжки (1921–1937)].

В отличие от мотивирующего глагола *любити*, управляющего винительным падежом, существительное *любитель* управляло дательным и родительным падежами, причем управление дательным падежом встречалось не реже, чем вытеснившее его в XVIII веке управление родительным падежом: «зъри *имънию любителя*»; «ты ъси *любитель* всякому *добру*» [15].

Сочетание существительного любитель с одушевленными существительными возможно только с формой множественного числа этого одушевленного существительного: «Любитель водки и собак» [Н.О. Огарев. Барышня]. «Однако это невозможно в том случае, если существительное имеет при себе притяжательное местоимение или родительный падеж со значением принадлежности, ср. любитель детей, красивых маленьких детей, но невозможно "любитель своих детей", "любитель детей дочери" и т.д.» [16].

В сочетании с инфинитивом употребляется как мотивирующее любить, так и мотивированное любитель (любить поспорить, любитель поспорить).

В одном из говоров слово *любитель* зафиксировано не только в значении субъекта (как во всех приведенных выше случаях), но и в значении объекта: «Кого любят больше других, любимец. Радные фсе меня любили, *любитель* был я фсёй семьи» [17].

Литература

- 1. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд. М., 1988. Вып.15. С. 173—174.
- 2. Пандект Антиоха Черноризца. Рукоп. ГИМ, Воскрес., № 30, л. 1–310, XI в. См. Словарь русского языка XI–XVII вв. Москва, 1981. Вып. 8. С. 326.
- 3. Устав студийский церковный и монастырский, к. XII или н. XIII в. ГИМ. Син. № 330. 31 об.
- 4. Златая цепь, н. XIV к. XV. РГБ. Тр.-Серг. № 11. 13 a.
- 5. Книги ветхого и нового завета, писаны в 1499 г. в Новгороде при дворе архиеп. Геннадия. Рукоп. ГИМ. № 915.

- 6. Собрание разных сочинений в стихах и в прозе... Михайла Ломоносова. 2-е изд. с прибавлениями. М., 1757—1759. Кн. І. С. 344.
- 7. Сочинения Карамзина. М., 1803. Т. VII. С. 196.
- 8. Словарь языка Пушкина. М., 2000. Т. II. С. 545.
- 9. *Петрусенко Илья*. Я вдыхаю ветер воли // Народное творчество, 2003. [14].
- 10. Словарь Академии Российской. СПб., 1792. Ч. III. С. 1375.
- 11. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1956.T.II. С. 282.
- 12. Введение в гисторию европеискую. Чрез Самуила Пуфендорфия, на нем. языце сложенное, таже чрез Иоанна Фридерика Крамера, на лат. преложенное. Ныне же... на рос. с лат. преведенное [Гавриилом Бужинским] СПб., 1718. С. 12.
- 13. Виноградов В. В. История слов. М., 1999. С. 773.
- 14. Национальный корпус русского языка (ruscorpora.ru).
- 15. Сборник молитв, вт. пол. XIII в. Ярославский областной краеведческий музей. № 15481. Л. 147.
- 16. *Хохлачева В. Н.* К истории отглагольного словообразования в русском литературном языке нового времени. М., 1969. С. 91.
- 18.Псковский областной словарь с историческими данными. Изд-во Ленинград, ун-та. 2005. Вып. 17. С. 265.

Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН



О внутренней форме выражения в темпе вальса

© М. М. ВОЗНЕСЕНСКАЯ кандидат филологических наук

Месяц, серебряный шар со свечою внутри, И карнавальные маски по кругу, по кругу. Вальс начинается, дайте ж, сударыня, руку, И раз-два-три, раз-два-три, раз-два-три, раз-два-три!

Юрий Левитанский «Диалог у новогодней елки»

В статье рассказывается о фразеологическом выражении в темпе вальса. Рассматривается взаимосвязь между его образной основой и актуальным значением. Выдвигается гипотеза, что признак, мотивирующий значение выражения, «зашифрован» во внутренней форме фразеологизма и связан с операцией счета.

Ключевые слова: фразеология, фразеологизм, внутренняя форма, мотивация, операция счета.

The paper considers the Russian idiom *v tempe val'sa* and describes the link between its image and actual meaning. The main idea is that the motivation of the actual meaning is hidden in the Inner Form and is associated to the counting operation.

Key words: phraseology, idiom, inner form, motivation, counting operation.

Известно, что образование фразеологических единиц представляет собой «особый тип вторичной номинации» [1]. В самом общем виде это заключается в том, что значение фразеологизма основано на различного рода семантических преобразованиях прямого значения исходного

выражения. Это прямое значение содержит отсылку к какой-либо образной ситуации, различные признаки которой мотивируют вторичное, фразеологическое, значение выражения. В большинстве случаев фразеологизмы русского языка имеют прозрачную внутреннюю форму, позволяющую достаточно легко восстановить мотивирующие признаки. Иногда же переинтерпретация выражения невозможна на синхронном уровне, и тогда мы имеем дело с непрозрачной фразеологической единицей, «затемненностью» ее внутренней формы. Наряду с этим возможны случаи, когда несмотря на понятность, прозрачность образа, лежащего в основе фразеологизма, признаки, мотивирующие значение идиомы, не так очевидны. В этом смысле весьма интересным является выражение в темпе вальса.

В русской фразеологии выражение в темпе вальса значит «очень быстро, энергично», имеет стилистические пометы «жаргонное», «молодежное», «шутливое» [2]. По данным НКРЯ [3] выражение в этом значении достаточно новое, основные контексты употребления относятся к концу XX – началу XXI века: «Или ты пьяный, и я тебя задерживаю до протрезвления, или ты больной, и я сдаю тебя врачам от греха подальше. А если ты не пьяный и не больной – вали отсюда в темпе вальса, чтобы я тебя больше не видел» (А. Маринина. За все надо платить); «- Николай Николаевич, ты меня за дурочку-то не держи. На такие сведения не один день уйдет. – А тебе за один день никто и не предлагает. Но быстренько, в темпе вальса, так сказать. Генерал три дня дал. А то смотри: опять ослушаешься – вообще из органов полететь можешь» (П. Галицкий. Цена Шагала); «Выступление наших боксеров на Олимпиаде напоминает считалочку про десять негритят. Точнее, про одиннадцать, ведь российская сборная была единственной, представленной во всех одиннадцати весовых категориях. Однако с первого же дня россияне начали в темпе вальса выбывать из соискателей медалей» (Советский спорт. 2008. 20 августа).

Внутренняя форма выражения прозрачна и отсылает к широко известному танцу — вальсу. Однако не совсем понятно, почему именно вальс становится эталоном «быстроты», ведь этот танец может быть и медленным, и быстрым (ср. часто встречающиеся сочетания медленный вальс, быстрый вальс). Можно предложить несколько объяснений. Так, выражение в темпе вальса может рассматриваться как результат расширения компонентного состава фразеологизма в темпе, который имеет в русском языке то же значение «очень быстро, энергично» [2]: «Короче, покойный был прав. Нужно в темпе убираться. Князь, нырни за... Айном. Он примерно в том месте, где мы залегали возле лодки. Мазур, подстраховываешь. Давайте в темпе» (А. Бушков. Первый бросок). Но и в этом случае остается неясным выбор в качестве «расширяющего» компонента именно вальса. Представляется, что признак,

актуализованный в значении фразеологизма, связан с какими-либо особенностями *вальса* как танца или музыкального произведения. Рассмотрим их более подробно.

В «Музыкальном энциклопедическом словаре» дается следующее определение: «Вальс (франц. valse, нем. Walzer, от walzen – кружиться в танце) – парный танец, основанный на плавном кружении в сочетании с поступательным движением; один из самых распространённых бытовых музыкальных жанров» [4]. Казалось бы, что более вероятным могло бы быть переосмысление выражения на основе такого признака вальса как «кружение», который отражен и в этимологии названия этого танца. Действительно, в тех контекстах, где выражение употребляется нефразелогизированно, обычно подчеркивается именно этот признак вальса, при этом словосочетание может иметь как прямое: «Из своей комнаты выглядывает Кокин, он подскакивает к Веселову, кружит его в темпе вальса» (Борис Фрумин. Солдатские танцы), так и переносное значение: «Воспоминания кружили в темпе вальса, высвечивая самые яркие мгновения жизни. Аркадия Павловна развернула очередное письмо Всеволода Сергеевича. Она вспомнила, как спешила оповестить его о комсомольской стихийной свадьбе, которая состоялась в Нижнем Новгороде» (Саша Лонго. Арабеска зеркал).

Но тем не менее фразеологическое значение выражения в темпе вальса основано на профилировании именно признака «быстро». В профессиональном языке музыкантов при характеристике исполнения произведения часто встречаются терминологические словосочетания в темпе вальса, в темпе марша, указывающие на «общеизвестный характер движения музыкального произведения» [5]. Думается, что именно этот признак вальса - характер движения музыкального произведения, отсылающий к операции счета, является образной основой фразеологизма в темпе вальса, мотивирующей его значение «быстро». Поясним, что имеется в виду. Вальс — это танец, основанный на размере 3/4, который выражается началом счетного ряда: «раз-два-три». Именно так, считая «раз-два-три», учатся танцевать вальс: «Лампа-молния пылает, пыль стоит столбом, вокруг печки "летают и кружатся пары". А по углам топчутся новички. Вот Таня Шабашова учит венгерке Федю Чиркова, рядом Юра Осекин, прозванный "тумбочкой" (тихий мальчик с круглым лицом и тумбообразной фигурой) разучивает в одиночку вальс и сам себе считает: раз-два-три, раз-два-три...» (Т. Луговская. Я помню). Часто исполнение этого танца обозначается через метонимическую отсылку к счету «раз-два-три»: «Матильда шагнула к ней, протянула руку — белый танец, дамы приглашают кавалеров. И-раз-два-три, раз-два-три, они закружились в вальсе» (Анна Китаева. Белый танец).

В то же время в русской фразеологии представлено устойчивое переосмысление, когда начало счетного ряда, счет до трех, профилирует

признак «быстро». Так, выражения раз-два и готово; на раз; на счет раз; на счет траз; на счет траз-два и (случилось что-л.); считаю до трех; на раз-два-три, содержащие в своей внутренней форме воспроизведение начала счетного ряда, имеют значение «быстро» (подробнее о метафоре счета см.: [6]): «Прямо сейчас. Упасть на паркет, пролить вбок красивую красную струйку, щедро откинуть руку в сторону. Эффектно и просто, (...) Только не задумываться долго: раз, два — и готово. Жми на курок» (С. Болмат. Сами по себе); «Поэтому Коршунов, сидя на лавочке в чужом дворе, очень конкретно подумал, что если... Если шагнуть секунда в секунду, то все может получиться мгновенно и с двойной прочностью. Есть шанс попасть на контактный рельс, а если нет, сам поезд довершит тобой задуманное. И по времени это раз, два, три — не больше. Это не с крыши, когда пока летишь — умрешь от ужаса. В метро же надо только четко, секунда в секунду шагнуть, когда поезд совсем рядом» (Галина Щербакова. Подробности мелких чувств).

Представляется, что именно эта устойчивая корреляция между счетом в пределах начала счетного ряда и быстротой является мотивирующей основой значения фразеологизма в темпе вальса. Процесс мотивации может быть представлен цепочкой метонимических переосмыслений (замен): вальс (название танца) вместо раз-два-три (счет при исполнении вальса); раз-два-три (начало счетного ряда) вместо быстро (время, за которое можно досчитать до трех). Видно, что мотивация значения выражения в темпе вальса имеет опосредованный характер, мотивирующий признак выражен не явным образом, а имплицитно содержится, «зашифрован» во внутренней форме выражения и требует «восстановления», «реконструкции».

Отметим, что эта недостаточная, «скрытая», мотивированность значения выражения образом, лежащим в его основе, ощущается и носителями языка. Это проявляется в случаях языковой игры, когда актуализируется внутренняя форма фразеологизма, что выражается в замене вальса на название другого, явно более быстрого танца, – рок-н-ролла или галопа: «Вечер завтрашнего дня, как обычно, наступил совершенно неожиданно. Вроде бы только что было раннее утро, а потом хлоп – уже вечер. Пришлось, как всегда, собираться в темпе вальса. Даже, пожалуй, в темпе очень зажигательного рок-н-ролла» (Андрей Жвалевский, Евгения Пастернак. Я достойна большего! Жизнь и грезы бухгалтера Петровой); «Вот только и времени на долгие беседы с этим нахалом (я махнул головой в сторону пленного) у нас нет. Поэтому, сейчас, быстренько расспрашиваем этого нехорошего человека и в темпе вальса (блин, они же такого танца еще не знают) ну в смысле в темпе галопа, придумываем, как нам вызволить иноземца и при этом свои драгоценные организмы не отдать на поругание противнику» (А. Красюк. Сквозь время).

По всей видимости, можно говорить о том, что значение выражения в темпе вальса обладает двойной мотивацией. С одной стороны, образование этого фразеологизма можно рассматривать как результат расширения компонентного состава фразеологизма в темпе, и признак «быстро» наследуется новым расширенным выражением. С другой стороны, было показано, что выбор «компонента-расширителя» вальс не случаен, он отсылает к целому ряду образных представлений, связанных с характером исполнения музыкального произведения, в которых в «свернутом» виде также содержится указание на мотивирующий признак «быстро».

Таким образом, проведенный анализ фразеологической единицы в темпе вальса продемонстрировал, что наличие прозрачного образа, лежащего в основе идиомы, не всегда гарантирует легкость и однозначность определения тех мотивирующих признаков, на переосмыслении которых основывается актуальное значение фразеологизма.

Литература

- 1. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996. С. 134.
- 2. Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русских поговорок. М., 2007. С. 661.
- 3. Национальный корпус русского языка (НКРЯ) / http://www.ruscorpora.ru.
- 4. Музыкальный энциклопедический словарь. / Гл. ред. Г.В. Келдыш. М., 1990.
- 5. Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь. Изд.2-е, пересмотренное и дополненное. Л., 1955. С. 347.
- 6. Вознесенская М.М., Киселева К.Л., Козеренко А.Д. «Тоже мне, бином Ньютона»: операции с числами в составе русских идиом // Сборник «Логический анализ языка. Числовой код в разных языках и культурах». Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М., 2014. С. 313—327.

Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН

Статья подготовлена при поддержке РФФИ. Грант № 17-04-00420.