

«Русской речи» 50 лет

Журнал «Русская речь» основан Институтом русского языка Академии наук СССР в 1967 году. На протяжении всех лет существования этого издания на его страницах находят отражение все аспекты науки о русском языке, результаты исследований в области филологии.

Публикации в «Русской речи» во многих случаях служат отправным моментом для написания диссертаций, создания монографий, словарей, учебных пособий и т.п. Не одно поколение виднейших ученых оставило свой след на страницах журнала, пользующегося авторитетом в научной среде.

При этом «Русская речь» успешно совмещает научный подход к самым разным аспектам русского языка с просветительской функцией.

Все эти годы журнал служит русскому языку, раскрывая его красоту, богатство и уникальность, стремясь к повышению уровня грамотности, культуры речи народа, воспитанию у него вкуса к яркому, образному русскому слову.

Учиться на образцах художественной литературы, постигать тайны выразительности речи, истории слов и выражений – вот то, что старается дать своим читателям «Русская речь».

Поздравляя с юбилеем, хочется пожелать журналу оставаться верным традициям, заложенным академиком В. В. Виноградовым, С. И. Ожеговым и другими виднейшими филологами-просветителями, и в дальнейшем вносить свой вклад в науку о русском языке и в духовное развитие нашего общества.

**Директор Института русского языка
им. В.В. Виноградова РАН,
руководитель секции языка и литературы
Отделения историко-филологических наук РАН
академик А.М. Молдован**

Поздравляем!

Мы от всей души поздравляем коллектив редакции с юбилеем.

Ваш журнал широко известен среди российской и зарубежной филологической общественности. Он выполняет важную просветительскую функцию — знакомит с новыми явлениями в современном русском языке, рассказывает (и что немаловажно — доступным языком) о филологических исследованиях в области художественной литературы, объясняет историю культуры и письменности, раскрывает этимологию слов.

Журнал пользуется большой популярностью в академических кругах. Но он также любим и педагогами, поскольку умеет о сложных вещах рассказать интересно и увлекательно.

Нас с редакцией журнала связывает долгая и крепкая дружба. Журнал воспитал не одно поколение ученых нашей кафедры. Профессор В.П. Вомперский, который был одно время главным редактором «Русской речи», преподавал на нашем факультете журналистики, был руководителем кандидатских диссертаций у многих преподавателей нашей кафедры стилистики русского языка. Опубликовать свою статью в «Русской речи» для нас всегда считалось подарком — так высок научный уровень журнала.

Сегодня главным редактором является академик РАО В.Г. Костомаров — крупнейший отечественный ученый-филолог. В редколлегии «Русской речи» работают ведущие российские лингвисты. Мы поздравляем редакцию «Русской речи», Институт русского языка имени В.В. Виноградова РАН и всех нас с юбилеем любимого журнала и желаем ему и дальше продолжать высокие традиции научного поиска и сохранять русскую речь, чьим именем журнал символически назван.

**Стилистическая комиссия
Международного комитета славистов,
Кафедра стилистики русского языка
факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова**



«Не любить родную речь нельзя, знать и чувствовать ее необходимо. В ней душа народа, прошлое, настоящее и будущее народа» — такими словами открывался 1-й номер «Русской речи», вышедшей в январе 1967 года.

Темы, которые освещал журнал 50 лет назад, не устарели и сегодня. Мы выбрали некоторые материалы из первых номеров журнала и печатаем их в разных рубриках.

Поэт и норма

© В. П. ГРИГОРЬЕВ

(Статья опубликована в «Русской речи» в 1967 г. № 1)

*«Когда чувство нормы воспитано
у человека, тогда-то он начинает
чувствовать всю прелесть обособ-
ванных отступлений от нее...»*

Л. В. Щерба

Основные требования культуры речи, которые предъявляются обществом к каждому говорящему, общеизвестны. Правильность, или нормативная стилистическая уместность речи, точность выражения, богатство средств выражения и выразительность, яркость, образность речи стали хрестоматийными требованиями, формулируемыми в любом пособии по культуре русского языка.

Однако понимание и применение каждого из этих требований отличается чрезвычайным разнообразием. Убеденный, даже пуристически настроенный поклонник «правильности» может не обратить внимания на комическую несуразность фразы «Юрий Гагарин благоволит к команде ЦСКА» в устах спортивного телекомментатора, имевшего в виду не какого-нибудь князя, а Космонавта-1, но, очевидно, решившего, что глагол *болеет за* был бы слишком «низким» в применении к покорителю космоса. Не все читатели «Золотого теленка» одинаково оценивают стилистическую неуместность стихотворных излияний Васисуалия

Лоханкина. Утомительно правильная речь Ипполита Ипполитыча, героя чеховского «Учителя словесности», нередко укладывается в нормы «устно-письменной речи» многих стандартных выступлений перед телевизионной камерой; и, несомненно, некоторые телезрители, читая рассказ Чехова, не испытывают культурно-речевого ужаса перед зловеще-символической фигурой чеховского героя.

Борьба со словами-паразитами или бессмысленными вставочными словосочетаниями вроде *это самое, которое вообще* стала дежурной темой каждого культурно-речевого выступления в газете или журнале. Но головокружительная привычка говорить и писать напыщенно, «учено», стандартно-фразеологическими блоками, к сожалению, мирно уживается с этими самыми выступлениями. Все еще не исчезли тени известных дам, посетивших Чехова якобы для высокоумного, интеллигентного интервью на темы современного международного положения, но вполне удовлетворившихся обсуждением достоинств мармелада, тонко подсказанным Чеховым (см. воспоминания Горького). Завет Чехова: «Нужно, чтоб каждый человек говорил своим языком» — пока далек от осуществления. Пожелаем, кстати, новорожденной «Русской речи» решительно реализовать чеховский завет.

Немало различий и в понимании богатства речевых средств литературного языка, и в требовании выразительности, или образности, речи. Именно, и прежде всего, это последнее требование вводит нас в область культуры речи поэтической.

Культура поэтической речи, т.е. речи с особой установкой на способы выражения, необходимой для всякого художественного открытия, может рассматриваться как своего рода верхний этаж в здании культуры речи, который венчает остальные, доступные всем и уже обжитые этажи. Поэзия, как известно, любит мансарды, но, если воспользоваться этим образом, надо признать, что проникнуть в мансарду можно, только преодолев все ступеньки лестницы.

Больше того — надо сознавать, ради чего стоит проделывать этот путь. По-видимому, в какой-то мере справедливо утверждение о том, что плохой человек не может быть хорошим поэтом. Но несомненно справедливо то, что хорошим поэтом не может стать пустой человек. Необходимо иметь что сказать, забираясь в мансарду. Иначе не помогут никакие установки на самые неожиданные или самые проверенные способы выражения. Впрочем, это требование мы вправе предъявить любой речи, а не только поэтической. Фигуру «водолея», записного пустобреха-краснобая мы нередко встречаем на любом этаже нашего воображаемого здания.

Сделать мысль предельно выразительной, найти ей «единственно возможную форму», запечатлеть ее в образе можно только во всеоружии норм литературного языка. «Ага! — скажет пурист. — Нормы

литературного языка должны соблюдаться не-у-ко-сни-тель-но!». Но такое заключение было бы слишком поспешным. Воспитать в себе чувство нормы вовсе не значит никогда не отступать от нее. Только отступления эти должны быть сознательными. Пуристы обычно полагают, что нормы литературного языка существуют, изучаются и устанавливаются только для провозглашения границы, «ее же не преjdeши». Но одно дело допустить ошибку, скажем, назвать музыкальный инструмент корнет-а-пистон несуществующим «корнет-а-пистоном». (Это случилось с Г. Свириком в его статье «Легенда и четыре майора», «Комсомольская правда», 16 января 1966.) Совсем другое дело вместе с Бетховеном утверждать: «Нет правила, которое нельзя было бы нарушить ради прекрасного».

На фоне таких обычных выражений, как «Всю жизнь любил он рисовать войну» (К. Симонов), «И один, без жены, Он весь день у соседей» (В. Пастернак), «А я пред чудом женских рук, Спины, и плеч, и шеи И так с привязанностью слуг Весь век благоговею» (Б. Пастернак), неожиданно и прекрасно расширяют и преодолевают правило строчки А. Межирова:

Сшей мне саван из ключев дыма,
У дороги похорони,
Чтоб всю смерть пролетали мимо
Эшелонов ночных огни.

Нормы поэтической речи как бы надстраиваются над нормами литературного языка, подчиняют их себе. Это нормы особого рода. В наше время невозможна нормативная поэтика, которая предписывала бы всем поэтам непременно держаться одной определенной нормы. Поэт сам вырабатывает норму своего индивидуального стиля, или, как еще говорят, своего поэтического идиолекта. Норма эта — многослойна. В ней можно обнаружить, во-первых, индивидуальные предпочтения и отталкивания в пределах норм литературного языка. Поэт «любит» какие-то слова и формы и никогда не употребляет других. Так, для Д. Самойлова «ветер необыкновенней, когда он ветер, а не ветр». С ним сближается Н. Коржавин: «Я не люблю безмерные слова...». А вот пролеткультовцы очень любили «безмерные» глаголы с приставкой *вз-*: *взвиваться*, *взвихрить*, *взметнуть*, *вскинуться* и др., прилагательные типа *бездонный*, *беззакатный*. Один поэт старается избегать иностранных (заимствованных) слов. Другой явно пристрастен к усложненному синтаксису. Третий любит слово (и понятие) *угол*, четвертый — наоборот — предпочитает углу *овал*.

Во-вторых, эта норма складывается из своего рода «поэтических вольностей», т.е. предпочтений и отталкиваний в кругу всех остальных потенциально возможных средств поэтической речи. Есть

«поэты – диалектологи» и поэты – ценители нелитературного просторечия. Есть любители и есть гонители жаргонных выражений. Почти невозможно отыскать материальные неологизмы у М. Исаковского, а Е. Евтушенко пересыпает ими едва ли не каждое второе свое стихотворение. А. Твардовский, Н. Рыленков, В. Боков и Б. Ручьев свободно употребляют формы типа *представлялися, осыпалися, хвалюся, довелось*; манере А. Межирова или Ю. Мориц такие формы, пожалуй, противопоказаны. Так называемые «любимые слова» нередко вербуются писателями (на радость пародистам) именно из сфер нелитературного языка. А. Рекемчук одно время был неравнодушен к слову *промеж*, А. Вознесенский – к форме *страшон*. Но тот же А. Вознесенский «любит» и обычные литературные слова *душа* и *невыносимо* (см. название раздела в новом сборнике стихов поэта «Ахиллесово сердце», М., 1966), Н. Ушаков – слово *танцевать*, М. Матусовский – слово *пахнуть*, П. Антокольский – иноязычные по происхождению, но вполне литературные слова. Понятно, что поэты объединяются вокруг норм своей поэтической группы, направления, школы.

Поэтическая речь вообще – и стихотворная в частности – высший и наиболее сложный способ организации речи. Для иллюстрации этого положения иногда пользуются следующей наглядной пропорцией. Стихотворная речь: обычная речь = обычная речь: речевой беспорядок. В самом деле, наша обычная речь подчинена строгим ограничениям. Мы не можем произвольно сказать: *Море Волга Каспийское впадает в*. Не допускают никакого произвола выбор падежных форм, словесных значений и отступления от предписываемых системой и нормой языка (или диалекта) произносительных правил. Но язык – вовсе не прокрустово ложе. Строго ограничивая нас, он в пределах этих ограничений предоставляет нам возможность сознательного выбора из множества различных способов передачи одного и того же смысла, характеризуетеся показателем синонимической гибкости. Обозначим его буквой γ .

Очевидно, что «язык строгой науки» обладает наименьшей гибкостью, стремится к однозначности терминов и к наименьшему разнообразию синонимических конструкций. В этом отношении «язык поэзии» резко противопоставлен «языку науки»: поэт обладает огромной свободой выбора средств выражения той или иной мысли. Однако свобода эта сразу же резко ограничивается, как только поэт избирает некоторые дополнительные ограничения – определенный ритм, тип рифмы и т.д., и по мере того, как все более проясняются («сквозь магический кристалл») нечеткие контуры первоначального авторского замысла.

Если эти дополнительные ограничения, сознательно вводимые художником слова, обозначить индексом β , то при всем разнообразии его конкретных значений оказывается возможным вывести «общую формулу художественного творчества». Не претендуя, разумеется, на

раскрытие каких-либо неведомых тайн, она просто обобщает «опыт больших поэтов» и выражает их стремление к «соразмерности и сообразности», как говорил Пушкин, или к «неслышанной простоте», по словам Б. Пастернака. (Понятно, что это совсем не та «простота», на которой в свое время настаивал один лихой кавалерист, убеждавший Курпина: «Писать надо просто, без всяких там амфибрахийев-с...») Так вот, полноценное художественное творчество возможно только в том случае, если $\gamma > \beta$. Если же гибкость системы языка оказывается меньше дополнительных стиховых ограничений (т.е. если $\gamma > \beta$), то свобода выбора сокращается до такого минимума, что поэт теряет способность полноценно передать определенный смысл и, как говорят, не поэт управляет стихом, а стих управляет поэтом.

Эту в общем простую мысль (в более строгой форме изложенную в работах Вяч. Вс. Иванова) хорошо подкрепляют высказывания самих поэтов. Симон Чиковани образно выразил борьбу между коэффициентами β и γ в поэтическом творчестве откровенным признанием:

Так проклятая рифма толкает всегда
Говорить совершенно не то.

(Перевод Б. Пастернака)

А. Вознесенский в своем «Слове о Майе Плисецкой» полемически заявил: «Формалисты – те, кто не владеют формой». В более развернутом виде это утверждение можно найти у С.Я. Маршака: «Формалист – это человек, не овладевший или не вполне овладевший формой». Все формальные приемы, подчеркивал он, должны быть «мобилизованы поэтической мыслью», а «не слоняться без дела».

Творчество любого современного нам поэта воспринимается не только на фоне действующих норм литературного языка, но и на фоне средних беллетристических норм поэтической речи определенного периода. Язык, по словам Горького, – «первоэлемент литературы». Если прав К.А. Федин, утверждающий, что «хорошего произведения с плохим языком быть не может», то, очевидно, не может быть и литературного произведения, художественного только по неязыковым признакам. Живя в обществе, поэт живет и в «стихии языка». «Это его естественная среда», как удачно выразилась поэтесса И. Снегова. «И оттого, – продолжает она, – когда говорят: “Хороший поэт, вот ... только язык”, я так и слышу нянюшку из воспоминаний Щепкиной-Куперник: “Хорошенькая барышня, кабы не личико!”».

Но что такое «хороший язык» применительно к поэтическому творчеству? Почему так часто возникают споры о языке произведений? Как объяснить гигантскую шкалу разноречивых оценок: «Ты и могучая, ты и обильная, Ты и убогая, ты и бессильная...» – стихотворная

речь Сольникова, Тпрунтиковского, Розенштерна, Федотченко, Преображенского (подготовьте сюда имена любых «спорных поэтов наших дней»)?

Стать «звонким вестником добра» (слова В. Хлебникова) не так-то легко, если обратить внимание на слово *звонким* (ср. «звонкую силу поэта» у В. Маяковского). Поэту угрожают готовые, сложившиеся и обезличившиеся нормы поэтической речи, определенный расхожий набор поэтических средств, никому уже не принадлежащих привычных «приемов», набивших оскомину штампов, заурядных ритмических ходов, истрепанных рифм и т.д. Чтобы сказать новое, необходимо преодолеть «извечный способ выражения», уже не способный передать новое, еще никому доподлинно не известное, но близко ощущаемое содержание. Только такой смысл может быть разумно приписан нередко цитируемому требованию «читать *права* поэтов... на непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку». Дальнейшие пути авторов футуристического альманаха «Пошечина общественному вкусу» (1912), в котором провозглашалось это требование, были различны. Хлебников и Маяковский – в разной степени – сумели перелить свою ненависть к прежнему поэтическому языку в поиски и находки новых средств выражения для идей первостепенной важности. Крученых и Бурлюк – каждый по-своему – остановились где-то между «стадией разрушения» и переходной эпохой лабораторных опытов. Их «ненависть» не стала по-настоящему конструктивной.

Старая система поэтических средств не отменяется новой, а совершенствуется, ищет новые пути развития, развивает старые традиции. В свою очередь, и новая система, на первых порах провозглашавшая (устаи изобретателей) ниспровержение ненавистных и набивших оскомину норм поэтического языка, находит своих приобретателей, т.е. подражателей и эпигонов, дешевых разносчиков новоявленного поэтического катехизиса, сама становится второй беллетристической нормой, доступной всем и каждому. Неискушенный читатель-пурист, привыкший не только к действующим нормам литературного языка, но и к той или иной беллетристической норме, судит о спорном в языковом отношении поэте только с позиций этих норм. Такой читатель оказывается питательной средой для критических шлагбаумов на пути развития поэтического языка. Между тем писать «под Маяковского» оказывается так же легко, как «под Бальмонта».

И сходит удивленно на нет
От чуда, что творимо ежедневно.

Таким образом, отступление от сложившейся нормы поэтического языка, постепенно распространяясь, само превращается в норму, в поэтический штамп, будь это знаменитая «лесенка» Маяковского, верс

libre, отказ от знаков препинания, поиски неожиданных аллитераций, или омонимная корневая рифма. Только настоящие художники слова, отталкиваясь от обеих беллетрических норм, ищут свой путь, обновляют, а не канонизируют какую бы то ни было предшествующую систему. Большие поэты стремятся избегать всяких штампов, но избегают их по-разному. Одни просто отказываются от модных приемов, другие стараются вдохнуть новую жизнь в полускомпрометированные достижения уже признанных новаторов. Чтобы быть «хорошим поэтом», надо быть «разным», но и на том и на другом пути существуют свои опасности. С одной стороны — это нарочитый аскетизм средств поэтического выражения, чрезмерная осторожность, заведомое ограничение возможностей творческого проникновения в еще непознанное поэзией. С другой — это безудержная переменчивость и увлечение, а не овладение формой, неразборчивая всеядность, утрата способности к самоограничению, к творческой дисциплине, погоня за новым типом рифмы, или только за новейшими аллитерациями, или только за современными словечками, а в результате — утрата гармоничности, ущерб поэтической мысли.

Рифмы вроде *моя — (не) тая* и *(по) любя — тебя* сами по себе не хуже любых других. Но, повторяясь сотни и тысячи раз, они производят на читателя (или слушателя) впечатление стандартного безликого полиэтиленового мешка, который можно приобрести где угодно и использовать как попало. Естественно, что в наши дни поэт, чуткий к поэтической речи, будет, как правило, избегать подобных рифм, хотя это вовсе не значит, что отныне путь в большую поэзию им заказан. Несомненно, что и они могут быть «мобилизованы поэтической мыслью». Просто им труднее перестать «слоняться без дела», порвать с клеймом формалистических тунейдцев.

Время от времени рецензенты или литконсультанты обращают внимание на невыразительность глагольных рифм. Во многих конкретных случаях соображения эти справедливы. Глагольные рифмы в самом деле «слишком близко лежат» и как бы сами напрашиваются в стих. Тем не менее еще и сейчас одна глубокая и непринужденная глагольная рифма в хлебниковском «Ладомире», даже взятая изолированно от всей системы рифм и образов этого произведения (т.е. заведомо невыгодных для нее и вообще неправомερных условий), производит впечатление недосягаемого образца:

И будет молния рыдать,
Что вечно носится слугой,
И будет некому продать
Мешок от золота тугой.

Из лексических штампов современной поэтической речи выделяется слово *окоем*. Широко распространившееся в поэзии с легкой руки М. Волошина и М. Цветаевой (по наблюдениям А.А. Леонтьева) это слово в наши дни привлекает многих неопытных поэтов своей несколько нарочитой красотой, став своеобразным показателем поэтической начитанности. Между тем такого рода «поэтизмы» особенно коварны. Невозможно представить, чтобы М. Светлов назвал свой известный сборник не «Горизонт», а «Окоем», хотя понятийное содержание этих двух слов как будто совпадает. Слова *вешний, рассвет, синева, заревой, росинка, оконце* и любые другие, если их «стократ произнести» без какого-либо «приращения поэтического смысла», утрачивают свою первоначальную свежесть и потенциальную выразительность.

Особенно печально, когда такому массивированному выветриванию подвергаются слова, связанные с понятиями и именами, к которым необходимо относиться особо бережно и целомудренно. Откроешь иной сборник стихов и чуть ли не на каждой странице читаешь: Россия, Русь, Родина, Отечество, край моих отцов и т.д. А между тем стихи-то оставляют читателя равнодушным, потому что самые высокие слова не зажжены никаким авторским открытием и тонут в груди стихотворного вздора. Пожалуй, в таких случаях поэтам может пригодиться новая редакция старинной заповеди: «Не употребляй высоких слов всеу».

Молодой поэт В. Фирсов, провозгласивший:

... нельзя бездарно
О преданности Родине писать, —

очевидно, не заметил двусмысленности своего исповедания веры. Если слово *нельзя* означает здесь «недопустимо», то автор, назвавший свой сборник «Преданность» (М., 1964), оказывается в роли весьма нескромного пророка. Впрочем, как свидетельствуют стихотворения его сборника, сам он допускает и иное понимание этого, казалось бы, совершенно правильного тезиса: если ты по-настоящему предан Родине, то не сможешь писать на эту тему бездарно. Поэт, надо полагать, не задумался над чудовищным, хотя и естественным следствием, вытекающим из такой трактовки: если ты все-таки написал о Родине бездарно, значит, ты ей недостаточно предан...

Может ли «хороший язык» художественного произведения содержать не только сознательные «неправильности», но и прямые ошибки? Как будто нет. Но если вспомнить «корявый» язык Гоголя, «ужасную» грамматическую смелость Л. Толстого, очень вольные словесные ударения у Блока, временами почти инфантильную речь Хлебникова и, скажем, «непричесанную» на первый взгляд прозу Солженицына, то мы, вероятно, отнесемся довольно снисходительно к такой строчке большого советского поэта Л. Мартынова:

Логическое ударение на письме не обозначается (а оно приходится, по замыслу автора, в основном на вторую строчку), и беспощадный пародист с полным основанием прочитал поэта по-своему, обнаружив взрывчатую двусмысленность и немедленно воспользовавшись этим:

Я в России рожден. Родила меня мать.
Тетке некогда было в ту пору рожать.

Нечто подобное – по рассеянности – может приключиться едва ли не с каждым из нас, и в самом неожиданном жанре. Научную статью один лингвист, вовсе не желая скаламбурить, закончил так: «Однако это уже другая тема, *лежащая* за пределами задачи, *стоящей* перед этим научным сообщением» (курсив мой. – В.Г.).

В статье это мелочь. Но в стихе мелочей нет. А глухих «поэтических» строчек выдается немало. Вот еще два примера:

А звери шли и шли в преданья,
Понурив серые хвосты...

(Понурить хвост, а не голову невозможно, если не желаешь рассмешить читателя. Но автор был настроен элегически, стремился вызвать сочувствие к вымирающим мамонтам...)

Или:

Положила на сердце огонь-уголек,
Засветила глаза синевой...
Приходи поскорей, если ты недалек,
Обними этот пламень живой.

(Можно представить, что ответит автору его лирический герой на столь двусмысленно-лирическое обращение. Что-нибудь вроде «сам ты недалек». А ведь намерения у поэта были самые невинные. Просто он отвлекся от таких нормативных в наше время выражений, как *недалекий парень*. «И общее мнение о нем было, что он очень недалек». Л. Толстой.)

Начинающему поэту и читателю может пригодиться перечень общих требований культуры поэтической (стихотворной) речи. В нем, очевидно, должны найти место и безукоризненное знание норм современного литературного языка во всем его стилистическом разнообразии, в его динамике и в том качестве, которое требует так называемого «языкового чутья», и основательные (хотелось бы сказать: исчерпывающие) представления о традициях развития, взаимодействии, борьбе и преодолении различных беллетристических норм, складывавшихся под влиянием достижений крупнейших поэтов; и возможно более глубокое знакомство с такими языковыми средствами, как народные говоры и бытовое просторечие, современные жаргоны и иноязычные системы; и свободное владение специфическими законами организации

стихотворной образной речи; и выработка своего индивидуального стиля, своего поэтического идиолекта, «лица необщего выраженья»; и безусловное стремление к гармоническому слиянию «материала и приема» всех уровней поэтической речи, преодоление «инерции стиля» и многое другое.

Можно повторить, что выполнение этих требований «как сказать» имеет смысл только в том случае, если поэт имеет «что сказать», если поэзия для поэта — «езда в незнаемое», а не способ сведения счетов с коллегами по поэтическому ремеслу. Что же касается требований, с точки зрения культуры поэтической речи, к литературной (в том числе читательской) критике, то их сформулировали сами художники слова:

Выслушивайте пациента, доктор! В ы с л у ш и в а й т е его!

Понимайте стихи,
Как они
Понимать вас
Умеют,

Берегите нас, поэтов.
Берегите нас.



«Я ночного певца не спугну...»

Мотив пения и образ ночи в лирике А. Фета и А. Блока

© С. А. МАКАРОВА,
кандидат филологических наук

Тема «Фет и русский символизм» — объемная и глубокая одновременно, поэтому в данной статье исследуется одна из ее очевидных граней: взаимосвязь поздних поэтических сборников А. Фета «Вечерние огни» и первого тома ранней лирики А. Блока, сопоставляются образы ночи, луны, звезд; мотивы пения, звучащего хора. Особый акцент делается на семантических нюансах образов, контекстуальной полисемии мотивов в напевной лирике Фета и Блока рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: традиции и новаторство, лексические значения, ассоциативность, импрессионистичность, музыкальность, тропы, образ-символ, мелодические приемы, метро-ритмика поэтической речи.

Topic «Fet and the Russian Symbolism» is big and deep at the same time, however, in this article we are going to explore one of its obvious sides: the connection of one of the latest poetry books by A. Fet «Evening lights» and the first volume of the early lyric poetry by A. Blok. The article compares the images of the night, the moon, the stars; the motives of singing and sounding chorus. Particular emphasis is placed on the semantic nuances of images, contextual polysemy of the motives in the XIX–XX centuries.

Key words: tradition and innovation, lexical meanings, associativity, impressionistic, musicality, tropes, image, symbol, melodic techniques, metro-rhythmic of the poetic speech.

Русский символизм, заявивший о себе в качестве нового художественного течения в 1894–1895 годах выходом в свет трех сборников «Русские символы», объективно ориентировался как на развитие традиций (не случайно некоторые литературоведы называют символизм неоромантизмом), так и на

новаторство (символизм справедливо рассматривают в контексте модернизма рубежа XIX–XX веков). При этом сами символисты определили тот поэтический вектор, который для них был эстетически значим, — лирика В.А. Жуковского, Ф.И. Тютчева и А.А. Фета. Но творчество Фета было буквально «мифологизировано» символистами: в содержательном плане им оказались близки импрессионистичность идей и мотивов, эмоциональность лирических ситуаций и сюжетов, многозначность художественных образов и деталей; с точки зрения формы фетовские произведения были для символистов эталоном стихотворной «музыкальности», мелодической напевности, метро-ритмической импровизационности. В.Я. Брюсов прямо заявлял: «Многие стихотворения Фета смело могут быть названы символическими» [1. С. 142]. К.Д. Бальмонт учился у Фета в первую очередь «технике своего искусства» [Там же. С. 146]. Для А. Белого Фет — это своеобразное юношеское «посвящение» в тайны поэзии и важная тема переписки с А.А. Блоком 1903–1905 годов: «...Фет в восприятии поэтов рубежа XIX–XX веков оказался творцом, стоящим на грани реального и ирреального миров» [2. С. 68].

Между тем именно для Блока судьба и творчество Фета оказались настолько «впечатляющими», что сохранили исключительную значимость в течение всей жизни поэта-символиста. Он использует фетовские стихи в качестве эпиграфов к своим сочинениям («Сумерки, сумерки вешние...», 1901), посвящает мэтру «чистого искусства» стихотворение «Памяти А.А. Фета» (1898). Блок тонко чувствует фатальность жизненного пути Фета, поражаясь силой характера «чистого лирика»: «Этот мудрец с мальчишества, мужественный и умелый в житейских делах, с железною волей» [1. С. 150]. В 1915 году на анкетный вопрос «Какие писатели оказали наибольшее влияние?» Блок ответил: «Жуковский, Владимир Соловьев, Фет» [1. С. 147]. А в записных книжках 1919 года, за два года до смерти, Блок написал: «Занятия Фетом». «Он очень дорог мне», — пожалуй, самое сокровенное признание Блока в конце жизненного пути [3. С. 135].

Бесспорно, эстетика Фета повлияла не только на мировоззрение Блока, но также на его творчество, что объяснимо и близостью поэтических дарований, и «эпохальными» тенденциями. После длительного творческого молчания Фет с новой силой напомнил о себе сборниками «Вечерние огни» (выпуски 1883, 1885, 1888, 1891 годов), что совпало с эпохой предсимволизма, в то время как Блок создает лирические циклы первого тома буквально вслед за Фетом: «Antelucem» («До света», 1898–1900), «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902), «Распутья» (1902–1904). Сопоставление позднего творчества Фета и ранних стихов Блока выявляет то, что сближало двух поэтов, но не менее важно и то, что значительно дистанцировало. Со всей очевидностью данные явления раскрываются через анализ мотивов и образов: обратимся к сравнению мотива пения

и образа ночи, которые стали в творчестве двух поэтов не просто важными, но лейтмотивными, сквозными с точки зрения структурообразования циклов, сборников, томов и философскими в плане лирического содержания и мировоззрения.

Итак, мотив пения в «Вечерних огнях» Фета проходит через все выпуски сборника, трансформируясь в лейтмотив и «лирическую интерпретацию» эстетических взглядов Фета. В поэзии XIX века Фет справедливо считается одним из самых «музыкальных» лириков, который стремился преодолеть возможности слова и приблизиться к экспрессии музыкального искусства. Развивая традиции романтиков, Фет восклицал: «Как беден наш язык!» [4]. И призывал на помощь звуки, музыку: «Я понял те слезы, я понял те муки, / Где слово немеет, где царствуют звуки». Вместе с тем именно жанры песни, романса, вокальное искусство были наиболее любимы Фетом в сравнении с жанрами инструментальной музыки. Увлеченный песнями Шопена, вокальными миниатюрами Бетховена, цыганскими романсами, Фет «переполняет» свои стихотворения лексемами «пою», «песня», «певец», «певица», «хоровод», «хор». Опираясь на слуховое восприятие мира, Фет насыщает художественное пространство пением. Поют в фетовской лирике практически все и всё: «истерзался песней / Соловей без розы», «Брачный гимн поет пчела», «Уж давно поет синичка», «Напевает нам фонтан», «Как тепло в нем звездный хор / Повторялся», — но чаще всех поют соловей и звезды.

Фету, мэтру «чистого искусства», была дорога прежде всего красота, но, в отличие от неземных пространств романтиков, красота реального мира и жизни действительной [3. С. 59–60]. К бесспорным проявлениям красоты мира, достойным «пения», Фет относит любовь, воспоминания, духовные переживания: «Не тебе песнь любви я пою, / А твоей красоте ненаглядной», «И нежности былой я слышу дуновенье, / И, содрогаясь, я пою».

Вместе с тем идея двоимирия в творчестве Фета раскрывается очень настойчиво. Помимо земной красоты есть тот идеальный мир, который отличается возвышенностью, непостижимостью и — самое главное — вечностью: «В ней и земля отражена / И задрожал весь хор небесный», «Нельзя пред вечной красотой / Не петь, не славить, не молиться». В поздний период творчества у Фета появляются пессимистические настроения, в «Вечерних огнях» звучит мотив неизбежной старости. Фет вопрошает: «Полуразрушенный, полужилец могилы, / О таинствах любви зачем ты нам поешь?». И отвечает: «Споет о счастье молодом / Моя стареющая лира». Душа поэта молода, она продолжает петь и даже бросает вызов смерти: «Пусть умру я, распевая / От восторгов и усилья».

Действительно, преодолеть страх смерти помогает творчество. Практически во всех стихотворениях на тему поэта и поэзии из «Вечерних огней» присутствует мотив пения. Истинная поэзия — это не просто слова,

это нечто нерациональное, космическое, полное «безумной прихоти певца». Поэзия для Фета — нечто таинственное, «музыкальное», это то, что не всегда произносится, но обязательно поется и исключительно на высокие темы: «Певцам, высокое нам мило». Поэзия-песнопенье — итог свободы творчества, избранничества: «Это песня: с крылатою песней / Будем вечно и явно любить», «Вот, чем певец лишь избранный владеет! / Вот, в чем его и признак, и венец!». К избранным поэтам-певцам Фет относит А.Н. Майкова (На юбилей А.Н. Майкова, 1888), Я.П. Полонского (Я.П. Полонскому, 1890). А собственное творчество он и вовсе считает своеобразным музыкальным «жертвоприношением» и «посвящением»: «Вам песнь моя» (Графине Н.М. С-ъ, 1888).

Но самым любимым музыкальным «посвящением» позднего Фета стала ночь — образ, который в «Вечерних огнях», многократно повторяясь, аналогично мотиву пения, превращается в лейтмотив: «И только что сумрак разгонит денница, / Смолкает зарей отрезвленная птица, — / И счастьем, и песне конец». Взаимодействие мотива пения и образа ночи позволяют говорить о «ноктюрности» «Вечерних огней».

Прежде всего ночь для Фета — это антитеза дня: «Встает мой день, как труженик убогой, / И светит мне без силы и огня». День — воплощение быта, «прозы» жизни; ночь — напротив, богатое духовное бытие человека, переживания, связанные с любовным чувством: «До зари потом всю ночь проплачу», «Если ночь унесла много грёз, много слёз». Ночь у Фета чаще всего дарит красоту, радость, свободу души, счастье: «Сияла ночь. Луной был полон сад... / Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали, / Как и сердца у нас за песнею твоей»; «Есть ночи зимней блеск и сила, / Есть непорочная краса». Образ ночи сопровождается мотивами сна, сновидения, образами теней, луны, месяца, звезд. Ночь объективно связана с сумраком, темнотой, но фетовская ночь искрится, переливается, мерцает, сияет. В ночи загораются и виднеются огни — нечто манящее, идеальное. Фету хочется улететь с земли и приблизиться к сверкающим огням: мотив полета и образ огня очень часто встречаются в сборнике под фактически одноименным названием «Вечерние огни».

Как и в случае с мотивом пения, образ ночи в лирике Фета — это синоним загадочного, неземного: «В тиши и мраке таинственной ночи / Я вижу блеск приветный и милой». Непостижимое в ночном времени суток ассоциируется у Фета с вечным — ночь «переживает» смертного человека, навсегда сохранив сверхъестественное могущество и сияние неведомых огней: «Не жизни жаль с ее томительным дыханьем, / Что жизнь и смерть? А жаль того огня, / Что просиял над целым мирозданьем, / И в ночь идет, и плачет уходя».

Ночь в «Вечерних огнях» поэтизируется, эстетизируется, «украшается» Фетом, наделяется разнообразными эпитетами: *благовонная, благодатная, непорочная, таинственная, лазурная, серебряная*. Ночное время суток, как и луна, звезды, олицетворяются поэтом: «Одна звезда меж всеми дышит», «Молятся звезды», «Дыханьем ночи обожгло», «Росою счастья плачет ночь». Ночь обретает в фетовской поэзии также метафорический смысл: она ассоциируется с несчастной любовью — «в полночной темноте безвременно горя», трагичностью бытия — «что жизни ночь над нами лишь сгустится», смертью человека — «ночь безрассветная и вечная постель».

Удивительно, но темному времени суток в «Вечерних огнях» исключительно редко сообщаются трагические интонации и функции скрытого сравнения — метафоры остаются едва ли не единичными. Лексема «ночь» практически всегда используется Фетом в прямом значении, задавая лирическую ситуацию в произведении. При этом художественный образ ночи в разных стихотворениях начинает «играть» самыми неожиданными семантическими оттенками, удаляющимися от прямого смысла, насыщаясь и обогащаясь контекстуальной полисемией, что связано с мировосприятием и творческой манерой поэта.

Сугубо «художественные преобразования слова» [5] в «Вечерних огнях» Фета объясняются повышенной субъективностью, захватывающим лиризмом, импровизационностью [1. С. 41]. Его поэтический стиль становится ассоциативным, многозначным, приближаясь к музыкальному языку, который лишен конкретики и обладает эмоциональностью и обобщенностью высказывания. Поэтическому языку сообщается импрессионистичность — Фету важно передать мгновенные состояния, индивидуальные впечатления [3. С. 101]. Он уводит читателя от прямых лексических значений к ассоциациям, переносным смыслам, полисемии, экспрессии контекста [6. С. 29–34]: «С какою неуго желанья / Одной звезды искал в ночи, / Как я любил ее мерцанье, / Ее алмазные лучи. / Хоть на заре, хотя мгновенно, / Средь набежавших туч видна, / Она так ясно, так нетленно / На небе теплилась одна...». Бесспорно, ночь в процитированном стихотворении — это время суток, но в конкретном поэтическом контексте образ наполняется дополнительными семантическими оттенками. Ночь ассоциируется и с духовным «сумраком», «молчаливыми думами», с надеждой, возможным счастьем. Ночь — что-то непредсказуемое, отражающееся в «зеркале морей», а значит, «мерцающее», таинственное и почти всесильное.

От «музыкальных» экспериментов Фета со словом, поэтической речью — один шаг до символизма. Лексемы, образы в лирике Фета — «яркий пример “скольжения” между прямыми и переносными значениями» [3. С. 126], часто они «теряют свое основное значение и приобретают широкое и зыбкое переносное значение, связанное с основным по

эмоциональной ассоциации» [Там же. С. 85]. Образ ночи в «Вечерних огнях» Фета — это не образ-метафора и, конечно, не образ-символ; это контекстуальная полисемия, которая была усвоена и творчески преобразована символистами, прежде всего Блоком. Путь от «чистого искусства» Фета к символизму Блока — это не движение от метафоры к символу, а дальнейшее содержательное наполнение контекстуальной полисемии и ее трансформация в образ-символ.

Между тем семантическое «мерцание» образа ночи в раннем творчестве Блока предстает не только в более широком содержательном диапазоне, но и в другой философской тональности. До 1900 года, в самых ранних стихотворениях, Блок «перепевал» Фета. Сергей Соловьев абсолютно прав: «Во всем подражал Фету, идей еще не было, но пел» [7. С. 149]. Особенно это заметно в стихотворениях, не вошедших в основное собрание первого тома из «трилогии вочеловечения»: «Странно: мы шли одинокой тропью...» (1898), «Синеет день хрустальный...» (1898), «Распаленная зноем июльская ночь...» (1899). В блоковских «перепевах» Фета ночь — все те же красота мира, тайна, вечность, радость бытия, многообразия любовных переживаний. Но вместе с тем именно в раннем творчестве Блока, в лирических циклах первого тома наблюдается глубокое переосмысление, трансформация фетовского начала. «Параллелизм “душевного” и “природного”, воспринятый от Фета, сопрягается с мистическим осмыслением любовной темы у Владимира Соловьева и обретает почти невысказанный у Фета круг значений. “Природные знаки” становятся в лирике Блока мотивами грядущего мистического преображения жизни» [Там же. С. 150].

Прежде всего Блок расширяет контекстуальную полисемию образа ночи. Ночь для Блока — отражение трагической судьбы земного человека: «Мне друг один — в сыром ночном тумане / Дорога вдаль» [8]. Ночь — это тревога, грусть, страдание, мрак, разочарование, усталость, ужас, греховность, это символ старости и смерти: «Уходит ночь. Бежит сомненье», «Ночную тайну разрушит слово... / Помилуй, Боже, ночные души», «Вечереющий сумрак над нами / Обратился в желанный обман». Мрак ночи в ранней лирике Блока усугубляется городскими мотивами: «На небе зарево. Глухая ночь мертва... / Но явственно доносится молва / Далекое, неведомого града». Ночь наделяется Блоком самыми безрадостными определениями — *темна, холодна, тускла, мертва, безжизненная, непроглядная, черная, немая, глухая, непогодная, сумрачная*. Как и поздний Фет, ранний Блок использует образную оппозицию ночь — день. Но, в отличие от Фета, день в ранней лирике Блока — спасение от ночи, это свет, солнце: «Утром рано / Солнце выйдет из тумана», «Огонь погас — и рассвело», «Минует ночь, проснется долгий день».

Интересно, что в самом раннем цикле, «Antelucem», пессимистические идеи преобладают. «Стихи о Прекрасной Даме» — иные. Блоку

верится, что в жизненной «ночи» появится спасительная Она, вместе с неземной лирической героиней придет и божественное исцеление души, в ночном сумраке загорится звезда надежды, неземные песни возвестят о необходимости веры в грядущее: «И, Ясная, Ты с солнцем потекла», «Ты шла звездой мне, но шла в дневных лучах», «Ночью холодом веет с земли; / Утром белая церковь вдали». Но в лирическом цикле «Распутья» надежды гаснут, и лирического героя снова одолевают мрачные сомнения и ночные страсти.

Конечно, блоковская ночь – содержательный результат рубежной эпохи, следствие общественного «декаданса» и духовного «Апокалипсиса». При этом Блок не только переосмысливает фетовский образ ночи, он трансформирует поэтику «чистого лирика»: лиризм становится еще более насыщенным, эмоциональный диапазон произведений расширяется, импрессионистичность усложняется образами-символами (Рок, Звезда, Любовь, Таинственная Дева, Жена, Судьба). Лексема «ночь» обрастает такими многочисленными семантическими оттенками, на поэтический образ ночи ложится такой безмерный лиризм и контекстуальный смысл, что прямое значение слова становится «смещенным». К тому же к реальному миру в ранней лирике Блока добавляются мистические, ирреальные пространства, стихотворения наполняются символикой. «Два мира – здесь и там – оказываются уравненными, отраженными друг в друге, сопоставленными или противопоставленными» [6. С. 55]. Конкретный образ перерастает в сложный символ. «Чистое искусство» Фета преодолевается символизмом Блока.

Художественный мир раннего Блока – конфликтный, трагический, диссонансный. В связи с этим встает закономерный вопрос: «поет» ли муза Блока, подобно фетовской? Хватает ли Блоку возможностей поэтического слова с его символической безграничностью или поэт-символист тоже «рвется» навстречу музыке? Можно смело утверждать, что образная полисемия, символическая многозначность лирического контекста во многом и возникла благодаря блоковской ориентации на музыку, абстрактность музыкального высказывания. Музыки в стихе Блока стало еще больше, чем у Фета, о чем поэт-символист многократно высказывался в своих эстетических работах, статьях: «Генрих Ибсен» (1908), «Душа писателя» (1909), «О современном состоянии русского символизма» (1910), «О назначении поэта» (1921) и др. Но «поет» Блок иначе, чем Фет, и «поет» о другом.

Как и у Фета, песня в ранней лирике Блока – источник всего прекрасного. Но Блок не был «певцом» ночи, как и не воспевал земную жизнь: «Сумерки, сумерки вешние... / Отзвуки, песня далекая», «Ночью холодом веет с земли... / Все поют и поют вдальеке». Ночь «темна» и «холодна» – лирического героя спасает от мрака ночи «песня далекая». Ночь для Блока «немузыкальна» – пение слышится из других миров.

Действительно, носительницей прекрасного пения становится таинственная Она, нередко песня раздается из прошлого или грядущего, но чаще всего песня звучит из вечности и ассоциируется с чем-то спасительным, обнадеживающим и просветляющим: «Вокруг шумят бесчисленные крылья, / И песня тайная звенит», «Ветер принес издалека / Песни весенней намек». В ранней лирике Блока пение раздается из разных эпох, с мистических высот, песня почти ирреальна, но она возвышает душу лирического героя, который, будучи человеком земным и небезгрешным, готов слушать, преображаться и петь, пока ему поется: «Пока спокойною стою / Иду, и мыслю, и пою, / Смеюсь над жалкою толпою / И вздохов ей не отдаю».

Настойчивое звучание мотива пения в позднем творчестве Фета и ранней лирике Блока легко объяснимо. Это связано не только с увлеченностью двух поэтов музыкой и «музыкальной» нагрузкой лирического содержания стихотворений. Не менее явно мотив пения соотносится с развитием напевного стиха. Фет, экспериментировавший с ритмикой стиха в «духе музыки», владевший с редкой элегантностью поэта-музыканта мелодическими фигурами анафоры, эпифоры, эпанаалепсиса, эпанастрофы, довел до совершенства романсную композицию стихотворений, вложив в нее огромное эмоциональное содержание. Повышенный лиризм, усложнение интонационно-мелодической организации в творчестве Блока и других символистов привели к другой неизбежности — более смелому метро-ритмическому новаторству, отказу от классической силлаботоники и появлению дольника, тактовика, верлибра, декламационно-тонической системы стихосложения. Тревожные настроения «рубежной» эпохи нужно было выражать новыми художественными приемами. Роль Фета и Блока в стихотворных новациях конца XIX — начала XX века была без преувеличения огромной.

И все-таки насколько Фет и Блок были творчески близки, настолько оказались и бесконечно далеки. Отказавшись от автобиографических мотивов в лирике, противопоставляя «прозу» жизни и «поэзию» творчества, преодолевая пессимистические настроения и философию трагических страданий А. Шопенгауэра, Фет с неистовой силой воспевал красоту мира, при этом «полетно» удаляясь в фантазии о неземной тайне, всевластной вечности, магически прекрасном космосе, но исключая при этом мистику: «Еще люблю, еще томлюсь / Перед всемирной красотой». Подобные мотивы звучат и в раннем творчестве Блока, но их можно назвать скорее «фетовскими». Собственно «блоковскими» становятся идеи о катастрофичности бытия, сложной совместимости земного «здесь» — жестокого, разрушительного, мрачного и божественного «там» — мистического, идеального, притягательного: «Смотрю я в сумрак непробудный. / Но в долгий холод здешних стен / Порою страж нисходит чудный». Апокалиптические настроения, автобиографические

мотивы сочетаются у Блока с ностальгией по Вечной Женственности, спасительной миссии Прекрасной Дамы, с надеждой на нечто исцеляющее и вместе с тем грядущее. Фатально объединенные эпохой 1880–1890-х годов, Фет и Блок – пессимисты, не переставшие верить в Искусство, Любовь и Красоту, – «поют» совершенно по-разному: Фет завершает свой творческий путь мажорными интонациями, в то время как Блок сразу входит в литературный процесс поэтом-апокалиптиком.

Единство в противоположностях – Фет и Блок – совпали в главном: мироздание и человек – это вечные тайны, которые невозможно передать «обычным» словом, поэтическое слово должно обогатиться, преодолеть имманентные границы и приблизиться к музыке. В свою очередь, загадку ночи возможно выразить пением, синтезирующим экспрессию словесного и музыкального искусства. При этом Фет воспевал саму ночь, ее космическую красоту, а Блок – ирреальное, грядущее в ночи. «Я ночного певца не спугну», – писал Фет в стихотворении «Ключ». Фетовские «песни» были подхвачены Блоком: «...К чему слова пустые? / Спрошу одно: зачем Вам жизнь дана? / Чтоб вечно мчались песни неземные» («Когда-нибудь, не скоро, Вас я встречу...», 1898).

Литература

1. *Маймин Е.А.* Афанасий Афанасьевич Фет. М., 1989.
2. А.А. Фет. Материалы и исследования. Выпуск 1. М., СПб., 2010.
3. *Бухштаб Б.Я.* А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1990.
4. *Фет А.А.* Вечерние огни. М., 1979.
5. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М., 1994. С. 10.
6. *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М., 1986.
7. История русской литературы конца XIX – начала XX века. В 2 т. М., 2007. Т. 2.
8. *Блок А.А.* Собр. соч. В 6 т. М., 1971. Т. 1.

*Институт мировой литературы
им. А.М. Горького РАН*



«Образы страстей» в романах «Обрыв» И.А. Гончарова и «Пути небесные» И.С. Шмелева

© Я. О. ДЗЫГА,

доктор филологических наук

*«...Я невольно расшевелил и исчерпал
в романе почти все образы страстей...»*

И.А. Гончаров

В статье сопоставлены образы страстей в романах «Обрыв» И.А. Гончарова и «Пути небесные» И.С. Шмелева. Доказано, что духовность в обоих произведениях редко бывает бесстрастной, при том что евангельское понимание любви доминирует.

Ключевые слова: И.А. Гончаров, И.С. Шмелев, сопоставительный анализ, страсть, любовь, испытание, духовность, вера.

The images of passion in the novels “The precipice” by I.A. Goncharov and “Heaven ways” by I.S. Shmelev are compared in this article. It is proved that the spirituality in both works can be passionless rarely, at the same time evangelical comprehension of love dominates.

Key words: I.A. Goncharov, I.S. Shmelev, comparative analysis, passion, love, spirituality, challenge, faith.

Совпадение ведущих мотивов, сюжетных элементов, образных рядов и жанрово-стилевых особенностей романов «Пути небесные» И.С. Шмелева и «Обрыв» И.А. Гончарова служат убедительным основанием для серьезного сопоставительного анализа. Не претендуя на исследовательскую полноту, остановимся на сравнительной характеристике сложного образа страсти.

По заключению В.А. Недзвецкого, наиболее важные вопросы в произведении Гончарова преломляются через отношения полов, выступая в форме различных трактовок любви и «образов страстей» [1]. «Евангельский принцип любви» В.И. Мельник считает основополагающим этическим принципом романа. «В “Обрыве” любовь, — настаивает исследователь, — уже не только средство испытания, моральной проверки

героев, но и орудие нравственного совершенствования человека и преобразования мира» [2. С. 322–323].

«Духовная борьба в сфере христианского миропонимания», а именно так со слов Шмелева В. Дакварт-Баркер определил тему «Путей небесных», ведется вокруг евангельского понимания любви и страсти. Эта идея питала общий замысел романа, обозначенный писателем как «роды иного человека» [3. С. 182], и удачно ложилась на характеры главных героев, души которых, по выражению Шмелева, «недооформлены» [Там же. С. 180].

Рассмотрение любовного чувства с позиций веры диктует трактовку и характер изображения страсти. Это обстоятельство как нельзя лучше объясняет тот, на первый взгляд, парадоксальный факт, что в романе «Пути небесные» очень редко употребляется слово «любовь», по крайней мере, в его прямом, незамутненном смысле. Зато «страсть» охотно используется для характеристики поведения и состояния героев, различных проявлений окружающей действительности.

Понятие страсти в обоих романах допускает разное толкование. И дело не только в словарных значениях и природе феномена, но и в неоднозначном отношении к нему героев. За этой неоднозначностью – не всегда последовательная авторская позиция. Особенно сложной и запутанной представляется ситуация в «Обрыве». Помимо четко различимой и достаточно понятной «градации деградации» страсти как чувственного влечения (Вера – Волохов – Марина – Ульяна), это также синоним склонности, пристрастия (страсть Егорки – «дразнить дворовых девок»), страха, ужаса («Да страсть-то какая, гроза»), сильного чувства, воодушевления (страсть к искусству Кириллова).

Для самого Гончарова страсть – синоним любви, поэтому авторская градация страстей от высокого проявления чувств до телесного влечения (которую он дает в статье «Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв») принципиально отличается от изложенной: сначала Беловодова и Марфенька, потом Бабушка и Вера, и, наконец, жена Козлова и Марина [4. Т. 6. С. 524]. Чувства Тушина к Вере тоже квалифицируются писателем как страсть, правда, следующие затем определения («глубокая, разумно человеческая, основанная на сознании и убеждении в нравственных совершенствах»), вступают в явное противоречие с главным словарным значением, акцентирующим в ней неразумное, инстинктивное, необузданное начало.

Главный теоретик и апологет страсти в романе «Обрыв» – Борис Райский. Объем понятия и его этическое содержание в сознании героя не определяемы до конца и поэтому отличаются многоликостью. Этот факт обстоятельно мотивирован Гончаровым, манифестировавшим «анализ натуры художника» [Т. 6. С. 512], – второй из двух главных творческих задач вслед за «изображением игры страстей» [Там же. С. 530].

В самом широком смысле страсть для Райского – почти олицетворение жизни: «или горение, или – сон и скука». Долгое время художник полагает страсть равноценной жизненной цели и серьезному делу: «Я бы хотел разыграть остальную жизнь во что-нибудь, в какой-нибудь необыкновенный громадный труд, но я на это не способен (...) Или чтоб она разлетелась фейерверком, страстью!» [Т. 5. С. 431]. Последнюю воображение героя ставит выше традиционных мирских благ и соблазнов: «Нет, ничто в жизни не дает такого блаженства, никакая слава, никакое шекотанье самолюбия, никакие богатства Шехерезады, ни даже творческая сила, ничто... одна страсть!» [Там же. С. 432]. В чем-то эти утверждения созвучны авторскому опыту в осмыслении бытия, поэтому нередко страстный голос Райского перемежается уравнивающим, но тем не менее эмоциональным словом автора: «Сердце у него замирало от предчувствия страсти (...). Что искусство, что самая слава перед этими сладкими бурями!» [Там же. С. 422].

Для нервной, впечатлительной и артистической природы художника едва ли не определяющей является эстетическая значимость жизненного горения. Искусство для Райского – та же пучина страстей, будь то обаяние художественного слова, чарующая сила живописи или упоение звуками музыки, которые одинаково «пели ему его же страсть и гимны красоте».

Чувство к Вере тоже имеет двойственную природу: Райский любил ее как человек женщину и как художник – идеал. Сменяющие один другого миражи имеют общий источник – творческое воображение, которое, как догадывается герой, и есть его настоящая страсть.

Моральное измерение страсти до времени остается на периферии сознания героя. Когда же дело переходит от теории к практике, оценочные суждения становятся доминирующими. Избыток творческой фантазии побуждает Райского упиваться мечтами о страстях, но в столкновении с реальностью власть воображения ограничивается нормами нравственности.

Евангельские заповеди в конечном счете определяют сущностные устремления героя, в том числе в отношении к людям. Это очевидно даже для трактирного либерала и буяна Марка, пронизательно усмотревшего связь между верой и возможностью бессрочной любви. «Да вы, кажется, в Бога веруете?» – бесцеремонно интересуется он у Райского. И заключает: «Ну, так не мудрено, что вы можете влюбляться и плакать...» [Там же. С. 436]. По мысли В.И. Мельника, «принципиально несовершенный» персонаж Гончарова интересен прежде всего своими духовными устремлениями. Грешник среди грешников, Райский являет попытку человека «в мирской жизни стяжать Царство Небесное» [2. С. 281].

Образ Дариньки у Шмелева – пример реализации замысла такого же рода. Достаточно вспомнить, что «монашка в миру» – концептуальная характеристика этого образа. Авторская сверхзадача настолько тесно сближает созданные в разное время произведения, что здесь возможно рассмотреть не только связь, но и своеобразную обусловленность. И Гончаров, и Шмелев мыслят духовно идеального героя «в пределах возможного земного и притом принципиально мирского». И тот и другой романы связаны с поисками «нормы» человеческой любви [Там же. С. 281, 282].

И в «Обрыве», и в «Путиях небесных» героини по-разному понимают любовь, зачастую сближая ее со страстью. Отсюда путаница, дискредитация, подмена понятий, словесная игра. В некоторых случаях причина неразберихи – сознательная ложь. Так, «свободная любовь», приверженцы которой есть в обоих произведениях, может быть синонимом чего угодно (страсти, эгоизма, влечения, животных инстинктов, безответственности, распушенности), но только не подлинного чувства. Зачастую упомянутая теория – удобный камуфляж для весьма неблагоприятных поступков и желаний.

Она удобна для «героя волчьей ямы» Волохова, любителя грубых наслаждений и проповедника отношений без обязательств. Начав с развенчания человека в животный организм, «трактирный либерал» закономерно пришел к отрицанию души, вечности и бессмертия. Экстраполяция идей вульгарного позитивизма и материализма на область онтологическую – главная «заслуга» идеологов «новой лжи».

В «Путиях небесных» бытийственная острота указанной проблемы обнаруживается не сразу. Дискуссии супругов Вейденгаммеров о свободе в любви выглядят безобидно только в теории. На практике «физиологический закон отбора» оборачивается для героя разрушенной семьей. Тем не менее Виктор Алексеевич не сразу избавляется от власти новых идей. Его отношение к Дариньке в начале романа находится за пределами морали: «Девицу совратить, сманить, (...) увлечь, голову ей вскружить и оставить для себя, пока она мне нужна... а там..! Не задумывался, что будет “там”» [5. С. 32].

В целом, и в «Обрыве», и в «Путиях небесных» галерея приверженцев псевдолюбви многочисленна. Это Ульяна Козлова, горничная Марина, Полина Карповна Крицкая в романе Гончарова; жена Вейденгаммера Анна Васильевна, барон Ритлингер, сводня тетя Пяня, венгерка-«жоржзандочка» в книге Шмелева. Похоть, сладострастие, кокетство – действительное наименование чувств героев, которые описаны с нескрываемой иронией. Так, о Марине из «Обрыва» известно, что она «потеряла милости барыни за то, что познала «любовь и ее тревоги» в лице Никиты, потом Петра, потом Терентья и так далее, и так далее (...). Границ и пределов ее любвам не было» [Т. 5. С. 245]. Грубая чувственность, аморальность и своекорыстие – коннотации все той же «свободной любви».

Действуя под влиянием страстей, к похожей идее закономерно приходит и Борис Райский. Проповедуемая Марфеньке «свобода любви» опасно сближает восторженного художника с «новым апостолом». «Не давай яблоку свалиться, рви его скорей и завтра рви другое», — резонанствует обладатель «муравьиных добродетелей» Волохов. Накануне свидания с сестрой Райский рассуждает куда как «благородней»: «Диоген искал с фонарем “человека” — я ищу женщины: вот ключ к моим поискам!» [Там же. С. 257–258]. Однако свет на двусмысленное поведение героя тоже проливает евангельский символ: «в поцелуй прокрадывался какой-то страстный змей».

Волохов прав, когда убеждает Веру, что страсти и пыла в нем не меньше, чем в Райском, с той лишь разницей, что он не умеет говорить о чувствах поэтически. Этим качеством с лихвой наделен художник, но даже его красноречие не способно квалифицировать страсть. Почти на протяжении всего романа она остается для него трудноопределимой. С одной стороны, молния жизни, блаженство, цветы под ногами, с другой — судорога, муки и боль.

Чувство, туманящее голову Борису Райскому в «Обрыве», столь многолико (любовная страсть или страстная любовь), что определить его однозначно не представляется возможным, поэтому герой вынужден прибегнуть к синтезу. «Все образы любви ушли в эту мою любовь», — рефлексирует он. Здесь и чистое, «пастушеское» чувство Леонтия, и «сосредоточенная страсть» Савелия, жизнерадостная любовь Викентьева и основательная Гушина, любовь бабушки к Вере. «Люблю как художник, — заключил герой, — то есть всюю силою необузданной... или разнузданной фантазии!» [Т. 6. С. 32]. Однако над всеми «любвями» безоговорочно доминирует чувство, данное Творцом, которое, «как океан, омывает вселенную».

Закономерно было бы ожидать большей определенности относительно разграничения любви и страсти в произведении, задуманном как «опыт духовного романа». Но и здесь вопрос об устойчивости и изменчивости указанных понятий не теряет своей актуальности. В «Путях небесных» обуреваем земными страстями не только герой, назначенный автором к спасительному возрождению, но и та, что призвана способствовать «духовному прорастанию» окружающих. Страстный, «с кипящим сердцем», Вейденгаммер отличался «чуть ли не похотливостью к жизни». Не удивительно, что сильнейшее чувственное влечение к «черничке Даше», сокрушительный наплыв «хотений» имеют все признаки страсти. Гораздо более неожиданной представляется противоречивость главной героини «Путей небесных», в характере которой молитвенное настроение уживается со страстными чувственными порывами.

В целом поляризация романного мира «Путей небесных» по принципу любовь — страсть оказывается более прямолинейной, чем в «Обрыве»,

хотя и не столь концептуальной, как можно было бы ожидать от автора духовного романа. Ключевая для духовного романа идея борьбы со страстями противоречиво сочетается в «Путях небесных» с мотивом упоения страстью. Логика развития авторской мысли в данном случае обусловлена как эстетическими, так и биографическими обстоятельствами.

Писатель видел в страсти не только разрушительную, губительную стихию, но и реально действенную, в том числе творческую, силу. В «Путях небесных» она приобрела художественные формы. «Страстная симфония» — так называл писатель свое творение.

Как и в произведении Гончарова, у Шмелева духовность редко бывает бесстрастной. Однако случаи замутнения любовного чувства страстями, как в отношениях Дариньки и Вагаева, «петербургской истории» Вейденгаммера, венчаются духовной победой героев. В отличие от Веры, вчерашней черничке Даше удастся избежать «обрыва» и изжить собственную страсть без сокрушительных душевных потрясений. Более того, автор наделяет героиню высокой духовной чуткостью, позволяющей по-своему реагировать на «угрозы страсти». Знаками невосприимчивости при этом являются многочисленные «провалы сознания», «молитвенные припадки», обмороки, явления. В изображении писателя духовный путь героев выглядит как движение от вершины к вершине, и искушение страстями — только временная помеха на этом пути.

В романе Шмелева неуправляемый взрыв страстей определяется как «власть плоти», «ослепление страстями», «злое обстояние», «греховный соблазн» и др., что обычно в церковно-учительской литературе. Не случайно в истории с Вагаевым героиня ищет духовную поддержку в сочинениях Святых Отцов.

И в «Обрыве», и в «Путях небесных» страсть квалифицируется также как «искушение злой силы», «попущение», «болезнь», «горячка», «язва», «грех», восходя, таким образом, к традиционной житийной трактовке. Дьявольская природа — сущностный атрибут страсти в обоих произведениях. Верующие герои то и дело проговариваются на этот счет. «Надо, чтоб я (...) собственными нервами, костями и мозгом костей вытерпел огонь страсти и после — желчью, кровью и потом написал картину ее, эту геенну людской жизни» [Т. 5. С. 190], — размышляет о стихии страсти Райский. Ему вторит беспутная жена богомольного Савелия, после очередного прегрешения уверяющая мужа, что это был «дьявол в ее образе». Во время первого визита в монастырь Вейденгаммер разоблачает в себе темные силы: «Было во мне и поджигающее, “бесовское”, что вот, мол, я, демон-искуситель, переступлю!» [5. С. 36]. Погруженный в убийственную пучину страстей барон Ритлингер в «Путях небесных» явился Дариньке «в виде зеленого дьявола».

Традиционные для житий мотивы огня, пожара («горячая», «знойная», «распалаяющая», «жгучий зной», «молния») — также устойчивые

признаки страсти в обоих романах. Эти определения актуализируют в слове «страсть» значения страдания, муки и телесно-душевной боли. «Опасная», «жестокая» и «самовластная» стихия «терзает» и «мучает» героев Гончарова, причиняет душевные скорби шмелевской Дариньке. История с померанцевым букетом предельно обнажает разрушительную природу страстей, на время заглушивших в Райском все человеческое: «Он злобно душил голос жалости. И “добрый дух” печально молчал в нем (...). Бесы вторглись и рвали его внутренность» [Т. 6. С. 114]. В «записке к ближним» Дарья Ивановна писала о себе: «Темное во мне творилось (...). В те дни я не могла молиться, сердце мое смутилось, и страсть обуяла тело мое огнем» [5. С. 181].

Авторская позиция в «Обрыве» раскрывается в многочисленных животных образах страсти. Звериная природа чувственной стихии получает выражение в зооморфных персонификациях. Смысловое наращение понятия достигается за счет нагнетания образов животных, подчеркивающих грубо-телесное, по-звериному бессознательное начало страстей: «волк», «тигр», «змей», «удав». Художник Райский особенно остро чувствовал неполноценность страсти как неодолимой любви, усматривая в ней оскорбление «творчества Бога» и полагая в нравственном чувстве больше, чем в разуме, «бездну, отделившую человека от всех не человеческих организмов».

В «Путях небесных», где зооморфизмы тоже не редкость (к примеру, Даринька – «птичка», «ластунка-девушка», «чудесная лисичка», «милая таракашка», «курочка», «синяя стрекоза»), животные образы применительно к страсти отсутствуют. Однако Шмелев, хотя и вне художественного пространства романа, тоже напрямую соотносил приступы неконтролируемой чувственности, «вскрик саморастерзания», по слову писателя, с животным миром [6].

Значение разрушительной, неостановимой силы страсти в обоих произведениях актуализируется в образе стихии, смысловыми эквивалентами которой являются «буря», «гроза», «море», «пучина». Перед решительным объяснением Софьи Беловодовой Райскому казалось, что у него «закипает» в груди: «О! быть буре, и дай Бог бурю!» [Т. 5. С. 137]. В истории с Верой он же призывал «жизненную», «животную» страсть «со всей ее классической грозой» [Там же. С. 422], признаваясь, что «с наслаждением бросился в пучину страсти и отдался бы потоку» [Т. 5. С. 426]. «Страсть – это море, – философствует Марк Волохов. – Сегодня буря, завтра штиль...» [Т. 6. С. 219].

Когда Вагаев в «Путях небесных» утверждал, что «нельзя со стихиями бороться» [Т. 12. С. 237], то имел в виду не столько метель, остановившую все дороги, сколько свое чувство к Дариньке. Есть в романе и персонаж с «кипящим сердцем». В «Путях небесных» это Вейденгаммер.

И у Гончарова, и у Шмелева страсть уподобляется преступлению. И таких «преступивших» героев в обоих романах немало. Большинству из них (Вера и бабушка у Гончарова, Даринька, Вейденгаммер, Вагаев, Кузюмов в произведении Шмелева) уготовано искупление, изживание страстей, возвращение цельности и смысла жизни в действенной, созидательной и жертвенной силе любви. Эту задушевную мысль Гончаров доверяет художнику, который, наблюдая муки бабушки, проникновенно заключает: «У верующей души есть свое царство! — думал Райский, глядя ей вслед и утирая слезы, — только она умеет так страдать за все, что любит, и так любить и так искупать свои и чужие заблуждения!» [Т. 6. С. 161]. Почти то же пишет Даринька в «посмертной записке к ближним»: «По греху и страданию, по страданию и духовное возрастание, если с Господом» [5. С. 95].

Любовь в ее православном понимании как духовная доминанта обоих романов это и есть настоящий путь для героев, тогда как страсти, всевозможные обрывы и пропасти — временные отклонения от этого пути. Для персонажей, не подверженных духовной апатии, это почти неизбежная «болезнь роста», труднейшая часть выпавших на их долю испытаний.

Литература

1. *Недзвецкий В.А.* Романы И. А. Гончарова // Гончаров И. А.: Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года. Ульяновск, 1992. С. 3–37.
2. *Мельник В.И.* Гончаров и Православие. Духовный мир писателя. М., 2008.
3. *Ильин И.А.* Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1935–1946). М., 2000.
4. *Гончаров И.А.* Собр. соч. В 6 т. М., 1972. Далее указ. только том и стр.
5. *Шмелев И.С.* Собр. соч. В 12 т. М., 2008. Т. 12. Далее указ. только стр.
6. *Шмелев И. С. и Бредиус-Субботина О.А.*: Роман в письмах. В 2 т. М., 2005. Т. 2. С. 61.

Московский экономический институт



Авангардное в поэтике «Жизни Клима Самгина» М. Горького

© Л. М. БОРИСОВА,
доктор филологических наук,
© Е. А. БЕЛОВА

В статье обращается внимание на геометризм и другие виды знаковой образности, различные проявления абсурда, деконструктивизма, деперсонализации, принцип остранения в поэтике горьковского романа – признаки, свидетельствующие о творческом родстве М. Горького с авангардом.

Ключевые слова: поэтика, авангард, остранение, абсурд, супрематизм.

The authors pays attention to geometrism and other kinds of sign figurativeness, various manifestations of absurd, deconstructivism, depersonalization, the principle of defamiliarization in the M. Gorky's novel. All these features indicate Gorky's connection with avant-garde.

Key words: poetics, avant-garde, defamiliarization, absurd, suprematism.

В художественных установках позднего Горького при внимательном их рассмотрении можно заметить немало общего с авангардом. Первым на это указал В. Шкловский в статье 1924 года «Новый Горький». А. Коровашко, говоря о художественном мышлении Горького, тоже использует термин «авангард» и, вслед за В. Шкловским, отмечая присущую этому направлению заумь, находит ее примеры уже в пьесе «На дне», повестях «Детство» и «В людях» [1]. Но более всего влияние авангардной поэтики ощутимо

в романе-завещании Горького, однако эта тема до сих пор не поднималась в исследовательской литературе.

Горького роднит с авангардистами прежде всего революционная идеология и утопичность сознания, мечта о «едином человеческом общежитии», говорящем на едином вселенском языке и в результате техногенной революции победившем смерть. Общей чертой двух утопий является и эсхатологическая составляющая: новый мир не может быть создан раньше, чем разрушится старый, причем в обоих случаях социальный апокалипсис – только часть космического.

По отношению к вселенной герои Горького и бюджетяне настроены столь единодушно, что в общем хоре голоса одних невозможно отличить от голосов других: «Мир – усмешка, что теплится на устах повешенного» (Хлебников), «Мир – пустота, которую необходимо заполнить» (Дмитрий Самгин), «Природа – бессмысленная злая свинья» (Маяковский), «Возьму и убью солнце!» (Маяковский), «Высохнуть бы морям!» (Любаша Сомова). В «Гвидоне» Хармса земля «трещит в длину и пополам», небо «не мореет». В «Жизни Клима Самгина» небо «проломлено колокольнями церквей», а отраженные в воде звезды «похожи на капельки жирного пота». У Бурлюка «звезды – черви (гнилая живая) сыпь». И о социальных проблемах на тех собраниях, которые посещает Самгин, ораторы рассуждают в самых футуристических выражениях, призывают «переломать кости» действительности [2].

У героев Горького и деятелей авангарда общие метафорика и пафос, их речи различаются, кажется, только ритмом и рифмой – особенностями языка. И еще тем, что в «Жизни Клима Самгина» идеология не изъята из быта. Авангардное слово Горького существует в прозаическом (во всех смыслах) контексте. При этом поэтика романа резко контрастирует со старомодной манерой созданного всего несколькими годами ранее «Дела Артамоновых». В «Артамоновых» пришедший в негодность мир изображен в привычных пропорциях, в «Жизни Клима Самгина» он уже дан в состоянии полураспада – здесь все струится, «зыблется», дематериализуется.

Р. Якобсон [3], а вслед за ним и Ю.Н. Гирин [4] отмечают тяготение авангарда к микроформам сугубо земного мира, к его элементарному составу, «животно-земляному началу». Деиндивидуализация, дегуманизация и деперсонализация человека в авангарде сопровождается онтологизацией мира животных. В связи с этим весьма показательны анималистские мотивы в изображениях человека у Горького. Лежащие за баррикадой солдаты похожи на огромных стерлядей, строители рухнувшей казармы – на белых мучных червей, а конные полицейские – на черных кентавров. Рядом с одним из них стоял высокий человек в шубе с меховым воротником, так что казалось, «из воротника торчала голова лошади, кланяясь, оскалив зубы, сверкая удилами» [Т. 22. С. 328]. Но

если у Филонова, Хлебникова, Заболоцкого с образом животного связана тоска о первозданном мире, то Горький всегда стремился уйти от первобытности, максимально цивилизовать природу. Он ближе к футуристам-урбанистам, его «конь в пальто» — это воплощенный абсурд российской жизни, такой же «конь в Сенате», как Медный всадник в «Астории» у Маяковского:

Император,
лошадь и змей
неловко
по карточке
спросили гренадин.
Шума язык не смолк, немея.
Из пивших и евших не обернулся ни один <...> [5].

Как известно, в авангарде «нарушаются границы бытия, все декристаллизуется, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы переходят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются» [6]. Планы бытия смешиваются и у Горького. «Крошится» словами, гримасами, судорогами развинченного тела Лютов, грозя рассыпаться в пыль, в сор, в кучу мелких обломков, продемонстрировав таким образом свой изначальный материальный состав. Предельное опредмечивание живого — стоящие стеной полицейские: их головы на крепких красных шеях имеют вид кремлевских зубцов.

Иные портреты, пейзажи, интерьеры на поверку оказываются у Горького натюрмортами: у повара Самгина глаза плавают в желтых слезах, «точно ягоды крыжовника в патоке», у кого-то из персонажей «лицо красное, как разрезанный арбуз, и точно татуировано, в черных пятнышках» [Т. 24. С. 265], у кого-то голова воткнута в шею «и качается на ней, точно арбуз на блюде» [Там же. С. 336], красноватые лица людей в ресторане «напоминали арбузы, разрезанные пополам» [Т. 22. С. 385], у Хотяинцева череп как дыня, а лицо «перерезал» глубокий рот. Ресторан выглядит в романе «коробкой конфект», а площадь провинциального города — «огромное блюдо, наполненное салатом из овощей, зонтики и платья женщин очень напоминали куски свеклы, моркови, огурцов» [Там же. С. 596–597].

Есть и другой путь преобразования обычной реальности в авангардную: предметы органического мира в супрематическом космосе превращаются «в геометрические фигуры и тела, насыщенные светом и цветом» [7]. В «Жизни Клима Самгина» Горький явно тяготеет к знаковой образности — кубам, квадратам, окружностям. По улицам Москвы в дни Первой мировой войны медленно движутся два кубической формы чудовища (броневика) в кольце вооруженных людей. А когда Клим

с балкона наблюдает парижскую толпу, люди внизу кажутся ему «почти кубическими».

Нельзя не заметить геометрических черт и в горьковских портретах. Многие персонажи романа обладают сферической формой — это не обычные люди, а разного размера и консистенции шары. Существа-сферы перекатываются, переходя из одного состояния в другое, контактируя с другими сферическими созданиями. «Сфера», «круг», «пузырь», «шар», «овал» — наиболее частые портретные характеристики в романе. У Варавки «овальные, как блюда для рыбы», ступни [Т. 21. С. 14], а лицо, «надутое, как воздушный пузырь», изнутри освещено красным огнем [Т. 22. С. 276]. Кругленький, коротенький Дронов похож на самовар. Когда Иван обрил голову, «красное лицо его опухло, раздулось, как пузырь» [Т. 23. С. 145]. Захар Бердников — тоже шарообразная фигура, и у него вместо лица «красноватый пузырь», который временами обращается в «бесформенный мягкий комок» [Т. 24. С. 369; 72]. У первого учителя Клима, Томилина «под глазами вздуты синеватые пузыри, бритые щеки тоже пузырились» [Там же. С. 265]. И Степан Кутузов, по характеристике Макарова, — круг: «Макаров обеими руками очертил в воздухе круг. — Сферический человек. Как большой шар, — не возьмешь, не обнимешь» [Т. 23. С. 46]. Горький «округляет» не только значимых персонажей, но и тех, кто лишь однажды и ненадолго появляется в романе: случайная пышно одетая прохожая — «коричневый ком сгущенной скуки».

Часто отвлеченное «сфера» заменяется конкретным округлым образом: «тыква», «арбуз», «яблоко», «яйцо». У Неелова круглый, как арбуз, живот, хозяин кирпичного завода похож «на уродливую тыкву», лицо мецената Шемякина — «огромное румяное яблоко», Анюта стоит перед зеркалом «голая, точно куриное яйцо». В портретных характеристиках фигурируют также «бильярдный шар», «мяч», «самовар», «бутыль», «глобус», «бочка»: Максим Ряхин описывается как салоголовый человек с коротким туловищем на длинных, тонких ногах, с животом, как самовар. Безбедов похож «на бутылку, заткнутую круглой пробкой в форме головы» [Там же. С. 255], Томилин — на «бочку», кто-то из гостей Елены, «тощий, но с круглым, как глобус, брюшком» [Т. 24. С. 403], — на длинный, пузатый кувшин, а маленькая головка портье в гостинице блестит, «как бильярдный шар».

Когда речь идет о людях, состоящих на государственной службе, как правило, возникает образ мяча (не потому ли, что его всегда кто-то «футболит»?) Выпуклое, надутое лицо прокурора Тагильского — «как полушарие большого резинового мяча» [Там же. С. 45]. Солдаты кажутся Самгину «измятыми и пустыми, точно испорченные резиновые мячи» [Т. 22. С. 255]. Полицейские в изображении писателя — что-то среднее между каменными шарами и самоварами.

Изначальные геометрические формы, пишет Б. Гройс, позволяли авангардистам не дублировать внешнюю реальность, а заново создавать ее, так как эти формы, символизирующие чистую реальность, «не объективны в эмпирическом смысле и не субъективны в психологическом смысле» [9]. Благодаря этому сущность предмета и выходит за границы своего предметного поля.

В «Жизни Клима Самгина» мир на глазах теряет предметность. Люди и вещи тают в художественной реальности, как дым. «Разлагается» Диомидов, «исчезает в свете солнца» Иноков, «тает, сокращается, как тень», Лютов. Тагильский на допросе Безбедова временами «распухает и расплывается во мраке», а сам Безбедов, падая, расплывается по полу. В салоне Елены в дыму плавали «разнообразные физиономии, на которых светились мутноватые глаза» [Т. 24. С. 314]. Комната Алины – аквариум, «в голубоватой мгле которого шумно плескались бесформенные люди, (...) из зеркала выглядывали странные лица» [Т. 22. С. 652]. Петербуржцы с желтыми пятнами физиономий, как рыбы, плавают по городу, стараясь поскорее вынырнуть из глубокого канала. В Париже по улицам «скользят, точно в жидком жире», мелкие темные фигурки, а в идущем на фронт поезде сумрак «показывает» всех уродами.

Изображения людей под пером Горького расплываются, как на полотнах авангардистов: «рыса колыхалась, струилась, как будто намеренно лишая фигуру попа определенной, устойчивой формы» [Там же. С. 532], волосы на щеках Красина лежали гладко, бессильно, концами вниз, «на подбородке они соединялись в небольшой клин, и это придавало лицу странный вид: как будто всё оно стекало вниз» [Т. 24. С. 124]. В последнем описании совместились оба авангардных принципа – и геометризм (клин – тот же треугольник), и деконструктивизм (треугольник на глазах теряет свою четкую форму, стекает, растворяется). Горький создает динамический, а лучше сказать, кинематографический портрет в духе Пикассо, совмещая, как в кадре, в одном изображении несколько ракурсов одного лица: «Самгин видел перед собою голый череп, круглое лицо с маленькими глазами, оно (...) раскалывалось на ряд других лиц, а эти лица снова соединялись в жуткое одно» [Т. 22. С. 534]. При такой изобразительной технике черты лица нередко удваиваются: очки у Лидии «съехали почти на кончик носа, и казалось, что на лице ее две пары разноцветных глаз» [Т. 23. С. 304].

Разбив реальность на части, авангардисты собирают из этих осколков свой, новый мир. И та же художественная логика, что в супрематистских «Женщине на трамвайной остановке», «Женщине с ведрами», «Крестьянке», «Точильщике» и других картинах Малевича, угадывается в описаниях Горького: розовые пальцы сожительницы Томилина, подобные сосискам, «обладали силою магнита: стоит им протянуться

к сахарнице или молочнику, и вещи уже сами дрессированно подвигаются к мягким пальцам» [Т. 21. С. 393].

Подобно супрематистам, писатель иногда стирает у своих персонажей лица: в Государственной Думе, например, в основном заседают люди без лиц, горничная в белом похожа на мешок муки, а тюремный начальник — на «заигранную тряпичную куклу». И так же, как у Пикассо, Кандинского, Клее, в горьковском тексте визуально-образный статус приобретают литеры, знаки препинания, цифры. Когда люди из похоронного бюро выносили тело Лютова, «втроем они образовали букву Н». Зарубленный 9 января рабочий лежит на площади, раскинув ноги римской цифрой V. У Варавки «глаза узенькие, как два тире», у регента Корвина, «почти не разделенные тонкой чертой переносья», они «как цифра 8», у доктора Данадьё уши «четкой формы цифры 9» (ср. у Маяковского: «и пухлые губы бантиком/ сложены в 88» [5. С. 99]). Знаковая образность имеет у Горького и более сложное применение, призвана прояснить назначение человека в мире. Для Лютова, к примеру, Самгин — это «двоеточие, за которым последует неизвестно что, но — что-то оригинальное» [Т. 21. С. 435].

В поэтике «Самгина» наблюдается даже нечто вроде игры шрифтами. Высоко ценя еретическое призвание сложившего с себя сан Егора Ипатьевского, Горький предпочитает называть его Дьяконом (с большой буквы). Когда в революционном штабе Самгин пробует рассказать руководителям восстания о расстрелянных на Арбатской площади, его резко обрывает Поярков: «Прекратите истерику! Какой там, к черту, дьякон?». Переход с прописной буквы на строчную исчерпывающе характеризует идейное противостояние героев и избавляет автора от необходимости комментировать интонационные перепады этого диалога. О смысловых возможностях шрифта у Горького можно судить и по определению, которое Дронов дает Тагильскому: «человек, напечатанный курсивом» [Т. 24. С. 219]. Ср. у Хлебникова: «Столетие правительства ученых, / Ты набрано косым набором, / Точно издание Кручёных» [10].

Горький-портретист играет и с перспективой. На одной из демонстраций в феврале 1917 взгляд героя останавливается на Родзянко: «Он был так велик, что Самгину показалось: человек этот на близком от него расстоянии, не помещается в глазах, точно колокольня» [Там же. С. 566]. Подобно кустодиевскому «Большевику», персонаж словно выходит за раму картины.

Почти все персонажи в романе портретированы дважды: в привычно реалистической манере и в авангардной. Как по рисунку, так и по колориту. «Рот ее был открыт и вместе с темными пятнами глаз показывал лицо разбитым» [Там же. С. 41], — так выглядит после смерти Лютова красавица Алина. Ср. у Маяковского: «Ямами двух могил вырылись в лице твоём глаза» [5. С. 206]. А на квартире Горького после

трагических событий Кровавого воскресенья Самгин видит такого Гапона: «темненькое, почти синее лицо» и большой нос, «сдвинутый влево, отчего одна половина лица казалась больше другой» [Т. 22. С. 566–567]. Писатель вообще любит изображать плоть в темно-синей гамме, примеров тому в романе нет числа: «синий череп», «синий шар головы», «голова с толстыми ушами синеватого цвета», «лиловые уши». Отметим также созвучный авангарду подчеркнутый антиэстетизм портретных деталей: «фиолетовые, цвета гниющего мяса» лицо и шея, «губы цвета сырого мяса», «синее лицо, похожее на созревший нарыв». У Ряхина фиолетовый язык, а в «туповатых глазах» поблескивает «что-то остренькое и как будто трехгранное, точно кончик циркуля» [Т. 23. С. 42]. Революционер Пимен Гусаров похож на «трамвай с зубами – клавишами гармошки». В этих портретах ко всему еще органическое соединяется с механическим. Да и некоторые другие персонажи романа выглядят так, словно сбылось предсказание Хлебникова: «город в таинственном браке и блюде / люди и вещи / зачинается нечто без имени / странное нечто, нечто странное / так как уходит человек и приходит нечто» [11].

Литература

1. *Коровашко А. В.* М. Горький и В. Шкловский // М. Горький и XX век. Н. Новгород, 1998. С. 228–234.
2. *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения. В 25 т. М., 1974. Т. 22. С. 437. Далее указ. только том и стр.
3. *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. М., 1990. № 11–12. С. 87.
4. *Гирин Ю. Н.* Диалектика авангарда // Литературная классика в диалоге культур. М., 2008. Вып. 1. С. 119–147.
5. *Маяковский В.* Полн. собр. соч. В 13 томах. М., 1955. Т. I. С. 128–129.
6. *Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1918. С. 9.
7. *Раппапорт А. Г.* Утопия и авангард: портрет у Малевича и Филонова // Вопросы философии. М., 1991. № 11. С. 33–37.
8. *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 334.
9. *Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» // Вопросы философии. М., 1990. № 11. С. 70.
10. *Хлебников В.* Творения. М., 2015. С. 56.
11. *Хлебников В.* Собр. соч. В 6 т. М., 2000. Т. I. С. 208.

Продолжение следует

*Крымский федеральный университет
им. В.И. Вернадского*



**«Поэзии чудо босое...»
Новелла Матвеева о поэтическом искусстве**

© Л. Л. БЕЛЬСКАЯ,
доктор филологических наук

Размышления Новеллы Матвеевой о том, кого можно считать настоящим поэтом, какова роль рифмы и так далее, лежат в основе этой статьи.

Ключевые слова: поэт, сонет, рифма.

Reflection Novella Matveeva about who can be considered a real poet, what is the role of rhyme and so forth are the basis of this article.

Key words: poet, the sonnet, rhyme.

В 60-е годы XX века имя Новеллы Матвеевой было широко известно, особенно среди молодежи. Ее знали как барда, автора популярных песен, таких, как «Девушка из харчевни», «Караван», «Страна Дельфиния», «Летучий голландец», «Шарманщик» и др. По словам ее собрата по бардовской песне Юрия Визбора, Новелла «пишет об очень далеких странах», и «как точны ее образы», хотя «она в течение 20 лет была больна, и весь мир видела через окно».

Но не менее песенного жанра Н.Матвееву привлекал жанр сонета, который отличается от первого лаконизмом и строгостью формы (14 строк определенной строфики и рифмовки, преимущественно 5-стопный ямб), мешая «болтать поэтам» и укорачивая им язык:

Сонет благожелательно жесток:
Он не допустит, чтоб залезли мысли
За край листка и бахромой зависли,
Он говорит: «Вот финиш мысли, стоп!»
И если он врасплох мою строку обрубит –
Я не поэт! А он поэтов любит.

(Сонеты, 1963)

Размышляя о сонетной форме, поэтесса полагает, что в отличие от оды («Застыла ода идиолом чугунным») и от элегии («Элегия уходит со двора»), возможности сонета не исчерпаны: «Шекспир и тот не исчерпал сонета! / И ковш у родника оставил где-то...» («Не сам сонет растаял в блеске лунном...», 1958–1969). И Матвеева не раз будет обращаться к этому жанру, напишет цикл «Шекспириада» (1994), опубликует сборник «Сонеты» (1999) и попробует сформулировать жанровые особенности сонета с помощью целого ряда метафор и сравнений, удлинит сонетные строки до 6-стопного ямба («Сонет есть реплика», 1986). Тут и «горенка сонета», и песня, «широкая, как море», и «сутана, корона, меч, ярмо». Сонет – это «быстрое высказывание в споре» «в пещерах наших дней, где есть туннель, в котором полоска выхода чуть брезжит впереди».

Поэтический путь Новеллы Матвеевой начинался не только с выбора определенных жанров, но и с поисков «несказанного» слова:

Всё сказано на свете.
 Несказанного нет.
 Но вечно людям светит
 Несказанного свет.
 Слова. Ищу их снова:
 И все не те, не те...
 Удар – и грянет слово,
 Как выстрел по мечте.

(«Всё сказано на свете...», 1962)

Какие же слова она ищет? Порой опасается «старинных слов» (слава, чело, аллилуйя, осанна), хотя и называет их «сладчайшими» («Старинные слова», 1962–1964): «Поэт и слава – нет опасней сплава (...) / Не славлю даже славного. А то ведь / Устану славить стану славословить» (обратите внимание на игру однокоренных слов). Еще больше боится она штампов и старается избегать их. В стихотворении «Штамп» (1961) показано, как цветущие розы и поющий соловей у Гафиза и Саади покрылись в дальнейшем пергаментом: их образы «овдовели» и «зачахли» – «от шума штамповального станка»: «Не черта я боюсь, а трафарета: / Он глуп, смешон, но в нем – кончина света».

А через 30 лет появится «Сонет в защиту длинных слов» (1997), в котором звучит авторское признание: «А мне по вкусу длинные слова и утверждается, что в «реченье продолжительного склада» мысль становится более весомой, почти как поступок.

Нравится Матвеевой подбирать и играть созвучными словами, но не только ради самого неожиданного созвучия (Платон – планктон, Шампань – шампунь, Парни – парни, чело – чулок). Важно, чтобы паронимы и омонимы были «веточками и сучьями таинственного дерева – Стиха»,

а не «березовыми сучьями» на сосне (Созвучия, 1963). Ей по душе осмысленные созвучия: соловей «осоловел» над розой, «к бирюльке в плен идет бирюк-работник», а сводника сведет со сводней судьба-расплата; статуи — в столбняке, «живьем остолбенели»; у болвана «ограниченность гранилась, как бриллиант»; «не люблю вещей без преимущества волшебного общения с вещами».

А вот в стихотворении «Реквизит одного поэта» (1964) перечислено всё, что составляет его словарный запас, сочетая «ядренное» с «прелым и гнилым» (*муть, хмырь и хмарь*), оригинальные эпитеты с неологизмами — *квелое, томленное, шмяклое, бой-бабистое, брыкастое, бедрас-то-беспардонное, сморенное, сомлелое; круто-сварье*. Впоследствии она поставит себе в заслугу, что «пустила в народ» слово «забронзоветь».

Задумывалась молодая Новелла и о роли рифмы в стихах, сравнивая ее с гвоздем и бантом (Рифма, 1965). Если гвоздь в ботинке не вылезает, то походка легка, а если выпирает, то ходить невозможно: «И там, где рифма слишком потрясает, / От потрясения гибнет вся строка». А чтобы превратить рифму в бант, особого таланта не надо:

Любое платье может жить без банта,
Ботинок без гвоздя не может жить.
А твердость поэтической походки
Не столь от банта, сколько от подметки.

Правда, сама Матвеева подчас не чуралась необычных рифм, приковывающих к себе внимание, например, в том же тексте: *занят — исчезают, напоказ — строка*. Или такие рифмы 60-х годов: *край-ларь, мост-звезд, вовеки-ветер, налит-лист, припомнишь-шиповник, наверно-мгновение, кончается-курчавился*. И всё же она страшится мастерства и совершенства — «своей же вершины боюсь безотчетно». Когда ей в утешение сообщают, что на свете нет совершенства, она вместо радостного «Ура!» сокрушено подумала: «Боже!» (Совершенство, 1957—1965). Тем не менее сама поэтесса всегда стремилась приблизиться к «вершине» — к речи образной и искренней, краткой и афористичной. Не случайно писатель Д. Быков, относя себя к матвеевским ученикам, отзывается о ней как о «мастере крепкого, точного, звучного стиха».

Всю свою жизнь Новелла Николаевна считала, что жить в тени не грех, что не следует ослепляться «счастья опереньем», а просто надо надеяться, что успех обязательно придет, как к Гулливеру, который взял реванш, когда попал к лилипутам («Художник, незнакомый с поощрением...», 1963). При этом она имела в виду и себя, хотя и заявляла, что старается о себе не писать, но часто обижалась на пренебрежительное и несправедливое к себе отношение окружающих. Кстати, слова «бард» не любила и придумала термин «полигимник». Себя называла «человеком диким» и интровертом. Накануне своего 80-летия она

сказала в интервью: «Я не лирик, я аскет, обо мне с пафосом говорить нельзя».

В 70–80-е годы в матвеевской поэзии все чаще затрагиваются темы: кого можно считать поэтом, как определить, что такое поэзия. Поэт не тот, кто отражает и воспеваает факты, а тот, кто действует: он, как Зевс, распоряжается «небом слов», он «двигатель идей», «основатель школ»; «он — боль и ненависть, надежда и прогноз». Пожалуй, слишком много упований возлагается на поэта: «В хвосте истории ему не место жаться» (Поэт. Сборник «Ласточкина школа», 1973). А каким не должен быть «создатель рифмованных миров»? Не должен притворяться «идиотом, безумцем, гением» и в то же время жить в сытости, в ясном разуме и для собственной пользы («Как радужный туман...». Сборник «Река», 1978). И уж, конечно, не имеет права обижать ни людей, ни «братьев наших меньших», так как тот, кто пинает собаку, никогда не сотворит «Илиаду» и «Одиссею» (На поэта, пинающего собаку).

На вопрос «Кто ты, поэзия?» отвечает программное стихотворение «Определенья поэзии нет» (Сборник «Ласточкина школа»). Пять раз повторяется эта строка и звучат разные ответы: поэзия — дух, плоть, сон, явь, суть. Но автора они не удовлетворяют. Ибо поэзия — это «вечная тайна», как любовь и музыка.

Кто ты, поэзия? Дай мне ответ. ⟨...⟩
 Ложь рифмоплета тшеславия для?
 Так отчего же столь горестной лжи
 Тысячелетьями верит земля?

Вопросы множатся, нагнетаются — и остаются безответными. Для нее же на всю жизнь станет непреложным творческое кредо, провозглашенное в молодости: «Ищу под видимостью — душу» (Душа вещей, 1963).

Когда у ранней Матвеевой спросили, как сложилась песня, она создала удивительный и трогательный образ: «Я сама стараюсь у огня / По частям снежинку разобрать» (Песенка, 1961). И ее все больше интересуют взаимоотношения искусства и действительности. Да, каждая строка должна быть «живой», и нужно черпать «злато размышлений» из жизни. Но, возражая критикам на обвинения в книжности ее стихов и песен, она утверждала, что «книга — жизненный исток» и «всего живей жизнь гения и жизнь его созданий». Ведь и Шекспир «не в жизни взял: с пергамента “списал”, / Но кто нам сердце глубже потрясает?» (Жизнь и книга).

Также нерасторжима и связь поэзии и истории: «Исполненная гнева и печали, / Поэзия не базис, а надстройка» (см. некрасовские формулы — «муза мести и печали», «печальная спутница печальных бедняков»). И пусть «она голодным хлеба не устроит», но без нее мы бы вернулись в пещеры (Нерасторжимый круг). Позднее, в 80-е годы, эта же мысль

будет высказана в стихотворении «Поэзия» – как декларация: «Поэзия есть область боли / Не за богатых и здоровых, / А за беднейших и больных», причем все равно в классическом или новом стихе, «вольном или в оковах». Вступается поэтесса и за романтику. Не верить в нее – значит не верить в существование океана: «Смотрит в море – а моря не видит, / Смотрит в небо – а в небо не верит!» («Кто в романтику жизни не верит...», 1976).

Отмечая многогранность, «многослойность» поэтического искусства, Матвеева с сожалением замечает, что в «бездонности слога скрывается страх прямоты», стремление колдовать над словом и не называть вещи их именами. Возможно, это выпад против вышучивания всех и вся: «А слоя правдивости ... нет!» (Слои). Но сама она в своих произведениях не чужда иронии: обыгрывает пушкинский афоризм «Поэзия должна быть глуповата» – «Но сам поэт не должен быть дурак»; разделяет стихи на женские, дамские, бабские: первые «чисты, как ветерок на дамбе», вторые «смешны (хотя глаза не жабы)», а третьи «страшны в их зверском препохабье» (Три измерения, 1970).

В сборник «Ласточкина школа» (1973) вошел своеобразный цикл из двадцати стихотворений «Пестрый ларчик», написанный в восточном духе, в форме рубаи. Несколько текстов посвящены проблемам поэтического творчества. К примеру, «разрыву» «меж сущностью и формой стиховой»: «От формы – пляшешь, носишься, летаешь... / От сути – ковыляешь чуть живой...» (№ 9). Или рубаи о языке. Язык – «всегда как солдат на часах», но иногда он не может объяснить, «что есть Истина?» (№ 8). Болтливые «шалуны Языка» – пустомели, не умеющие пользоваться им и скрывающие это, «нашумев» в нем (№ 7). Плагиатор-«мыслекрад» делает вид, что он «сборщик фольклора» среди «поэтов мировой известности» (№ 3). Тогда как настоящий поэт, хоть и зависит от черствого куска, «не о себе скорбит» – «Стократ ему больней, что от куска зависят / Умы, характеры, народы и века» (№ 13).

В «Вокализе» (1989) выведен другой тип стихотворца, похожего то ли на «розу, беспомощно трепещущую в бриз», то ли на хитрую лису из русской сказки, которая притворилась мертвой и выбросила с воза всю рыбу. Такой сочинитель не способен на самоотречение, но пытается произвести впечатление на всех.

В поздних матвеевских стихах усиливаются полемические и критические ноты. По ее мнению, поэзия вовсе не обязана выполнять то, что обещает: «В СТИХАХ обещанье и есть выполнение, / Когда в них – Призванье, / Когда в них волненье <...> / И смех, / Опаляемый гневом» (Чего же боле?, 1993). Поэтический труд не только требует вдохновения, но и несовместим с унынием – необходимы и «чувство радости», и увлечение (Я понимаю вас!, 1993). И теперь на вопрос к поэту «Кто ты такой?» следует иной, чем прежде, ответ, основанный на жизненном опыте:

«Я хуже, чем в стихах моих, / Но лучше, чем в молве людской» (Кто ты?, 1997).

Вообще к людской молве Новелла Николаевна всегда относилась неприязненно, негативно. Зачем, спрашивается, такие опыты над русским языком, превращающие «молочника» в «молошника», «полуночника» в «полуношника»? К тому же от замены «ч» на «ш» меняется смысл слова: «нечто – что-то, а “нешто” – разве. И хочется узнать, “какой тиран заочно вертит нами, как рабами”»? (Покажись! Или «нечто» и «нешто», 1995). Или почему редакторы самовольно ставят кавычки, где не нужно, и приписывают авторские слова «чужому дяде»? (Кавычки, 1999). Вероятно, поэтесса вспомнила свою давнюю обиду, когда понятие «шестидесятники», примененное ею по отношению к своему поколению, было поставлено в кавычки и стало чьей-то цитатой.

В последние десятилетия печальный и горький колорит в поэзии Матвеевой сгущается. Она с состраданием пишет о нищих и бездомных, ставших чужими в своем отечестве; с возмущением – о свободной продаже оружия и сторонниках гражданских войн; с негодованием – о массовых поджогах домов престарелых и «новых освенцимах», когда пора бить в набат и кричать SOS (2011). Себя она начинает ощущать уже умирающей, не живущей: «Когда мы с тобой были живы!». Раньше ее дразнили за то, что воспевала «тучки, листочки, цветочки».

А нынче – лишь только рискнула
За бедных вступиться,
«Тупица! – рычат. – Где же тучки твои?
Где – цветочки?»
(2010)

Однако Новелла Матвеева не теряла надежды на то, что если она «набрела на правильную строчку» и сумела ее записать, то в будущем «может стать, в странах неоткрытых / все равно найдется место ей». И вечно будет жить «Поэзии чудо босое» – невероятное и обыкновенное, непредсказуемое и наивное, непосредственное и искреннее.

*Цфат,
Израиль*

Словоупотребление и норма

© Д.Э. РОЗЕНТАЛЬ, М.А. ТЕЛЕНКОВА

(Статья опубликована в «Русской речи» в 1967 г. № 3)

В решении сложной и важной задачи нормализации языка, в борьбе за повышение культуры речи широких масс населения нашей страны значительную роль играет упорядочение словоупотребления. С.И. Ожегов с должным основанием писал: «Особенно существенным звеном высокой культуры речи является правильное словоупотребление в широком смысле. Именно оно в сочетании с правильным произношением, ударением и с правильным использованием грамматических форм в речи определяет точность, ясность и выразительность языка».

Сложность проблемы нормативного словоупотребления заключается не только в отсутствии достаточно большого и разнообразного материала, который позволил бы исследователю не ограничиваться разрозненными эмпирическими наблюдениями, как это нередко наблюдается сейчас, а давал бы возможность делать широкие теоретические обобщения, – но и в отсутствии единого и четкого толкования понятия «языковая норма».

Между тем понятие нормы важно для любого типа речи (книжной и разговорной), для любой ее формы (письменной и устной), для любого функционального стиля (научного, публицистического, официально-делового и т.д.). Даже в стилях художественной литературы, где широко используется свобода выбора языковых средств и сказывается своеобразие индивидуальной манеры писателя, невозможен полный отход от более или менее признанной общенациональной языковой нормы, ибо «язык подлинно художественного произведения не может далеко и значительно отступать от основы общенародного языка, иначе он перестанет быть общепонятным» (В.В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 219).

В понятии языковой формы заложены диалектические противоречия. С одной стороны, норме должна быть присуща известная устойчивость, стабильность как основа ее функционирования: эфемерность «нормы» привела бы к отрицанию ее существования. С другой стороны, будучи прикрепленной к языку – явлению социальному, находящемуся в постоянном развитии вместе с творцом и носителем языка – обществом,

языковая норма не может не изменяться в отдельные периоды развития языка.

Известная подвижность языковой нормы иногда приводит к тому, что для одного и того же языкового явления имеется в синхронном плане не один-единственный способ выражения, а больше. Об этом писал академик Л.В. Щерба: «Очень часто норма допускает два способа выражения, считая оба правильными» (Избранные работы по языкознанию и фонетике. Т. 1. Л., 1958, стр. 65). Такое положение нередко порождает две крайности: или пуристическое признание только одного способа выражения нормы, или нигилистическое отрицание существования нормы вообще.

Что же считать языковой нормой? По определению С.И. Ожегова, «норма – это совокупность наиболее пригодных (“правильных”, “предпочитаемых”) для обслуживания общества средств языка, складывающаяся как результат отбора языковых элементов (лексических, произносительных, морфологических, синтаксических) из числа сосуществующих, наличествующих, образуемых вновь или извлекаемых из пассивного запаса прошлого в процессе социальной, в широком смысле, оценки этих элементов». Это общее определение языковой (точнее, речевой) нормы, дополненное указанием на ее историческую изменчивость, допускает еще одно уточнение: наличие единых норм литературного языка не исключает параллельного существования их вариантов, связанного с выделением в языке отдельных его стилей. Возникающее в связи с этим «многообразие в единстве» не разрушает самой нормы, а делает ее более тонким инструментом отбора языковых средств, включает в качестве неотъемлемого признака в систему того или иного стиля.

При таком понимании языковой нормы – как категории исторической и как категории, допускающей стилевые варианты, – уясняются отдельные явления, наблюдаемые в области словоупотребления в современной речевой практике: изменения в сочетаемости слов, использование их в расширительном значении, сближение в употреблении тех или иных слов, изменение их стилистического «паспорта» и т.д. Проследим эти процессы на примере некоторых слов.

Сочетается ли слово **вакансия** со словом **свободная**? Не образуется ли тавтологическое сочетание? Слово *вакансия* имеет значение «незамещенная должность», «свободное место в учебном заведении для учащегося» (Словарь русского языка). Составители словаря-справочника «Правильность русской речи» возражают против сочетания *свободная вакансия*, а приводимые ими примеры с его употреблением в периодической печати, в речи персонажей художественных произведений и в авторской речи писателей относят к числу нарушающих нормы современного литературного языка.

В то же время словарь Ушакова приводит такой пример: «На медфаке нет ни одной свободной вакансии»; в «Словаре русского языка» находим аналогичное словоупотребление в примере: «(Матросы), встречаясь, рассказывают, где побывали, каковы были рейсы, сообщают о свободных вакансиях на хороших судах» (Новиков-Прибой).

При рассмотрении этого вопроса Ф.Д. Перевозчикова (сб. «Нормы современного русского литературного употребления». М., 1966, стр. 75) приходит к выводу, что «с течением времени произошел сдвиг в значении этого слова, и слово *вакансия* стало значить не только “свободная, незамещенная должность”, но и “должность вообще”». Это положение иллюстрируется рядом примеров из практики писателей. Есть все основания согласиться с этим выводом.

Все современные словари отмечают синонимическое употребление глаголов **встать** и **стать** во многих словосочетаниях. Как показывают примеры, сближение обоих глаголов наблюдается при наличии следующих значений:

1) «принять стоячее положение, подняться на ноги»: встать на ноги – стать на ноги; встать на цыпочки – стать на цыпочки;

2) «подняться на защиту чего-либо, подготовиться к борьбе за что-либо»: встать на защиту – стать на защиту; встать на сторону кого-либо – стать на сторону кого-либо;

3) «стать куда-либо, на что-либо, занять где-либо место»: встать на ковер – стать на ковер; встать на доску – стать на доску;

4) «стоя уместиться»: стол встанет в простенке – стол станет в простенке;

5) «занять место, приступить к какой-нибудь работе, деятельности, указываемой существительным, обозначающим место»: встать за станок – стать за станок; встать на путь... – стать на путь...; встать на вахту – стать на вахту.

Ср. также: встать дыбом – стать дыбом, встать на дыбы – стать на дыбы, встать на учет – стать на учет, встать поперек горла – стать поперек горла, встать в позу – стать в позу и т.п.

Наблюдения над употреблением глаголов *встать* и *стать* подтверждают сказанное выше об изменчивости нормативного словоупотребления и его стилиевой дифференциации. Еще в конце XIX в. считались ошибочными сочетания: встать на ноги (на колени, на цыпочки), встать лагерем и др. (рекомендовалось употреблять в этих сочетаниях глагол *стать*); довоенный словарь Ушакова тоже отмечает как ошибочное употребление глагола *встать* вместо *стать* в сочетаниях: встать на ноги, встать на работу. В более поздних словарях подобные оценки отсутствуют.

Что касается стилистической характеристики некоторых из приведенных выше случаев словоупотребления, то словарь Ушакова

и «Словарь русского языка» отмечают разговорный характер употребления глагола *встать* в значении «перестать действовать или двигаться» (часы встали, мотор встал) и в значении «*покрыться* льдом, замерзнуть» (река встала). Словарь Ожегова относит к числу разговорных конструкций: встать на ковер, встать лагерем, встать на якорь, встать за станок, встал на защиту, встать у власти, встать на путь, встать на учет, т.е. такие, где глагол *встать* имеет значение «ступив на какое-нибудь место, остановиться на нем стоя», «расположиться, поместиться», «приступить к работе, деятельности». По-видимому, такая стилистическая дифференциация закрепляется в практике речи.

Глаголы *одолжить* и *занять* в литературном языке достаточно четко разграничены в своих значениях и употреблении, выступают как своего рода антонимы: *одолжить* «дать в долг, займы», *занять* «взять в долг, займы». Дialeктному употреблению, правда, известны случаи сближения глагола *занять* с глаголом *одолжить*, т.е. использования *занять* в значении «дать займы»; ср. у Гоголя: «И все оттого, что не задаю обедов и не занимаю им денег».

Однако в разговорной речи рассматриваемые глаголы дифференцируются менее четко, и не случайно словарь Ушакова дает специальную предостерегающую помету при глаголе *одолжить*: «Неправ. в знач. “взять в долг, займы у кого-н. О. у кого-н. сто рублей (вм. “взять в долг”)». Аналогичную помету дает Ожегов: «неправильно о д о л ж и т ь у кого-н. в знач. “взять в долг”». Тем не менее такое употребление встречается и в письменной речи, например: «Здесь же у соседки Коренковой он [убийца Ионесян] одалживал топор» (Известия, 15 января 1964).

Рассмотренный выше материал подтверждает, что языковые нормы, в частности нормы словоупотребления, подвержены общим закономерностям развития языка – эволюции составляющей его системы. «Языковая норма ничуть не напоминает догму, которая претендует на всеобщее и безраздельное господство и не допускает отступлений от раз и навсегда установленных канонов» (Р.Р. Гельгардт. Вопросы культуры речи. Вып. 3. М., 1961. С. 35). Эти отступления связаны в плане историческом со сдвигами в значении слов и в их сочетаемости, а в плане современном – с наличием в языке отдельных его разновидностей, обусловленных выполнением различных функций в речевой практике.

Именно изменчивостью нормы, наличием ее вариантов в различных речевых стилях объясняются различные показания словарей. Нередко практика речи опережает нормативные лексикографические рекомендации, которые для определенного периода вполне отвечают своему назначению, но на каком-то этапе начинают отставать и только в дальнейшем приводятся в соответствие с живой речевой практикой.



***Человек: пол неизвестен, а род мужской,
и это не сексизм***

© И. Г. МИЛОСЛАВСКИЙ,
доктор филологических наук,

В статье противопоставлены **род** существительных как свойство слова, последовательно проявляющееся у всех существительных в выборе форм других слов, связанных с этим существительным, и **пол** как номинативная характеристика обозначенного словом живого существа. Рассмотрены различные случаи оформления корреляции по полу, среди которых ведущую роль играет словообразовательная модификация существительных по параметру «женский/мужской пол», а не различия в сочетаемости слов. Отмечены случаи ассоциативного переосмысления рода слова как пола существа в некоторых художественных текстах. Даются рекомендации производителю речи для избежания нарушений норм в связях слов (род) и для обозначения характеристики живого существа по полу.

Ключевые слова: род существительных, пол лица и животного, модификация, словообразование, морфология, суффиксация, художественный текст, ортология, производитель речи.

The author makes clear the opposition «gender» as a type of grammatical agreement for every noun in Russian and «sex» as a nominative feature of a creature, human being or animal. The main role in expressing such features as «male», «female» or «unknown sex» plays suffixation. In Russian there are many suffixes connecting with

the meaning, mostly with «female», the reader finds some recommendations for their usage. In the article is showed how the gender of nouns can have associational connection with sex only in the texts of poetry and folk-lore. A Russian speaker will find in the article some useful recommendation for avoiding formal mistakes, connecting with the gender of nouns and for expressing such semantic features of a creature as «male», «female» or «unknown sex» in a better way.

Key words: Gender of nouns, sex, male, female, word-formation, morphology, suffixation, fiction, speak producer.

Принято считать, что знанию противостоит невежество, или незнание. Однако в жизни главным врагом настоящего знания выступает не невежество, а полужнание. Оно обычно весьма агрессивно стремится выдать себя за истинное знание и, испытывая, видимо, комплекс неполноценности, старается просто игнорировать те факты и явления, которые в это полужнание не вписываются.

Одно из важных проявлений такого полужнания состоит в наивном представлении, будто грамматические характеристики слов отражают характеристики предметов и явлений объективной действительности. Это наивное представление по умолчанию (!?) лежит в основе школьного преподавания русского языка, когда, например, обычно не различается время грамматическое и реальное. Например, *Вдруг сырный дух лису остановил* (прошедшее грамматическое), *лисица видит* (настоящее грамматическое) *сыр*, *лисицу сыр пленил* (прошедшее грамматическое). *Плутовка к дереву на цыпочках подходит* (настоящее грамматическое), *вертит* (настоящее грамматическое) *хвостом*, *с вороны глаз не сводит* (настоящее грамматическое) *и говорит* (настоящее грамматическое) *так сладко, чуть дыша: «Голубушка! Как хороша!»*.

Нетрудно видеть, что реально все обозначенные действия относятся к прошлому. Множественное число существительных и реальная множественность предметов также не всегда совпадают. Например, *дома*, *предрассудки*, *пожары*, где грамматическая и реальная множественность совпадают, и *сливки*, *дочки-матери*, *Альпы*, где грамматическое множественное вообще никак не может быть осмыслено как реальное количество, и *сани*, *ножницы*, *ворота*, где грамматическое множественное оставляет вопрос о количестве соответствующих предметов без всякого ответа. Подобное же разграничение необходимо и для повелительного наклонения глагола как грамматической характеристики и призыва к действию как к характеристике действительности. В рассказе жены коменданта Белогорской крепости в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина: *А Алексей-то Иваныч и заколи поручика* глагол в повелительном наклонении обозначает реальное неожиданное действие в прошлом. А слова В.В. Маяковского *«И будь я и негром преклонных годов, и то без унынья и*

лени я русский бы выучил» вовсе не содержат призыв к тому, чтобы стать негром преклонных годов, но сообщают об условии, которое обозначено формой повелительного наклонения **будь**.

Подобное наивное и печальное неразличение существует нередко и по отношению к **роду** как грамматической характеристике имени существительного и **полу** как к характеристике живого существа.

Род — это такая характеристика имени существительного, которая проявляется в том, что разные существительные соединяются с разными формами определяющих эти существительные прилагательных (местоименных прилагательных, так называемых порядковых числительных). Например, *дом — большой, этот, новый*, а *улица* уже не может соединиться с теми же формами, это слово соединяется с формами *большая, эта, новая*; ни один из этих обоих рядов форм не соединяется со словом *шоссе*, в этом случае выступает еще один ряд *большое, это, новое*. Общеизвестно, что в зависимости от формальных признаков, различающих эти три типа наборов, выделяются соответственно существительные мужского, женского и среднего родов.

В школьной практике преподавания русского языка умению определять род существительных уделяется большое внимание. Дело в том, что именно родовая принадлежность регулирует многие правила орфографии: написание *ь* в конце слова после шипящих (*нож*, но *рожь*), написание некоторых суффиксов (*морозец* — мужской род, *лужица* — женский род, *креслице, ружьецо* — в последнем случае влияет не только средний род, но также место ударения) и некоторые другие. Эта сугубо орфографическая ценность определения родовой принадлежности, равно как и относительная легкость решения этой задачи уведут от более глубокого осмысления того, что же такое род существительных.

Повторим, что род — это способность существительных соединяться с разными формами определяющих их слов. Это обстоятельство при решении практических задач нередко игнорируется и в качестве способа, определяющего род, используется возможность замены существительного на *он, она* или *оно*. Давая обычно тот же результат, что и использование форм определяющих слов (*хороший, хорошая, хорошее*), этот способ может приводить и к смешению того, что следует различать, исходя из определенного рода. Например, возможно *учитель, секретарь, директор* и т.п. — *он*, и *учитель, секретарь, директор* и т.п. — *она*, хотя принцип согласования однозначно требует признать *учитель, секретарь, директор* словами мужского рода. С ними возможно только такое определяющее, как *хороший*, но не *хорошая*. По крайней мере, в пределах русского литературного языка (см. об этом далее).

Отвлекаясь от вопроса о том, как род существительных служит орфографии, следует задаться вопросом о числе родов существительных в русском языке. Принято считать род такой характеристикой, которая

охватывает **все** существительные русского языка. Нетрудно видеть, что в системе трех родов нет места для слов, обладающих формами только множественного числа. Среди этих слов имеются как слова, обозначающие в принципе не считающиеся предметы (*сливки, пряталки, Альпы* и др.), так и слова, обозначающие абсолютно конкретные, а, следовательно, считающиеся предметы (*сани, ворота, ножницы, часы, брюки* и т.п.). Разумеется, строго формально можно объявить обе группы таких слов дефектными и полагать, что их согласование с определяющими словами происходит так же, как во множественном числе любого из трех родов. Однако такое решение весьма болезненно, поскольку не отвечает прямо на вопрос, каким же родом, как обязательным признаком, характеризуются эти слова, часть которых обозначает и считающиеся предметы.

Признание этих слов группой, обладающей собственной родовой принадлежностью, требует выделения еще одного, четвертого, рода. Грамматики, которые так поступают, называют этот род парным, поскольку значительная часть слов такого типа обозначает предметы, состоящие из двух частей. Впрочем, это название, как и мужской, женский, средний, весьма условно. Ведь среди этой группы слов немало таких, которые вовсе не называют «предметы из двух частей», а с другой стороны, существует немало слов, называющих «предметы из двух частей», но отнюдь не принадлежащих к парному роду (*рубашка, платье, улица, шоссе* и др.).

Однако расширением количества родов как характеристики, опирающейся на форму определяющих слов, до четырех, вопрос не исчерпывается. Дело в том, что ряд существительных образует правильные, т.е. допустимые в русском языке сочетания с определяющими словами, выступающими и в мужском, и женском роде: *ужасный грязнуля* и *ужасная грязнуля* (*забияка, обжора, задира, разиня*) и т.д., включая и некоторые собственные имена, такие, как Саша, Женя, Валя. О таких существительных грамматики говорят, что они — общего рода.

Остановимся на этом вопросе подробнее. Очевидно, что обычно форма согласуемых слов во всех четырех выделяемых родах на 100% однозначно предопределена самим существительным, а если так, абсолютно лишена собственного семантического содержания. Как лишено содержания сообщение о событии, вероятность которого была заранее предопределена как абсолютная. Ценной информация становится лишь тогда, когда нам сообщают о событии, вероятность которого была лишь одной из нескольких, но не единственной, возможностью. В таком случае эта информация получает ценность. Например, сообщения о том, что завтра утром взойдет солнце, и о том, что подброшенная монета упадет решкой вверх, что вытянутая из колоды карта будет пиковой дамой или ваш лотерейный билет выиграет крупную сумму денег. То же самое и с родом. *Хороший дом* и *хорошая жизнь* имеют разные по форме

определения, никак, однако, не различающиеся смыслом, ведь форма каждого из них полностью зависима от свойств определяемого существительного. Иное дело *наш староста* и *наша староста*, здесь появлени формы *наш* имеет содержательную ценность, называя лицо мужского пола, а форма *наша* называет лицо женского пола.

Продолжим наши логические рассуждения о количестве родов в русском языке. Иначе, чем недоразумением нельзя назвать то обстоятельство, что, определяя родовую принадлежность существительных, мы оперируем только их словарными формами, т.е. именительным падежом (обычно единственного числа, если, конечно, у существительного имеется такая форма). Если принять во внимание не только словарную форму существительного, но весь набор составляющих парадигму этого существительного и состоящих обычно из 12 членов (6 падежей x 2 числа), то сохранить единство, например, мужского рода никак не удастся. В самом деле, нельзя перенести весь набор, определяющий, например, существительное *дом* (*хороший – хорошего – хорошему – хороший – хорошим – хорошем*) к парадигме существительного *мальчик*. Очевидно, что расхождение между двумя наборами предопределяет форма винительного падежа (*вижу хороший дом, но хорошего мальчика*). И пусть эти наборы различаются лишь в одной-единственной позиции, - они разные. Рассуждения об одушевленности-неодушевленности как о факторе, определяющем это различие, абсолютно правильны, но вовсе не уместны. Мы с самого начала определили род как способность сочетаться с разными формами определяющих слов, а для слов *дом* и *мальчик* эти наборы разные, а, следовательно, эти слова и принадлежат к двум различным родам, мужскому неодушевленному (*дом*) и мужскому одушевленному (*мальчик*).

Нетрудно видеть, что различие в наборах определяющих слов существует у слов мужского рода и во множественном числе: *вижу хорошие дома, но вижу хороших мальчиков*. И пусть эти наборы во всех других падежах множественного числа совпадают, это все же разные наборы. Еще раз подчеркну, что речь идет не о различии в окончаниях существительных (*вижу дома*, как в именительном, но *вижу мальчиков*), но именно в различии форм определяющих согласованных слов.

Очевидно, что существительные женского и среднего рода в единственном числе винительного падежа имеют одинаковые формы определяющих слов для существительных одушевленных и неодушевленных: *вижу красивую деревню* и *красивую девушку*, *вижу большое поле* и *большое животное*. Зато в винительном падеже множественного числа формы для определяющих слов у существительного женского и среднего рода различаются в зависимости от того, обозначают ли они неодушевленные или одушевленные «предметы»: *вижу красивые деревни*, но *вижу красивых девушек*, *вижу большие поля*, но *вижу диких животных*. Из

этого неумолимо вытекает необходимость разделить по параметру «род» как одинаковый набор форм определяющих слов и существительные женского и среднего рода так же, как и мужского, на две разные группы, неодушевленные и одушевленные. И неважно, что это различие совпадает в 11 других формах (6 падежей единственного числа + 5 падежей множественного числа) и не совпадает только в одной-единственной форме винительного падежа множественного числа, это все-таки разные, а не совпадающие, наборы [1].

Нетрудно видеть, что слова парного рода не разделяются на два типа, поскольку все существительные этого типа — неодушевленные. Добавлю, что местоимение *кто* принадлежит к мужскому одушевленному (*кто такой, кого такого, кому такому, кого такого, кем таким, кем такими, (о) ком таких*) и женскому одушевленному (*кто такая, кого такой, кому такой, кого такую, кем такой, (о) ком такой* и т.д.), т.е. общему роду (к нему принадлежат и местоимения *я* и *ты*). *Что* — неодушевленный средний род (*что такое?*).

Распределение существительных по различным родам обычно не влияет на точное понимание предъявленного текста, т.е. на чтение и/или аудирование, кроме случаев с существительными общего рода. Зато при создании текста, т.е. при письме и чтении, необходимо точно следовать тем правилам выбора согласованных определяющих слов, которые предопределены родом определяемого существительного. Обычно этот выбор носит сугубо формальный характер, а нарушения правил такого выбора «режут глаз/ухо», но не влияют на смысл соответствующих словосочетаний, предложений, текстов.

Итак, родовая принадлежность существительного представляет собою исключительно норму, которая может изменяться в процессе живого употребления. Достаточно напомнить сколь острые, столь и бессодержательные споры относительно *черный кофе* (старая строгая форма) или *черное кофе* (новое распространенное явление, обусловленное иноязычным происхождением и формальной стороной слова *кофе*). Вообще родовая принадлежность таких относительно новых для русского языка слов, как аббревиатуры и заимствования (особенно оканчивающиеся на гласные), — область воздействия разнонаправленных сил. С одной стороны, исход на гласный в иноязычном слове «требует» присоединить его к среднему роду. С другой стороны, существующий русский эквивалент «тянет» в сторону собственной родовой принадлежности. Ср. *биеннале* (*наше* и *наша*, как *выставка*), *джакузи* (*наше* и *наша*, как *ванна*), *евро* (*одно* и нормативное *один*, как *доллар, франк, рубль* и т.п.). Это в конце концов приводит к тому, что разные словари дают различные родовые характеристики новейших иноязычных заимствований [2].

Именно отсутствие всякой семантической опоры в распределении существительных, особенно неодушевленных, по родам приводит в

живой речи к разнообразным неоднозначным решениям относительно выбора формы согласуемых с существительным слов. Таким образом, все эти разнообразные колебания противопоставлены только существительному общего рода, при которых форма согласуемых слов имеет ясную семантическую роль – обозначать **пол** живого существа как мужской или как женский.

2

Очевидно, что обозначение **пола** живого существа (животного и/или человека) выступает как важная семантическая задача. Кроме уже упомянутого случая со словами общего рода, для которых характеристика по **полу** однозначно выражается с помощью **родового** противопоставления согласуемых слов, в русском языке существует еще несколько способов обозначения противопоставленности живых существ по полу.

1. Многочисленные слова, обозначающие людей по должности и/или профессии (*директор, декан, секретарь, канцлер, президент, врач, бухгалтер* и т.п.) лишь весьма робко следуют за словами общего рода при обозначении различий по полу. Эта робость заключена в том, что обсуждаемые слова последовательно пошли за словами общего рода лишь в возможности соединения с формами и мужского, и женского родов личных форм глаголов, обычно оканчивающихся на *л, ла*: *президент заявил* и *заявила, бухгалтер сказал бы* и *сказала бы, секретарь принес* и *принесла*. При этом, в отличие от слов общего рода, женский род глагольной формы сообщает о том, что субъект действия – женщина, а мужской род вовсе не указывает на мужчину, но лишь сообщает, что пол действующего лица неизвестен.

В отличие от слов общего рода слова обсуждаемой группы довольно неохотно соединяются с согласуемыми словами в форме женского рода (? *наша декан, ? опытная бухгалтер*). И только в этом случае указывают на лицо женского пола. При согласованных формах мужского рода так же, как и в сочетаниях с глаголами, пол действителя остается никак не обозначенным. Более того, слова обозначенной группы, пусть и с трудом, но допуская согласованные формы женского рода в именительном падеже, никогда не допускают формы женского рода в косвенных падежах: * *у нашей декана, * к опытной бухгалтеру, * с любимой президентом* и т.п. Еще в середине прошлого века эти слова рассматривались исследователями как «кандидаты в общий род». Предполагалось, что слова типа *врач, президент, секретарь*, встретившись с необходимостью различать пол называемых таким образом лиц, пойдут по пути слов общего рода типа *зануда, соня, староста*. Однако это предположение не осуществилось: *врач* и подобные слова лишь вступили на путь слов общего рода, отказавшись от дальнейшего следования в их русле [3].

Одновременно выяснилось, что слова этого типа плохо используют для характеристики по полу обладателей чинов и должностей не только опыты слов общего рода, но и словообразовательные возможности русского языка. Как известно, именно многочисленные суффиксы со значением «женский пол» широко используются для обозначения именно женского пола лиц или животных. Однако на фоне более или менее нейтральной *секретарши* многие другие подобные образования типа *деканша, президентша, бухгалтерша, врачиха* содержат отрицательный оценочный компонент, весьма редко соответствующий замыслу производителя речи. Кроме того, эти образования, как это было еще в XIX веке, могут предполагать названия жен по мужу (ср. *генеральша*, ироническое *послица* или *послиха* как «жена посла»).

Осмелюсь утверждать, что на соответствующем участке (слова, обозначающие людей по их должностям, чинам, званиям и т.п.) до сих пор не найдено оптимального способа для обозначения противопоставления мужчин и женщин. Остается не выполненным наилучшим образом очевидный социальный заказ времени, когда женщины стали активно выполнять те социальные роли, которые раньше были привилегией мужчин. Отражая в языке именно предшествующий этап жизни, язык не сумел эффективно откликнуться на изменения в общественной жизни, просто и последовательно отразив эти социальные изменения. Замечу, однако, что, не обладая никакими формальными маркерами женского рода, обсуждаемые слова, сохраняя свою принадлежность к мужскому роду, изменили под воздействием социальных перемен свою семантику, называя не лиц мужского пола, но оставляя гендерную составляющую никак не выраженной. Старое слово *учитель* в значении «лицо, преподающее в средней школе» принадлежит в современном русском языке к мужскому (одушевленному) роду: только *наш учитель сказал* и *вижу хорошего учителя (опытных учителей)*, обозначая при этом лиц, чей пол неизвестен: *Моя сестра (она) — учитель* и *Мой отец (он) — учитель*. Те же соображения применимы и к словоформам множественного числа типа *студенты, ученики, первоклассники, выпускники, абитуриенты* и т.п. Когда Вера Марецкая в классическом советском фильме «Сельская учительница» говорит: «Вы теперь не просто мальчики и девочки, вы теперь ученики», предполагается, что форма *ученики* обозначает детей обоего пола, хотя, конечно, слово *ученик* — мужского **рода** (*хороший ученик был, хорошего ученика нет* и т.п.).

2. Наиболее распространенный и эффективный способ модификации названий живых существ по полу — это суффиксация. При этом существуют разные случаи. Исходное наименование ничего не сообщает о поле. Тогда суффиксальный дериват способен указать на женский пол: *слон — слониха, тигр — тигрица, медведь — медведица (медведиха), волк — волчица (волчиха)* и т.п. Многие пишущие стихи женщины

предпочитают для себя «бесполое» слово *поэт*, но не *поэтесса*. Точно так же исходное существительное может указывать на мужской пол, а его дериват — на женский и в названиях лиц: *студент* — *студентка*, *москвич* — *москвичка*, *бог* — *богиня* и т.п. Добавлю, что в качестве существительного, называющего существо, пол которого неизвестен, могут выступать не только существительные мужского рода, как в примерах выше, но и женского рода: *белка*, *косуля* (ср. *олень* — ? *олениха*), *антилопа*, *выдра*, *муха* и т.п. Предложение *У меня есть собака и кошка* ничего не сообщает о том, каков пол обоих животных. А *кот* сообщает о самце. Слово *пес*, отличаясь от слова *собака* по роду, также не обозначает пол животного.

Подчеркну еще раз, что для уточнения вопроса о том, каков пол животного, апелляция к роду слова абсолютно бессмысленна. Во всех этих случаях следует принципиально иметь в виду и такую возможность, когда в литературном русском языке отсутствует возможность указать именно на «женский пол»: *вобла* и *сельдь* («с икрой или молокой?»), *кукушка* и *пеночка* и некоторые другие. В то же время многие, особенно хозяйственно важные, животные обозначают самцов и самок словами с разными корнями: *петух* и *курица*, *корова* и *бык*, *баран* и *овца*, *кобель* и *сука* и некоторые другие.

Существительные со значениями «мужской пол» и «женский пол» выступают как равноправные, а не как связанные с модификацией по параметру «женский пол» в случаях именовании людей по национальности и/или гражданству: *англичанин* — *англичанка*, *болгарин* — *болгарка*, *японец* — *японка* и т.п. Во всех этих случаях суффикс со значением «мужской пол» меняется на «женский». Ср., однако, *серб* — *сербка*, *турок* — *турчанка*, как *москвич* — *москвичка*. То же семантическое соотношение и в случаях *вдовец* — *вдова*, *хозяин* — *хозяйка*, *господин* — *госпожа*, *свекор* — *свекровь* и т.п. Стоит обратить внимание и на редкие случаи, когда модификационная деривация меняет женский пол на мужской в отличие от доминирующего направления от мужского и/или невыраженного пола к женскому. Здесь на фоне *коза* — *козел* (со странным суффиксом, имеющим значение «мужской пол») заслуживают внимание вопросы о том, как образовать название лиц мужского пола от *балерина* (*балерун?*) или *машинистка* (ныне весьма устаревшее). В последнем случае один авторитетный лингвист предлагал *копиист* на пишущей машине, а в первом, конечно же, *солист балета*.

Особенностью словообразовательного способа обозначения характеристик живого существа по полу являются две типичные для словообразования черты: 1) большое (более 10) количество синонимичных суффиксов и 2) крайне прихотливые и трудно уловимые, хотя и весьма строгие, так сказать, правила сочетаемости этих суффиксов с модифицируемыми основами. Эти обстоятельства весьма затрудняют выбор

модифицирующего суффикса в процессе активных речевых действий. Здесь весьма мало строгих закономерностей. Исключениями на этом фоне являются суффикс –*ниц(а)* при мотивирующих существительных с суффиксом –*тел(ь)* (*читатель – читательница, учитель – учительница* и т.п.), а также суффикс –*н(а)* при мотивирующих существительных с суффиксом –*ун* – (*бегун – бегунья, колдун – колдунья* и т.п.). Однако и здесь не без исключений: *опекун – опекунша* (не **опекунья!*).

При словообразовательной модификации по параметру «женский пол» как «бесполых» существительных, так и существительных со значением «мужской пол» соотношение **рода** производного и производящего существительных выступает как следствие семантических преобразований, но никак не их цель. Как обычно, род во всех таких случаях играет роль как сочетаемостная характеристика слова, а отнюдь не как семантический признак отражаемой словом действительности. И многочисленные случаи совпадения по названию, мужской род – мужской пол, женский род – женский пол ничуть не колеблют принципиального противопоставления, где род – сочетаемостное свойство существительного, а пол – это важная семантическая характеристика названного существа.

Литература

1. *Зализняк А.А.* Русское именное словоизменение. М., 1967.
2. Новые тенденции в русском языке XXI века / Под ред. Л.В. Рацибурской. М., 2014. С. 53–65.
3. Русский язык и советское общество. Морфология и синтаксис современного русского литературного языка. М., 1968.

Окончание следует

МГУ им. М.В. Ломоносова



О городской речевой среде

© Н. И. КЛУШИНА,
доктор филологических наук

В статье поднимается проблема лингвоэкологии городского пространства. Реклама, вывески магазинов, надписи на асфальте и многие другие окружающие нас тексты в определенной степени оказывают воздействие на нашу повседневную речь и на наше языковое сознание.

Ключевые слова: лингвоэкология, текст, реклама, языковая игра, языковая норма, грамотность.

We analyze the problem of linguoecology of surrounding us city space in the article. Texts of advertising, signs of shops, lettering on asphalt and other texts around us form language environment which can influence on our speech and on our language consciousness.

Key words: linguoecology, text, advertising, language game, language norm, literacy.

Мы заботимся об окружающей среде. Бьем тревогу, если по телевизору слышим, что выброс вредных веществ превзошел допустимые нормы, если превышен порог загрязняющих атмосферу углекислых газов. Боямся озоновых дыр, остывающего Гольфстрима, таяния льдов Северного Ледовитого океана. Но совершенно безразличны к окружающей

нас языковой среде, текстам, в которых мы живем. Не случайно ученые создают основы лингвоэкологии [1], по аналогии с экологией природы и окружающей нас среды. Мы должны научиться сами и научить будущие поколения бережно относиться к нашему миру, в котором тексты занимают все больше и больше места.

Улица, город – это общее пространство. И оно не только наше. И не только мы его организуем. Но мы в нем живем. И это пространство заполнено текстами. Мы их не всегда замечаем, обращаем на них внимание только тогда, когда они начинают нас раздражать. Разнообразная реклама, вывески магазинов, надписи на одежде, сумках, пакетах, значках [2]... Эти «молчаливые» тексты предназначены для чтения. Но есть тексты звучащие – обрывки разговоров по сотовому телефону в транспорте; беседы, ссоры и споры на улице, в магазине, в кафе; включенный телевизор в парикмахерской или радио в машине, песни из чужих наушников и официальные предупреждения в метро: «Во избежание попадания в зазоры лестничного полотна придерживайте полы длинной одежды...» и т.п.

Все это тексты, которые нас окружают. Незаметно для нас они формируют наше восприятие жизни, влияют на наше поведение, на наш вкус и на нашу речь.

Мы все реже читаем классическую литературу, еще реже заглядываем в словари, чтобы пополнить свой лексикон. Но неизбежно читаем рекламу, в которую погружены все города и все автодороги. Щиты, баннеры, растяжки, билборды – реклама настигает нас повсюду. Мы насильственно погружены в ее хаотичный и пестрый мир. Именно он начинает влиять на нашу повседневную речь. Ведь мы не придумываем каждый раз слова, а берем их из окружающих нас текстов [3]. Известен случай, когда малыш, встав на стул, декламировал не «У лукоморья дуб зеленый», а рекламные слоганы. Реклама стала претендовать на статус культуры.

Ошибки, в которых мы живем

Реклама – «поставщик» не только модных и часто ненужных товаров, но и ошибок. Ошибок, запоминающихся и потому опасных.

«Пиво по русски», «Журнал “Максим”. Издатые для мужчин», «Продается коляска для детей синего цвета». К счастью, подобная откровенная безграмотность, еще недавно «украшавшая» улицы Москвы, сегодня почти не встречается. А в северной столице в метро рекламные листовки «Давайте говорить, как петербуржцы» обучают грамотной речи всех, кто приезжает в этот город или живет в нем. Этот проект, запущенный профессором Л.А. Вербицкой, «приручил» рекламные технологии: пассажиры в переполненном вагоне невольно читают и усваивают списки трудных слов, их значение и произношение.

Современная реклама избавляется от явных грамматических ошибок, но культивирует ошибки скрытые, малозаметные и очень опасные, особенно для наших детей. Стиль рекламы — прежде всего игра: парадокс или шутка, любое отступление от принятых норм, все, что уведит нас от автоматизма прочтения, все, что может «зацепить» нас и запомниться: «Пиво “Клинское”. Живи приПИВАючи!». Это излюбленный рекламный прием — слова-матрешки: в одном слове прячутся два, причем ключевое для рекламы слово пишется заглавными буквами, именно оно содержит призыв. Так разрушается графический и фонетический облик слова. И наши школьники, еще не затвердившие азы грамотности, запутываются окончательно. Хотя в рекламе «Клинского» слово «*припиваючи*», как в школьной тетради, исправлено на «*припеваючи*», но сомнения уже посеяны.

А еще читаем: «*ВечеGreenка*», «*Ментос. Хперементос*», «*БеSPАдобно*», «*ЧАТверг на сайте “МК”*»... Безобидна ли такая игра? Может быть, и не опасна — для уверенно грамотного человека, но не для юных пытливых умов, которые все мгновенно запоминают, усваивают и тиражируют. И начинают не только говорить рекламными слоганами, но и писать рекламным стилем: кратко и безграмотно, пошло и безвкусно.

«Там, где глупость божественна...»

Александр Вергинский иронизировал: «Там, где глупость божественна, ум — ничто».

Реклама крема «*Не теряя времени, теряя годы*», «*Фен, который не сушит*» — подобные тексты, время от времени появляющиеся на наших улицах, огорошивают своей беспомощностью в выражении мысли. Наш ум теряется в догадках: что хотел сказать нам рекламист и зачем нам покупать бесполезный фен и опасный крем, отнимающий у нас годы? Можно даже посочувствовать рекламисту-неудачнику: его «загадочные» тексты вряд ли смогут увеличить продажи.

Другое дело реклама пошлая, вроде бы и правильная по форме, но незаметно притупляющая чувство дозволенного, делающая сакральное низким, обыденным, приучающая смеяться над высоким: кафе-кондитерская «*Хлеб насыщенный*», компьютерная игра «*Спаси и сохранись*», косметический салон «*SPA, SEE и сохрани*».

А еще есть «рекламная поэзия», провозглашающая эстетику пошлого: «*В бане девушке тепло, если “Белое окно”*» (реклама окон). И агрессивная пошлость под прикрытием разухабистой шутки: «*Крутым парням — крутой процент*» (реклама банка), «*Обуем всех*» (магазин обуви), «*Обставим всех*» (мебельный салон). И на первый взгляд безобидная и в чем-то трогательная квинтэссенция пошлости: «*Доктор Айболит. Усыпление домашних любимцев*», убивающая чувство стиля и здравого смысла.

Город как текст

Нам уже трудно представить себе жизнь в городе без рекламы, без объявлений в метро или в автобусе. Мы вполне приспособились к ним. Но, как мы убираем улицы и моем асфальт, благоустраиваем парки и скверы, так же внимательно мы должны относиться к окружающим нас текстам. Так, вывеска с отвалившейся буквой смотрится не просто неприятно, она вполне способна потерять смысл или дезинформировать прохожего: «*аня по-русски*» (вместо «*Баня по-русски*») читается вывеска с потерянной буквой «Б».

В дни юбилея московского метро официальные бесстрастные тексты, предупреждающие пассажиров о закрытии дверей, следующих далее остановках, читались узнаваемыми голосами популярных актеров и певцов. «*Выходя из вагона, не забывайте свои вещи*, — предупреждал нас голос Никиты Михалкова. С ремаркой: — *Они вам могут еще пригодиться*». И сосредоточенные пассажиры улыбались.

Наверное, это самое важное для текстов, которые нас окружают: ориентировать нас, украшать наш город и поднимать нам настроение. Ведь это тексты, в которых мы живем.

Литература

1. *Сковородников А.П.* Лингвистическая экология: проблемы становления // Теоретические и прикладные аспекты речевого общения: науч.-метод. бюл. Вып. 1(1). Красноярск — Ачинск: Краснояр. ун-т, 1996. С. 5–9.
2. *Чжан Линь.* Надписи на одежде // Русская речь. 2014. № 6. С. 50–54.
3. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

МГУ. им. М.В.Ломоносова



**Григорий Осипович Винокур
(1896–1947)**

© О. В. НИКИТИН,
доктор филологических наук

В статье анализируется научное наследие Г.О. Винокура. Основной акцент делается на развитии его идей в области филологического строительства: от первых опытов по «лингвистической технологии» речи и реформирования традиционных подходов к словесности до создания филологии как науки. Отмечается значительный вклад ученого в социолингвистику и экологию языка, лексикографию, стилистику и «поэтическое языкознание», филологическую критику и текстологию, его новаторство в изучении и интерпретации истории и теории словесной культуры.

Ключевые слова: Московский лингвистический кружок, социолингвистика, философия языка, лексикография, история русского языка, филологическая критика, текстология.

The article analyzes the scientific heritage of G. O. Vinokur. The main focus is on the development of his ideas in the field of linguistic construction: from the first attempts at «linguistic technology» speech and reform of traditional approaches to literature to the establishment of Philology as a science. There has been a significant contribution of the scientist in sociolinguistics and the ecology of language, lexicography, style and «poetic linguistics», philological criticism and textology, his innovation in the study and interpretation of the history and theory of verbal culture.

Key words: the Moscow linguistic circle, sociolinguistics, philosophy of language, lexicography, history of the Russian language, linguistic criticism, textual.

«Он был филологом
в настоящем смысле этого слова...»

С.И. Ожегов

Григорий Осипович Винокур (1896–1947) – ученый из той эпохи мастеров словесной культуры, которые были носителями и проповедниками подлинных традиций филологии в ее исконном понимании – как искусство речи, «гранесловие», как соприкосновение с художественным символом. И с другой стороны – как способ осмысления мира средствами языка, его звуков и форм, истории и стилистической стихии, где властвуют строгие законы и структура языка является незыблемым остовом четкой системы научных знаний.

Именно гуманитаристика рубежа XIX–XX вв. стала прорывной отраслью, в которой уживались классическое образование старой академической школы и эксперименты молодых филологов, выносившие их на другое поле словесных баталий, где рождались гениальные идеи, апробировались новые подходы, решались ключевые вопросы передовой лингвистики начала 1900-х и просто царил атмосфера живой мысли. Показательно, что один из руководителей Московского лингвистического кружка А.А. Буслаев на праздновании его пятилетия в 1920 году сказал, что «главная задача Кружка – *методологическая* (курсив наш. – О.Н.) революция» [1. С. 364]. И эти 20–30 лет XX века значат очень много для современной филологии. По сути, именно старания «ушаковских мальчиков» осуществили прорыв в новую систему координат науки и дали импульс развитию перспективных направлений филологической мысли.

Г.О. Винокур как ученый воспитывался в очень колоритной среде московской интеллигенции «околофутуристического» движения В.В. Маяковского и «ЛЕФа» и традиционной школы Московского университета с его фортунатовскими идеями. Он участвовал, как сейчас говорят, в новых проектах: Московском лингвистическом кружке, Московской диалектологической комиссии, где как раз молодое поколение исследователей и было той движущей силой филологии, которая осуществляла этот прорыв. А имена многих участников дискуссий тех лет (Б.В. Томашевский, Р.О. Якобсон, П.Г. Богатырев, Н.Ф. Яковлев, Н.И. Жинкин, А.А. Реформатский и др.) стали уже хрестоматийными.

Здесь, в неформальной, почти домашней атмосфере многого представляется удивительным: и смелый анализ словесных форм, и движение от поэтики к лингвистике, и споры о роли семантики в науке о языке, и вечная проблема «внутренней формы» Гумбольдта, и доклады об экспедиционной деятельности участников МЛК. Здесь зарождались идеи современной семиотики и структурализма. Это был особый филологический мир, за пределами которого – вдребезги разрушенная страна, покалеченные судьбы... И словно не замечая окружающей обстановки, а может быть, и вопреки ей, воодушевленные желанием *созидать*, творить новую историю словесности, они все жили этим эмоциональным филологическим вдохновением. Московский лингвистический кружок для многих из них и, конечно же, для Г.О. Винокура стал школой

научной жизни и поиска собственного пути и мировоззрения (он был председателем в 1922–1923 гг.).

«Доклады и дебаты неизменно выдвигали тесную связь между языкознанием и литературоведением, продолжая и углубляя в этом отношении традицию московских филологов от Ф. И. Буслаева до Корша, Р. Ф. Брандта и В. Н. Щепкина. Всестороннее исследование поэтики, в частности стихосложения, и соотношение между письменным и устным словесным творчеством входило в основную программу занятий, а от работ по народной словесности пути естественно вели к этнологическим разысканиям большего охвата» [1. С. 367]. Г.О. Винокур был одним из самых активных участников этих дебатов. Он выступал в прениях по разным проблемам: изучение пролетарской поэзии; народные анекдоты; сюжетосложение «Идиота» Достоевского; о языках малых народностей и языковой политике; о синтаксических взглядах Корша; о современных народных легендах; о кинематографическом искусстве; о поэтическом языке произведений Хлебникова; об эвфонике сербских двенадцатисложных заплачек [2. С. 360 и далее]. Среди разнородной палитры идей представителем МЛК Г.О. Винокур выделялся своими четкими взглядами и предпочтениями, которые впоследствии переросли в концептуальные идеи и книги (см., например книгу «Культура языка: Очерки лингвистической технологии» [3]). Так, Р.О. Якобсон вспоминал, что Г.О. Винокур делал «упор на проблемы языковой культуры» [1. С. 368]. И уже тогда его мысли нашли отклик в Европе и обсуждались в Пражском лингвистическом кружке. Один такой эпизод воспроизведен в примечаниях М.И. Шапира к публикации уже цитировавшейся нами статьи Р.О. Якобсона «Московский лингвистический кружок» (из письма Р.О. Якобсона Г.О. Винокуру от 16 февраля 1926 г.): «Если встретишься (sic!) с Яковлевым, он тебе порасскажет о нас, он у нас гостил, и было много интересных лингвистических дебатов» [...] 5^{ого} дек. в лингвистическом кружке под председательством проф. Вилема Матезиуса (известный англист, не смешивай с тем Матезиусом, кот(орый) в прошлом году приезжал в Москву). (sic!) [coc] молодой славист Илек прочел доклад о твоей книге *Культура языка*. В прениях приняли участие Матезиус, Карцевский, славист Гавранек, теоретик стиха Мукаржовский и я. Матез(иус) отметил большое сходство твоей книги с работой одного американского лингвиста, появившейся в недавно вышедшем первом выпуске американского лингвистического журнала “Langage” (sic!) и вызвавшей протесты ряда европейских консервативных лингвистов. Далее он сопоставил твою книгу с недавно вышедшей в Осло работой Есперсена на ту же тему и признал за твоей более радикальную и последовательно утилитарную постановку вопросов. Особенно интересна, по мнению Мат(езиуса), в твоей книге [постановка] характеристика специфических особенностей газетного языка. В этом

вопросе участники дебатов сделали ряд дополнений. Я подчеркнул чисто програмный (sic!) характер выступлений твоего, Есперсена и др. в вопросе о роли лингвистики в культуре языка. Ничего конкретного и не может быть сказано, потому что накопленный за последние сто лет лингвистикой опыт беспомощен перед этими задачами. Лингвистика последних ста лет практически абсолютно неприменима. Научная мотивировка пуризма блеф. Далее я пытался вскрыть исторические предпосылки и функции пуризма в истории языка. И по этому вопросу разгорелся спор. Карц(евский) говорил о значении патрицианской традиции в ист(ории) литер(атурного) языка, которую ты пытаешься заменить чисто утилитарно-рациональными моментами. Гавранек пытался определить предпосылки развития сокращений, особенно настаивая на их первоначальном – оптическом характере. Так, Гришка, становясь европейской знаменитостью» [1. С. 379]. Кстати, Г.О. Винокур в 1928 г. на одном из заседаний Пражского лингвистического кружка сделал доклад на тему: «Лингвистика и филология» [Там же. С. 378].

1920-е годы – чрезвычайно интересный и важный этап в становлении исследовательской позиции Г.О. Винокура, так разносторонне одаренного видеть, слышать и понимать слово в тексте и за текстом. Этот период филологического взросления ученого выражен уже в концептуальном понимании кризисных явлений науки XX века и поиске новых методологических подходов к решению задач языкознания. Примечательно, что Г.О. Винокур все время ищет точку опоры современной филологии и находит ее в следующем: «Переживаемый в последнее время научным языкознанием кризис в результате должен *приблизить* (курсив наш. – О.Н.) языкознание к филологии, для которой слово есть ничто иное, как культура в ее специфическом выражении; это и должно дать лингвистике возможность ставить вопросы языка не только как вопросы культурной истории, но также как вопросы к у л ь т у р н о г о б ы т а . На этой почве возможным становится “прикладное языкознание”, которое мыслится мне как своего рода “лингвистическая технология”, на основе научного знания решающая практические вопросы социального речевого, так сказать, “поведения”» [3. С. 5].

Здесь же, в предисловии к 1-му изданию, он говорит о том, что необходимо «снова поставить в центр нашего культурного внимания вопросы языка и стиля», и рассуждает о возможностях приобщения широких социальных масс к осознанию живого чувства языка. «Нужно ли здесь напоминать, что т о л ь к о ч е р е з я з ы к вообще возможна культура?» [Там же. С. 4] – так формулирует проблему Г.О. Винокур. «Эта задача широкого общественного лингвистического воспитания должна быть выполнена. Но как? Вообще говоря, здесь возможны два пути: первый путь – традиционный и обычный – есть путь пуризма. Путь второй есть путь науки. Я предпочел путь второй – не проповеднический, учительски-морализующий, а научный.

Мне казалось более правильным показать, что такое язык и каково его содержание, нежели петь дифирамбы “прекрасному и свободному русскому языку”, продолжать “охранительную традицию” под сенью авторитета русской классической литературы и ужасаться “новых словечек”» [Там же. С. 4–5].

Поэтому ясно, почему в данной работе «Язык НЭПа» (=быта), «Язык газет», «Язык типографии» (=прессы) более важны, чем речевая практика футуристов и искусство литературно обработанного слова. Все дело в *новой* «технологии», которую осваивает и применяет Г.О. Винокур. И здесь он выступает как замечательный стилист, тонко чувствующий движение духа эпохи, ее словесных интонаций. В статье, сопровождающей 3-е издание книги, Л.П. Крысин справедливо замечал: «Автор отстаивает важный основополагающий тезис: в языке и в речевом общении все должно быть на своем месте (значительно позднее, в работах последователей Г.О. Винокура, этот тезис был назван принципом коммуникативной целесообразности). Недаром главу “Лингвистика и стилистика” он предпослал в этой книге другим главам, в которых рассматриваются язык быта, язык прессы, особенности использования русского языка в поэтических и прозаических текстах. Постулат о стилистической уместности языковой единицы позволяет рассматривать язык не в виде набора застывших и раз и навсегда данных правил, а в виде динамической, коммуникативно организованной структуры, которая чутко реагирует как на закономерности своего внутреннего развития, так и на внешние, в том числе социальные, факторы, влияющие на языковую эволюцию и на формы использования языка в разнообразных условиях речевого общения» [4. С. 4–5].

О Григории Осиповиче Винокуре почти не говорят как о компаративисте и редко – как о философе языка [5]. Заметим, однако, что почти вся творческая деятельность Московского лингвистического кружка, в котором пестовался талант ученого, была направлена на сравнительное изучение языков и литератур, на осмысление и реализацию идей Фердинанда де Соссюра. А ранние рецензии Г.О. Винокура на важные научные события его времени как раз свидетельствуют о том, что интеръязыковая и интеркультурная проблематика была для него привычным ремеслом [6].

Действительно, работ, посвященных конкретно сравнительно-историческому языкознанию, у Г.О. Винокура немного, и они по большей части были изданы значительно позднее времени их написания. Это статьи «О возможности всеобщей грамматики» (рукопись 1927 г., опубликована в 1988 г.) и «Эпизод идейной борьбы в западной лингвистике» (середина 1940-х гг., опубликована в 1957 г.).

В первой из них ученый обсуждает философско-лингвистические идеи Э. Гуссерля, А. Марти, Г.Г. Шпета, чьи подходы к изучению общего языкознания были в какой-то мере созвучны мыслям Г.О. Винокура, стремившегося к «объединению проблем общей лингвистики и поэтики» [7. С. 70]. Автор анализирует содержание термина, его включенность

в семасиологию и «дескриптивную психологию языка» и в ходе дискуссии со своими оппонентами высказывает интересные суждения. Вот одно из них: «В наше время всякое почти “введение в языковедение” начинается с того, что пробует отыскать отличительные признаки “языка слов” среди всех прочих мыслимых “языков”. Усилия эти естественно направлены на то, чтобы обнаружить особый и специфический характер отношения между словесным знаком и его содержанием. Далеко не всегда, однако, принимается при этом в расчет, что специфичность этого отношения можно понять только тогда и только после того, как отысканы специфические моменты во внутреннем строении с а м о г о с л о в е с н о г о з н а к а . Для того чтобы уразуметь, чем отличается словесное выражение от многообразных иных отношений между “обозначающим” и “обозначаемым”, как, например, отношений симптома, сигнализации, эмблемы, этикетки и т.п., нужно, следовательно, прежде всего знать, что сам словесный знак в свою очередь есть не что иное, как о т н о ш е н и е , притом отношение непременно с т р у к т у р н о е » [8. С. 80–81].

Главное противоречие идеи всеобщей грамматики заключается, по Г.О. Винокуру, в том, что «все то в языке, к чему можно было бы применить характеристику «неизменного внутреннего» при «подвижном внешнем», неизбежно оказывается за пределами самого языка как *sui generis* исторической вещи, т.е. за пределами грамматики» [Там же. С. 85].

Статья завершается размышлениями Г.О. Винокура о необходимости «различать всеобщую грамматику *resp.* поэтику и т е о р и ю я з ы к а *resp.* п о э з и ю ». Ученый полагал, что их надо связывать «с соответствующими проблемами ф и л о с о ф и и — философии языка и философии поэзии. Пусть действительно у разных языков и у разных социальных единиц разный синтаксис; пусть у каждой поэтической школы и у каждого литературного законодателя своя поэтика. Однако в педагогических и так сказать научно-ориентировочных целях не только полезно, но и необходимо бывает взглянуть на сами эти несовпадения в одной картине с р а з у , чтобы освежить свою память наблюдением над тем, что вообще в о з м о ж н о и какие частные ф о р м ы встречаются в соответствующих областях» [Там же. С. 89–90].

Кроме указанных имен, в статье фигурируют также и крупнейшие индоевропейцы Ф. Ф. Фортунатов, В.К. Поржезинский, А.А. Потенба, литературовед А.Н. Веселовский, философ и историк Б. Кроче, француз Ш. Балли, чьи мысли об «общевропейской стилистике» импонировали Г.О. Винокуру, шведский лингвист А. Норин и др.

Пожалуй, из всего наследия Г.О. Винокура эта работа — самая философская. Она показывает ученого как знатока европейской лингвистической и культурно-исторической традиции, как мыслителя, вхожего

в системное освоение генеалогии механизмов всеобщей грамматики слова – от Аристотеля до типологии и структурализма. В.П. Григорьев справедливо назвал данную статью «интерлингвистической компонентой филологического мировоззрения» [9. С. 6] Г.О. Винокура, выразив самую суть его компаративистской методологии, в основе которой лежала борьба за новое направление в науке – лингвистическую поэтику.

Во второй статье ученый анализирует полемику американского дескриптивиста Л. Блумфильда с представителем «менталистского» направления Л. Шпицером, касающуюся философских основ лингвистического мировоззрения и в целом подходов к анализу языковых явлений. Г.О. Винокур стоит на твердых научных постулатах, далеких от «языковедческого фольклора» и в оценке взглядов ученых прямо говорит: «Но язык – это не только грамматика, не только структура: ведь реально он дан нам только в живых актах чувственно воспринимаемой речи. Рядом с “анатомией” языка существует его “физиология”. Потому-то и нельзя изучать язык вне общества, вне различных форм общественного и индивидуального сознания, вне человеческих чувств» [10. С. 67]. Г.О. Винокур выступил также против позиции Л. Шпицера о значимости той или иной сторон языка для науки. В пересказе ученого это звучало так: «...лексика “важнее” фонетики, синтаксис “важнее” морфологии...». Г.О. Винокур недвусмысленно заявил: «Нет языка без звуков речи, но звуки речи в языке, действительно, непременно что-то означают, т.е. различают слова и морфемы. Фонетика, которая игнорирует эту функцию звуков речи, т.е. фонетика “механическая”, есть поэтому абсурд. Но Шпицер, очевидно, думает иначе, судя по его выпад против “фонологической моды”. Ему, по-видимому, очень бы хотелось, чтобы язык состоял из чего-либо совершенно эфемерного, воздушного, спиритуалистического, представлял собой своеобразное средство телепатии. Но в действительности дело стоит иначе» [Там же. С. 68].

Г.О. Винокур в своем анализе идей Л. Шпицера высказал немало ценных общелингвистических идей: о вторичных и третичных реакция на язык, о методах психологии и языкознания, о расширении границ научных исследований и т.д. Так, он писал: «...подлинная лингвистика не “объясняет”, а анализирует язык просто потому, что она и не в силах сама что-нибудь действительно объяснить в языке» [Там же]. И далее: «Я готов идти дальше и утверждать, что изучение самого по себе языка вообще не может открыть нам, что именно в нем выражено. Это нам открывается только историей, социальным опытом, обычаями и т.п. той среды, язык которой изучается. Поэтому лингвисту все это должно быть дано заранее, в качестве результатов опыта, долженствующего быть названным филологическим в точном смысле слова» [Там же. С. 68–69]. «Антименталистов» в лице Л. Блумфильда Г.О. Винокур предостерегал от попыток «объяснять язык из самого языка», от использования

принципов «механистической философии, игнорирующей специфичность социального предмета» [Там же. С. 69].

Примечательно, что данная работа Г.О. Винокура была опубликована в период «оттепели» в советском языкознании, когда подобные отклики на публикации западных ученых были допустимы и демонстрировали иной подход к лингвистической методологии в годы дискуссий о структуральной лингвистике, которая развернулась на страницах «Вопросов языкознания».

В представленных статьях поражает и то, как Г.О. Винокур свободно полемизирует с учеными, с ходу включается в дискуссию, настойчиво, смело и порой бескомпромиссно отстаивает свою позицию грамотной логикой блестящего интеллектуала, соперничающего с лучшими философами и лингвистами, и в то же время очень деликатно обсуждает концептуальные проблемы научного познания, признавая достижения своих оппонентов.

Здесь уместны слова С.И. Ожегова, который так сказал об исследовательском таланте Г.О. Винокура: «В нем прекрасно сочеталось живое чувство современности, чувство нового с творческим продолжением прогрессивных направлений русской дореволюционной науки... [Он] одинаково свободно себя чувствовал и в сфере языкознания, и в сфере литературоведения, и в сфере истории» [11. С. 460]. В этом, наверное, и заключается секрет научного мастерства ученого, для которого не существовало культурных и идеологических границ. Он ощущал себя в равной мере таким же европейцем или американцем в научном мышлении и всегда жил с пониманием независимости идей от внешних проявлений и духовной ценности исторического опыта в филологии.

Это почти всё, что Г.О. Винокур написал по компаративистике. Между тем, если вчитаться даже в известные его книги и статьи, можно найти немало примеров общелингвистического «брожения» идей. Ученому как будто тесно в пределах только одной языковедческой традиции. Его влекли более широкие, культурно значимые события, где подлинное искусство слова с его тонкой «винокуровской» полемической интонацией перерастало «в проблемы искусствознания» [12. С. 104]. Отчасти поэтому компаративистские идеи Г.О. Винокура именно в области языкознания не получили развития и не вылились в более объемные труды. Этому могла воспрепятствовать идеологическая и научная атмосфера 1920–1930-х годов, когда были практически невозможны исследования в русле традиционного фортунатовского сравнительно-исторического языкознания, а ссылки на современных западноевропейских и американских лингвистов воспринимались неоднозначно. Да и сам Г.О. Винокур был поглощен новыми замыслами: работой над «Толковым словарем русского языка» под редакцией Д.Н. Ушакова и изучением творчества А.С. Пушкина. Но всё же

отмеченные факты отчетливо свидетельствуют, что он был талантливым ученым-компаративистом весьма широкого научного диапазона.

Г.О. Винокур отдал много сил лексикографической теории и практике, которая для него была в первую очередь работой с текстом, с семантикой и стилистической огранкой художественного и бытового слова в культурном пространстве эпохи. Поддавшись уговорам своего учителя Д.Н. Ушакова и, может быть, только ради него он стал работать над большим проектом составления первого нормативного словаря советского времени, который впоследствии назовут *Ушаковским*. Среди соратников Г.О. Винокура по лексикографическому цеху были яркие, талантливые ученые его поколения: В.В. Виноградов, Б.А. Ларин, С.И. Ожегов, Б.В. Томашевский. Работа над Словарем шла неровно, с перерывами, во многом из-за внутренних разногласий и нажима «сверху». К тому же приходилось координировать действия московской и ленинградской групп. О сложностях этого дела С.И. Ожегов писал Г.О. Винокуру 22 июня 1933 г.: «С тех пор(,) как Вы и Викт(ор) Влад(имирович) [Виноградов] были у нас в Ленинграде, прекратились всякие известия о Словаре. После радужных надежд — полный мрак. Что теперь у Вас делается? Продолжается ли то движение, о к(ото)ром Вы возвестили нам? Или давно оно уже выдохлось? (...)

Бор(ис) Викт(орович) совсем забыл Словарь, а от Б.А. [Ларина] никак не добиться материалов. Напишите также, сделал ли что-нибудь Д.Н. [Ушаков] по вопросу о пайке для ленинградцев» [РГАЛИ. Ф. 2164. Оп. 1. Ед. хр. № 319. Л. 3 и далее].

Накануне выхода в свет I тома С.И. Ожегов сообщал Г.О. Винокуру: «Дал мне Б. А. [Ларин] вёрстки первого тома. Много еще там опечаток и очень досадных. Они(,) вероятно(,) выправлены, но вот иногда содержание иногда (такой повтор в ркп. — *О.Н.*) приводит в уныние. Самое неприятное — это определения, сформулированные в наивных тонах. Не часто, но попадают такие. В иных случаях даны в чрезвычайно выпяченном штиле (напр(имер)(,) некот(орые) значения в «день»); сразу даже не доходит. Затем попадают слова, разделенные на оттенки, но они сформулированы так, что различия никакого не видно. Утешаться надо тем, что свежие люди не так-то скоро доберутся до того, что видно нам. Для второго изд(ания), если будет такое, придется серьезно поработать над выправлением. (...) Как Вы пишете, положение со 2-м т(омом) серьезное. Надо было бы подумать, пожалуй, о какой-н(ибудь) реорганизации процесса подготовки, о привлечении л(енингра)дцев, но в действительно реальных формах. Я имею в виду разгрузку в нек(отом) отношении Д.Н. [Ушакова]. Когда приедете, надо подробно поговорить об этом, чтобы выход 2-го тома не стал мифом» [РГАЛИ. Ф. 2164. Оп. 1. Ед. хр. № 319. Лл. 6—6 об.].

После ареста и ссылки в 1934 г. В. В. Виноградова дальнейшая работа над Словарем была приостановлена: выпущенный в 1934 г. I том был фактически уничтожен цензурой и заклеимен дискуссией конца 1935 г.,

спровоцированной публикацией статьи противников Словаря «Игруны» [13. С. 4]. Отголоски событий того времени содержатся в воспоминаниях участников обсуждения Словаря, которые находились буквально под прицелом марристов. В письме Б. А. Ларина Д. Н. Ушакову 5 января 1936 г. так говорилось об итогах заседания Института языка и мышления в Ленинграде 23 декабря 1935 г.: «Победителями нас никак назвать нельзя, *хотя противник и был сильно побит и обесчещен* (авторское подчеркивание заменено курсивом. — О. Н.). В кругах наиболее культурных наша защита Толкового Словаря *признана блестящей и по организованности* и по форме, и по содержанию, но средний и запуганный слушатель ушел под впечатлением “острых и неопровержимых” политических обвинений, под впечатлением длинного ряда высказываний об антисоветскости и буржуазном тоне и содержании Т(олкового) Сл(оваря). Не знаю, удастся ли Апт(екарю) напечатать свою длиннейшую рецензию, повредит ли он Вам и Винокуру, добьется ли он отстранения от этого дела старой редакции...» [Архив РАН. Ф. 1516. Оп. 1. Ед. хр. № 136. Л. 16 и далее].

В обновленном виде I том издан снова в 1935 г. [14]. После нескольких лет перерыва наконец-то выходят II, III и IV тома Словаря, и все было завершено в 1940 г. Это был уникальный опыт создания нового тезауруса, основанного на принципах нормативности, стилистической и орфографической грамотности. В условиях жесткого противостояния марризму и политической конъюнктуре того времени составители Словаря мужественно отстаивали подлинные научные ценности и стремились сохранить лучшие традиции лексикографической работы с текстом. Немалая заслуга в этом деле была и Г.О. Винокура, которого его многолетний оппонент В. В. Виноградов еще в 1930 г. назвал «неутомимо деятельным и тонким словароспецом» [РГАЛИ. Ф. 2164. Оп. 1. Ед. хр. № 270].

Когда работа над Словарем уже закончилась, Г.О. Винокур с теплотой вспоминал годы общения с Д. Н. Ушаковым: «Как живой свидетель этой последней работы Дмитрия Николаевича, с которым я проводил не одну бессонную ночь над толкованием отдельных слов, я хотел бы сказать, что эти бессонные ночи для меня совершенно неповторимы и незабываемы, потому что иногда по самому мелкому поводу возникали многочасовые беседы, уводившие нас очень далеко от прямого предмета наших обязательных в то время занятий, с далекими экскурсами в историю языка и в отдельные стороны общего языкознания» [15].

Литература

1. *Якобсон Р. О.* Московский лингвистический кружок / Подготовка текста, публикация, вступит. статья и примечания М.И. Шапира // *Philologica*. 1996. № 3 (см. также: Институт русского языка имени В. В. Виноградова РАН. Рукописный отдел. Ф. 20. Московский лингвистический кружок. Л. 81).

2. Баранкова Г. С. К истории Московского лингвистического кружка: Материалы из Рукописного отдела Института русского языка // Язык. Культура. Гуманитарное знание. Научное наследие Г.О. Винокура и современность. М., 1999.
3. Винокур Г. Культура языка: Очерки лингвистической технологии. М., 1925.
4. Крысин Л. П. О книге «Культура языка» и ее авторе // Винокур Г. О. Культура языка. М., 2006.
5. Ср.: «Винокур даже на родине до самого последнего времени расценивается прежде всего как *русист*. (...) Общелингвистическая его концепция, значение его работ для общего языкознания и сегодня ещё только подлежат выявлению и осознанию» (Гиндин С. И. Друзья в жизни — оппоненты в науке // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 60).
6. См., например, такие работы Г.О. Винокура, как: [Рец.]: *Mazon A. Lexique de la guerre et de la révolution en Russie (1914–1918)*. P., 1920 // Новый путь. 1921. 8 мая. № 79. С. 4 (подпись Л. Кириллов); [Рец.]: История культуры и литературы: *Котляревский Н.* Деятнадцатый век: Отражение его основных мыслей и настроений в словесном художественном творчестве на Западе. Пб., 1921 // Новый путь. 1921. 22 июня. № 115. С. 4 (подпись Л. Кириллов); [Рец.]: *Петерсон М. Н.* Очерк синтаксиса русского языка. М.-Пг., 1923 // Леф. 1923. № 3. С. 165–167; [Рец.]: *Якобсон Р., Богатырев П.* Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923 // Там же. С. 173; [Рец.]: *Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923 // Печать и революция. 1923. Кн. 5. С. 274–276.
7. Иванов Вяч. Вс. [Предисловие] к: Винокур Г. О. О возможности всеобщей грамматики // Вопросы языкознания. 1988. № 4.
8. Винокур Г. О. О возможности всеобщей грамматики // Вопросы языкознания. 1988. № 4.
9. Григорьев В. П. Предисловие // Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991.
10. Винокур Г. О. Эпизод идейной борьбы в западной лингвистике // Вопросы языкознания. 1957. № 2.
11. Ожегов С. И. Памяти Г.О. Винокура // Словарь и культура русской речи. К 100-летию со дня рождения С. И. Ожегова. М., 2001.
12. Винокур Г. О. Русский язык. Исторический очерк // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
13. Казимирский К., Аптекарь М. Игруны // Лит. газета. 1935. 20 октября.
14. Никитин О. В. Языковая политика 1930-х гг. и «Ушаковский словарь» // Микроязыки. Языки. Интеръязыки: Сб. в честь ординарного профессора Александра Дмитриевича Дуличенко / Под ред. А. Кюннапа, В. Лефельдта, С. Н. Кузнецова. Tartu, 2006. С. 459–474; Никитин О. В. Очерки по истории русской лексикографии первой половины XX века (толковые словари): Монография. Славянск-на-Кубани, 2012; Никитин О. В.

«Ушаковская эпопея» (неизвестные страницы знаменитого словаря) // Русская речь. 2016. № 3. С. 51–62.

15. Из выступления Г.О. Винокура на совместном заседании филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова и Института языка и письменности АН СССР 23 июня 1942 г., посвященном памяти Д. Н. Ушакова. Цит. по изд.: Памяти Д. Н. Ушакова (к 50-летию со дня смерти) [публикация Н. Д. Архангельской и Т. Г. Винокур] // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1992. Т. 51. № 3. С. 68.

Московский государственный областной университет

(Окончание в следующем номере)



ЛАВРЕНТЬЕВСКАЯ ЛЕТОПИСЬ

© В. И. БОРКОВСКИЙ

(Статья опубликована в «Русской речи» в 1967 г. № 4)

20 марта 1377 года монах Лаврентий закончил летопись, получившую в науке сначала название Пушкинской (по имени владельца рукописи графа А.И. Мусина-Пушкина) и Суздальской (в дальнейшем это заглавие закрепилось лишь за второй частью летописи). Затем летопись стали называть Лаврентьевской. В Послесловии (приписке) к летописи сообщается, что работа была выполнена для великого князя Дмитрия Константиновича в Суздале. Свою радость по поводу окончания тяжелого, изнурительного труда Лаврентий выражает весьма поэтично, сравнивая ее с тем чувством, которое испытывает торговец, получивший прибыль, кормчий, достигший гавани, странник, пришедший в свое отечество. Этому тексту присущ даже определенный ритм. Приведем его, раскрыв надстрочные знаки (титла) и заменив вышедшие из употребления буквы современными:

«Радуется купец прикупъ створивъ и кормьчии въ отишье приставъ и странник в отечество свое пришедь тако же радуется и книжныи списатель дошед конца книгам».

Лаврентьевский список летописи содержит в себе «Повесть временных лет», которая заканчивается 1110-м годом, и Суздальскую летопись, заключающую события Суздальской Руси с 1111 по 1305 год. Хранится этот драгоценный памятник, написанный на пергамене, в Библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.

Интерес к Лаврентьевской летописи, в частности к помещенному в ней «Поучению» Владимира Мономаха к своим детям, проявляется у нас уже в XVIII веке, но заметно усилился он в начале XIX века, когда

приступили к ее изданию. Полностью Лаврентьевская летопись была издана лишь в 1846 году. Лучшее воспроизведение типографским способом рукописи этой летописи относится к 1926–1927 годам: Вып. 1. «Повесть временных лет»; Вып. 2. Суздальская летопись по Лаврентьевскому списку.

Изучением Лаврентьевской летописи занимались историки, языковеды, литературоведы, фольклористы, писатели, историки права, астрономы (их интересовали содержащиеся в летописи сведения о кометах, солнечных и лунных затмениях), географы.

Для языковедов особенно важно то, что летопись имеет точную дату написания – 6885 год (по нашему летоисчислению – 1377 г.). Это облегчает возможность приурочить те или иные языковые явления к определенному времени. Важно и то, что вторая часть летописи – Суздальская летопись – в отличие от «Повести временных лет» написана, а не переписана составителем с готового текста.

Исследовали Лаврентьевскую летопись историки русского языка М.А. Колосов, И.И. Срезневский, А.А. Шахматов (в ряде работ дана характеристика различных летописных сводов, установлена их взаимосвязь), Д.Н. Кудрявский, Е.Ф. Карский (исследовал синтаксис памятника), В.И. Борковский, Ф.П. Филин и многие другие. С.П. Обнорскому мы обязаны лингвистическим анализом «Почужения» Владимира Мономаха в труде «Очерки по истории русского литературного языка старшего периода» (М. – Л., 1946). Благодаря вышедшему в 1926–1927 годах под редакцией Е.Ф. Карского названного выше издания Лаврентьевской летописи с вариантами из других летописей, издания, отличающегося от предыдущих своей точностью, читатели получили в свое распоряжение книгу, равную рукописи.

Интерес к Лаврентьевской летописи никогда не угасал и не угасает, как не угасает он и к другим летописным сводам – памятникам русской истории, русской культуры, русского языка.

Как хорошо, что этот интерес к русским летописям возникает уже на школьной скамье, когда ученик заучивает наизусть опозитизированный гениальным Пушкиным летописный рассказ о вешем Олеге или когда со страниц «Бориса Годунова» предстает созданный Пушкиным удивительно реальный образ Пимена, летописца начала XVII века!

Похвала в древнерусском воинском повествовании

© Н. В. ТРОФИМОВА,
доктор филологических наук

Жанр похвалы, характерный для агиографии, в меньшей степени использовался в воинском повествовании, где он возник из развернутых положительных характеристик князей. С течением времени он стал оформляться с помощью риторических и поэтических средств, а в XVI веке начал соединяться с жанром молитвы.

Ключевые слова: похвала, воинская повесть, летопись, библейские цитаты, риторические приемы.

The praise is a common genre in hagiography and lesser circulated in the military narratives, where it originated from positive characteristics of the princes. Over time it began to take shape with the help of rhetorical and poetic devices, and in the XVI century could be integrated with the genre of prayer.

Key words: praise, a military novel, chronicles, bible quotes, rhetorical devices.

Похвала — один из лирических жанров древнерусской литературы, бытовавший и в виде самостоятельных текстов, и как «малое жанрообразование» внутри произведений других жанров. Помимо похвальных слов, существующих как отдельные тексты, оформленные по законам риторики, наиболее распространены некрологические похвалы в летописях и похвалы, завершающие жития.

В составе летописных воинских повестей похвала появляется довольно поздно и используется редко. Возможно, причина этого явления заключается в православном понимании авторами событий как свершившихся по Божьей воле, лишь орудием которой выступали русские князья и воинство в случае победы над врагами. Похвала в православном миропонимании вообще опасна, ибо связана с гордыней, именно поэтому чаще всего похвальные слова посвящались умершим князьям или почившим святым.

В воинском повествовании Древней Руси встречаются упоминания похвалы, передача ее содержания и включение собственно ее текста как определенной формы. Зарождение элементов жанра похвалы можно

наблюдать в летописных воинских повестях в характеристиках князей, которые давали летописцы в связи с военными событиями. Как правило, они либо содержали перечисление качеств героя, либо использовали библейские цитаты в функции характеристики, иногда объединялись оба компонента. Похвала могла исходить от автора и реже от персонажа произведения.

Так, в Киевской летописи под 1136 годом помещена повесть об усобицах Ярополка с Ольговичами, в конце которой летописец размышляет о поступке Ярополка, собравшего против Ольговичей большое войско, но решившего не начинать кровопролития: «прием рассмотрение в сердце не изиде на нь противу ни створи кровопролитья, но убоявся суда Божия ство/ри/ся мнии в них (ср. Лк. 22: 26), хулу и укорь прия на ся от братье своя и от всех по рекшему: любите враги ваша (Мф. 5: 44, Лк. 6: 27, 35) и створи с ними мир в 12 генваря и целовавше хрест межю собою», и «тако утеша *благоумныи* князь Ярополк брань ту лютую» [1. Стб. 299–300]. Летописец толкует решение героя как исполнение евангельских заповедей, подчеркивая его качества ссылкой на библейский текст и сложным книжным эпитетом. Элемент похвалы включен в повествование, сопровождаемое авторским рассуждением.

В Суздальской летописи повествование 1149 года о битве у Луцка между Юрием Долгоруким с братом и сыновьями и Изяславом с Владимиром выдвигает на первый план фигуру Андрея Юевича Боголюбского как отважного и опытного воина, в то же время уговорившего отца заключить мир, когда о нем просил Изяслав, чтобы не губить русских земель, хотя не все союзники Юрия были согласны с этим решением. Князь изображается через действия в бою, прямую речь, а затем упоминается похвала ему, высказанная боярами Юрия: «и мужи отни похвалу ему даша велику, зане мужьскы створи паче всех бывших ту» [2. Стб. 325].

В летописной статье 1176 года по тому же своду содержится повесть о походе Михалки и Всеволода на Владимир, чтобы восстановить завещанное отцом престолонаследие. В ней третья часть представляет собой авторский монолог, который содержит похвалу храбрости владимирцев, не испугавшихся силы правящих князей и выполнивших божественную волю при покровительстве Богородицы: «Мы же да подивимся чюдному и великому и преславному Матере Божья како заступи град свои от великих бед и гражаны своя укрепляет, не вложи бо им Бог страха и не убояшася князя два имуще в власти сеи и боляр их прещенья ни во что же положиша, за 7 недель безо князя будучи в Володимери граде толико возложыше всю свою надежу и упованье к святеи Богородице и на свою правду» [2. Стб. 377]. Похвала оформлена однородными членами, синонимами, эпитетами.

В повести 1207 года о походе Всеволода Юрьевича против Ольговичей, приведших половцев на Русь, превознося Константина Всеволодовича как хорошего сына, летописец приводит искаженную цитату из Книги притч Соломоновых: «яко рече Приточник: сын бых послушлив отцю и възлюблен пред лицем матере своея и сын коварен послушлив отцю и плода праведнаго снести» [2. Стб. 430] (ср.: Пр. 10: 1,5; 13: 1; 15: 20; 17:21). При этом автор не подтверждает свои слова текстом, а подбирает цитату так, чтобы она сама раскрывала мысль.

В Софийской I летописи элемент похвалы появляется в рассказе о битве на реке Липице в 1216 году. Боярин Юрия Всеволодовича, предлагающий заключить мир с Мстиславом, Константином и новгородцами, подчеркивает воинскую доблесть противников: «да князи мудри суть и рядни, и хоробри, а мужи их новгородьци и смолняне дерзи к боеви. А Мьстислава Мьстиславича и сами ведаета в том племени, оже дана ему от Бога храбрость из всех» [3. С. 266].

В Пространной повести о Куликовской битве по Новгородской IV летописи уже наблюдаем риторическое оформление похвалы Дмитрию, хотя она остается краткой: «О крепкыя и твердыа дерзости мужество! О, како не убояся, ни усумняся толика множества народа ратных? Ибо въсташа на нь три земли, три рати: первое – Тотарьскаа, второе – Литовьскаа, третье – Рязанскаа. Но обаче всех сих не убояся никако же, не усташися, но еже к Богу верою въоружився, и креста честнаго силоу укрепився, и молитвами Пресвятыа Богородица оградився, и Богу помолися...» [4. С. 318]. Риторические восклицание и вопрос, синонимия, синтаксически параллельные конструкции, морфологическая рифма в их концах создают эмоциональность фрагмента, представляющего собой похвалу-рассуждение автора.

В той же летописи упоминается похвала воинству, произнесенная Дмитрием, передается ее содержание с помощью однородных членов и эпитетов, выстроенных в синтаксически параллельные ряды: «И паки христоролюбивый князь похвали дружину свою, иже крепко бишася с иноплеменики, и твердо бравшеся, и мужески храброваша, и дерзнуша по Бозе за веру крестьянскую» [4. С. 323].

Необычный элемент похвалы содержит повесть о нашествии Тохтамыша в Новгородской IV летописи. Это похвала Москве, предшествующая плачу о разорении города и последовательно построенная на основе триад однородных членов: «И бяше дотоле преже видети была Москва град велик, град чуден, град многочисловечен, в немже множество людья, в немже множество огосподьства, в немже множество всякого узорочья...» [Там же. С. 336]. Эмоциональность этой похвалы подчеркнута анафорическими повторами, синтаксическим параллелизмом и контрастом, который она составляет последующему плачу.

В рассказе о взятии Казани Иваном Грозным в Никоновской летописи появляются фрагменты, соединяющие похвалу и молитву. Сразу после завоевания Казани «... князь Владимир Андреевич и вси бояре и воеводы здравствовали государю: “радуясь, царю православный, Божию благодатию победивый сопостаты! Буди, государю, здрав на многие лета на Богом дарованном тебе царстве Казанском! Ты еси во истинну по Бозе нашъ заступник от безбожных Агарян, тобою ныне бедные христиане свобожаются на веки и нечестивое место благодатию освящается; и впред у Бога милости просим умножити лета живота твоего, и покорить всех сопостать твоих под нозе твои и дать ти сынове наследники царству твоему, да и мы в тишине и покои поживем”» [5. С.213]. Похвала-здравница, обращенная к царю, содержащая мысль о совершенном им богоугодном подвиге и оформленная риторическими восклицаниями-обращениями, переходит в молитву о даровании ему новых благ.

Благодарственная молитва Богу от всех людей, произнесенная во время входа царя в побежденную Казань, включает традиционную для летописных воинских повестей похвалу, содержащую перечисление качеств царя: «Благодарим Тя Владыку Христа, иже в нынешнем роде последнем сиа чудесная соделавша, в темном месте, в запустенной мерзости свету твоему истинному всиавшу, вместо сквернаго Магмета и его прелестников крест свой животворящий и образ свой пречюдный нам грешным показавшу, и иноплеменный род с царями их безвести сътворивше в един час. Слава Тебе, Царю Владыка нашъ Христе, в Троицы славимый, *давый нам такова государя христианом царя в последнее время, якоже прежних царей благочестивых, храбра и мужественна и в заповедех твоих живуще и благоразсудна, милостива, длготерпелива съгрешающим и от врагов нас избавляюща*» [5. С. 220].

Речь митрополита Макария к царю после возвращения его из Казанского похода по существу тоже представляет обширную похвалу, перечисляющую и личные качества царя («неотложную... веру и чистоту и любовь нелицемерную и разсужение благоразсудное и храбрость и мужество и целомудрие»), и его деяния («добре подвизася против сопостат твоих нечестивых царей и клятвопреступников Татар Казанских», «показалъеси великии подвизи и труды, подщался еси данный ти талант умножить (Ср. Мф. 25: 14–30), а разхищенное стадо паствы твоея свободить от работы» (Ср. Ин 10: 11–16), «избавил нас от нахождения варварского», «бедную братию нашу плененую от работы свободы» [5. С. 226, 227]. При этом весь текст речи пронизан мыслью о том, что только Божья помощь и заступление сделали возможной победу над врагом и даны царю в награду за его богоугодную жизнь. Поэтому Макарий также приводит ряд аналогий с правителями, которым была дарована Божья помощь: Константином, Владимиром Крестителем, Дмитрием

Донским и Александром Невским. Заключительная часть представляет собой здравицу царю с обращениями *радуйся* и *здравьствуй* и пожеланиями *на многа лета*. Это самый обширный образец похвалы в летописном воинском повествовании, использующий риторические приемы, библейские цитаты, тропы.

Таким образом, формирование жанра похвалы в летописных воинских повестях шло от простого перечисления качеств или деяний героя с минимальной эмоциональной оценкой к риторически оформленным текстам, использующим тропы и ярко выражающим отношение героев либо автора. В XVI веке похвала начала соединяться с молитвой.

Более разнообразными были похвалы, включавшиеся в нелетописные воинские повести. Обширный фрагмент, условно именуемый «похвалой роду рязанских князей», содержит «Повесть о разорении Рязани Батыем». Эта похвала напоминает некрологические летописные похвалы, но отнесена не к одному князю, а ко всему семейству рязанских князей. Первая ее часть, своеобразное вступление, содержит перечисление разнообразных положительных качеств героев, и христианских, и мирских: «Бяше родом христоролюбивы, братолюбивы, лицом красны, очима светлы, взором грозны, паче меры храбры, сердцем легкы, к бояром ласковы, к приеждим приветливы, к церквам прилежны, на пиrowанье тщивы, до осподарьских потех охочи, ратному делу вельми искусны, к братье своей и ко их посолником величавы» [6. С. 152–154].

Затем следует фрагмент, более подробно разрабатывающий мотивы, намеченные во вступлении, который напоминает житийные тексты. В нем развиваются постоянные для агиографии мотивы благородного рождения, благочестивого воспитания, любви к Священному Писанию, целомудренного брака, прилежания в посте и молитвах, милостыни и даже обращения в истинную веру иноверцев. Уделяется внимание, хотя и меньшее, защите земли и веры, причем автор дважды проводит эту мысль. В результате обобщенный образ рязанских князей, созданный похвалой, напоминает образы святых князей-воинов в житиях Александра Невского и особенно Дмитрия Донского.

Эмоциональность похвалы создается рядами однородных членов, фигурой синтаксического параллелизма, анафорой, метафорами и метафорическими эпитетами. В частности, единство славного рода подчеркивается метафорой божественного сада: «Святого корени отрасли и Богом насажденаго сада цветы прекрасныи» [6. С. 154].

В Основной редакции «Сказания о Мамаевом побоище» краткую похвалу произносят князья и воеводы Дмитрию: «Радуйся, князю наш, древний Ярослав, новый Александр, победитель врагом: сия же победы четь тебе довлееть» [7. С. 46].

Киприановская редакция «Сказания о Мамаевом побоище» (XVI век) содержит похвалу Пересвету, напоминающую летописные тексты,

в отрывке, рассказывающем о поединке: «бе же сей Пересвет, еда в мире бе, славный богатырь бяше, велию силу и крепость имея, величеством же и широтою всех превзыде, и смыслен зело к воинственному делу и наряду» [8. С. 64], а затем в перечислении погибших в битве повторяется последняя часть этой похвалы: «бе же сей удалец и богатырь славен зело и смыслен к воинственному делу и наряду» [Там же. С. 68].

В то же время в этом памятнике встречаем соединение благодарственной молитвы с восхвалением победителя. Митрополит Киприан при встрече князя сначала обращается с благодарностью к Богу, Богородице и Святителю Петру, а затем произносит похвалу Дмитрию: «Како же тебе прославим, господине, мой възлюбленный о Христе сыну, великий княже Дмитрие Иванович, новый Константине, славный Владимире, дивный Ярославе, чюдный Александре? Кое ти благодарение и честь и славу въздадим, яко толико подвизася и трудися за все православное христианство?» [Там же. С. 70]. Прием, лежащий в основе похвалы, – риторический вопрос «как прославлю?» – использовался в житиях в стиле *плетения словес*, а ряд ретроспективной исторической аналогии уподобляет князя равноапостолам и защитникам христианства. Примечательно, что каждое имя сопровождается эпитетом, подчеркивающим эмоциональное отношение к персонажу, которое акцентируется также рядом однородных членов во втором предложении.

Авторская похвала в этой редакции напоминает помещенную в Пространной летописной повести и продолжается благодарственной молитвой, обращенной ко Христу, Богородице и Святителю Петру, то есть композиционно представляет собой зеркальное отражение молитвы-похвалы Киприана. Сходны и приемы в этих двух текстах: вновь появляются риторические вопросы и восклицания, синонимия, эпитеты, синтаксически параллельные конструкции: «О великия и крепкия ревности мужества твоего, великий княже Дмитрие! Како не устращися и не убоися ити за Дон, в поле чисто, противу великих сил татарских! И како сам преже всех начя битися! И како разсекаше измаилтян!» [Там же. С. 71]. Переход к молитве происходит с помощью упоминания о том, что подвиг Дмитрия совершен с помощью Божьей и святых.

Наиболее многочисленны похвалы в «Казанской истории». Они посвящены историческим лицам – главному герою Ивану IV, его служилым князьям касимовскому хану Шигалею и Симеону Микулинскому – и двум важнейшим пространственным центрам – городам Москве и Казани.

Первая часть похвал царю и его воеводам содержит, как и в летописных повестях, перечисление качеств героев, при этом в финальной похвале Ивану IV, как и в похвале роду рязанских князей, используется житийный топос проявления в детстве несвойственных ребенку качеств. Вторая часть в разных формах эмоционально оценивает

деятельность героев. Примечательно, что посмертная похвала произнесена только в адрес Симеона Микулинского, два других героя восхваляются прижизненно.

Похвалы городам произнесены в важнейшие моменты их истории: освобождения Москвы от золотоордынского ига и превращения Казани в христианский город. В обоих текстах первая часть обращена к олицетворенному городу, а вторая носит эмоционально-оценочный характер. Важными приемами в их оформлении становятся антитеза и световая символика.

Особое значение финальных похвал Ивану Грозному и Казани подчеркивается выделением их в отдельные пространственные главы и их риторическим оформлением (подробнее см.[9]).

Таким образом, в нелетописных воинских повестях похвала, сохраняя как основу перечисление качеств героя, приобретает новые черты. Шире используется ретроспективная историческая аналогия, тропы и риторические фигуры, а в «Казанской истории» жанр приобретает и определенную композиционную структуру.

В XVI веке похвалы в воинском повествовании регулярно объединяются с другим лирическим жанром – молитвами. Этот процесс связан с провиденциальной оценкой побед русских войск и отражает общую для эпохи тенденцию к жанровому синтезу.

Литература

1. Ипатьевская летопись. ПСРЛ. М., 1998. Т. 2.
2. Лаврентьевская летопись. ПСРЛ. М., 1997. Т. 1.
3. Софийская I летопись старшего извода. ПСРЛ. М., 2000. Т. 6. Вып. 1.
4. Новгородская IV летопись. ПСРЛ. М., 2000. Т. 4. Ч. 1.
5. Никоновская летопись. ПСРЛ. М., 1965. Т. 13.
6. Повесть о разорении Рязани Батыем // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2005. Т. 5. С. 140–155.
7. Сказание о Мамаевом побоище. Основная редакция // Сказания и повести о Куликовской битве. Л., 1982. С. 25–48.
8. Сказание о Мамаевом побоище. Киприановская редакция // Сказания и повести о Куликовской битве. Л., 1982. С. 49–72.
9. Трофимова Н. В. Поэтика жанра похвалы в «Казанской истории» // Актуальные вопросы текстологии: традиции и инновации (Кусковские чтения – 2015): материалы международной научной конференции (20–23 сентября 2015 г.). М., 2015. С. 105–109.

*Московский педагогический
государственный университет*



Русские фразеологизмы и факты истории языка

© О. М. БАПСУКОВА-СЕРГЕЕВА,
кандидат филологических наук

Компоненты русских фразеологизмов рассматриваются в диахроническом аспекте, выявляются лексические единицы и морфологические формы, отражающие факты исторического развития языка.

Ключевые слова: компоненты фразеологизмов, архаизмы, историзмы, историческая грамматика.

In the article idioms components are considered in diachrony, lexical units and morphological forms given evidence of historical development of Russian are revealed.

Key Words: idioms components, archaicisms, historicisms, historical grammar.

Взяв в руки фразеологический словарь, мы вспомним строки известного поэта С.Я. Маршака, тем более что он в своем стихотворении приводит ряд фразеологизмов:

Усердней с каждым днем гляжу в словарь.
В его столбцах мерцают искры чувства.
В подвалы слов не раз сойдет искусство,
Держа в руке свой потайной фонарь.
На всех словах – события печать.
Они дались недаром человеку.
Читаю: «Век. От века. Вековать.

Век доживать. Бог сыну не дал веку.
Век заедать, век заживать чужой...»
В словах звучит укор, и гнев, и совесть.
Нет, не словарь лежит передо мной,
А древняя рассыпанная повесть [1].

Действительно, устойчивые выражения в совокупности представляют собой своеобразную историческую повесть, открывающую нам интереснейшие факты, позволяющие воссоздать историю развития нашего языка.

В своей работе «Фразеология современного русского языка» Н.М. Шанский дает следующее определение: «Фразеологизм — это воспроизводимая в готовом виде языковая единица, состоящая из двух или более ударных компонентов словного характера, фиксированная (т.е. постоянная) по своему значению, составу и структуре» [2].

Постоянство компонентов и устойчивость лексического состава фразеологизмов обусловлены тем, что в системе языка они существуют как готовые единицы, не создаются в процессе речи, а извлекаются из памяти в готовом виде.

Фразеологизм сам по себе — явление историческое. Возьмем, например, выражение *бить баклуши*. Современный человек и понятия не имеет о том, что такое баклуши, и не очень интересуется этим, но все знают, что *бить баклуши* — значит бездельничать.

Если задаться вопросом, почему не устаревают фразеологизмы, то ответ будет простой: они привлекательны своей яркой образностью и выразительностью. В самом деле, если мы скажем: «Береги эту вещь, она ценная», — тот, кому адресованы эти слова, воспримет их только умом, они не произведут никакого отклика в его душе. Если же сказать: *Береги эту вещь как зеницу ока*, то эта фраза вызовет определенную эмоциональную реакцию и запечатлется в памяти.

Фразеологизмы в русском языке имеют различную стилистическую принадлежность и различное происхождение. Значительная часть их относится к разговорному стилю и представляет собой языковое творчество народа; фразеологизмы книжные имеют своим источником как малоизвестные для рядового носителя языка, иногда переводные, так и общезначимые тексты, например, Священное Писание.

Отдельную группу составляют устойчивые сравнения: *мечется как угорелый, гол как сокол, лупить как сидорову козу, тощий как скелет, расти как грибы после дождя, сидеть как на иголках, смотрит как баран на новые ворота* и т.д. В каждом из подобных выражений обобщается какое-нибудь жизненное наблюдение, нередко сопрягаются человеческое и природное: *ему все как с гуся вода, биться как рыба об лед, свалился как снег на голову* и т.д. Иногда такого рода устойчивые сочетания возникают на основе какой-то жизненной ситуации, в которой участвуют

определенные люди. Их имена запечатлелись в ходячих выражениях. Например, мы можем дать волю фантазии и попытаться представить себе, что же все-таки произошло с козой Сидора, чем она провинилась, за что была жестоко бита и кто такой вообще этот Сидор, который навеки попал в историю. Вместе с Сидором прошагали сквозь столетия и прославились в народе и Маланья, и пастух Макар, а также Кузька и Филька, известные нам по выражениям *как на маланьину свадьбу, куда Макар телят не гонял, показать кузькину мать* и *филькина грамота*.

Вряд ли кто из наших современников может рассказать «сказку про белого бычка» — она затерялась где-то в веках, но осталось выражение, значение которого всем известно: *сказка про белого бычка* — «бесконечное повторение одного и того же с самого начала, возвращение к одному и тому же» [3].

Если в целом значительная часть фразеологизмов еще понятна современному носителю языка, то значения отдельных элементов в некоторых случаях остаются тайной. Например, многие знают, что выражение *с бухты-барахты* означает «без причины, неожиданно, необдуманно (сделать что-нибудь)». Но может ли рядовой носитель языка объяснить, что такое *барахта* и что, в сущности, здесь значит слово *бухта*?

По роду работы тесно общаясь с иностранцами, а также с русскими, много лет проживающими за рубежом и пользующимися родным языком только в семейном кругу, хочу отметить, что фразеологизмы представляют большую трудность для инофонов в силу своей кажущейся бессистемности, а для молодых русских, выросших в условиях зарубежья, ослабление связи с родным языком начинается именно с непонимания фразеологии. Имея неплохой лексический запас и вполне владея нормами грамматики, они, тем не менее, совершенно не понимают значений устойчивых выражений. Современные школьники — носители языка тоже плохо ориентируются в этом языковом материале. Это говорит о том, что утрачивается связь поколений, осуществляемая через язык, а значит, утрачивается большой пласт русской культуры.

Рассматривая фразеологизмы в диахроническом аспекте, отметим, что в них как бы законсервировались многие отошедшие в прошлое языковые явления, относящиеся к разным уровням языка — лексике, морфологии, а также особенности старой орфографии.

Как известно, лексика — наиболее подвижный из всех уровней языка, наиболее подверженный изменению, известно и то, что русский язык на всем протяжении своей истории усваивал множество заимствований. Таким образом, в лексике шел постоянный процесс обновления, вызванный как лингвистическими, так и экстралингвистическими факторами. Фразеологизмы сохранили для нас великое множество лексических единиц, давно вышедших из активного употребления. Многие из них совершенно неизвестны современному человеку.

Среди устаревших слов в составе фразеологизмов имеются историзмы — слова, обозначающие исчезнувшие предметы, явления и понятия. Многочисленны примеры существительных-историзмов: *баклуша* в выражении *бить баклуши* — чурка, болван, приготовленный для токарной выделки шепеной посуды; *бирюлька* в выражении *играть в бирюльки* — дудка, дудочка, свирель, ивовая либо камышовая сопелка; мелкая игрушка, украшение; *дыбы* в выражениях *встать на дыбы*, *волосы встают дыбом* — столб под журавец у колодца [4]; *рожон* в выражениях *лезть на рожон*, *какого рожна* — острый кол, укрепленный в наклонном положении; *аз* и *ижица* — названия букв старого алфавита — в выражениях *от аза до ижицы*, *прописать ижицу* [5].

Среди историзмов выделяются старинные меры длины. Так, в сочетаниях *от горика три вершка*, *мерить на свой аршин*, *как аршин проглотил*, *видеть на три аршина под землей*, *семь пядей во лбу*, *косая сажень в плечах* содержатся существительные *вершок* — погонная мера, верх перста, по 16 на аршин, по 4 на четверть; *аршин* — погонная мера, четыре четверти, по четыре вершка; *пядь* — протяжение меж большого и указательного пальцев, растянутых по плоскости; мера в четверть аршина; *сажень* — мера в три аршина, в 12 четвертей, в 7 англск. или русск. и в 6 фрнц. футов [4].

Упомянуты в устойчивых сочетаниях и меры веса, например, фунт: *не фунт изюма*, *почем фунт лиха*.

Множество фразеологизмов воскрешают для нас наименования старинных денежных средств — *грош*, *алтын*, *полушка*: *ни гроша* (за душой), *ни за грош* (пропал), *гроша медного не стоит*, *ни полушки* (за душой), *ни на полушку*, *ни алтына* (за душой) и др.

К своеобразным историзмам можно было бы, на наш взгляд, отнести и слово *авось*. Это интересное словечко встречается в устойчивых сочетаниях *на авось* (делать что-либо), *авось да небось*. Оно не имеет аналогов в других языках и потому непереводаемо. Слово это необычайно емкое и обладает особенной значимостью. *Положиться на авось* — значит всецело довериться судьбе, рискнуть с надеждой на хороший результат. Слово *авось* имеет значение «может быть», «а вдруг» — а вдруг произойдет то, что желательно для говорящего, на что он надеется: «Подождем немного, авось дождь перестанет»; «Не печалься, авось Бог поможет» и т.п.

В прошлом это слово имело широкое распространение. Примеры употребления его в речи были весьма многочисленны. Известны выражения *надеяться на авось*, *положиться на авось*, существительное *авоська*, глаголы *авосничать*, *авоськать* и др.

В устойчивых выражениях «законсервировались» также архаизмы. К ним относят лексические единицы пассивного запаса, имеющие синонимы в активном словаре носителя языка.

Среди архаизмов в составе устойчивых сочетаний можно обнаружить слова, принадлежащие к разным частям речи.

Больше всего в этой группе существительных, например, *зга* — темь, потемки, темнота; кроха, капля, искра, малость чего; — толк, смысл, порядок [4]; *зеница* — устар. глаз, зрачок; *перст* — стар. палец руки; в сочетаниях *ни зги не видно*, *сбить с панталыку*, *как зеницу ока*, *один как перст*.

В широко известном выражении *без зазрения совести* непонятным для современного человека остается существительное *зазрение*. Открыв словарь В. Даля, мы обнаружим существование мотивирующего это существительное глагола *зазирать* — *зазреть*, значение которого — «заглядывать, наблюдать скрытное; замечать чьи проступки; порицать, хулить, осуждать» [Там же]. От этого глагола, между прочим, происходит и прилагательное *зазорный*, еще живое в наше время.

Интересно, что в выражениях *в мгновение ока*, *в один миг* слова *мгновение*, *миг*, образованные от глагола *мигать*, выступают в своем прямом значении — время однократного мигания [Там же]. Это прямое значение утрачено в современном языке, а существительные *мгновение*, *миг* обозначают «очень короткий промежуток времени» [5].

В некоторых фразеологизмах встречаются также глаголы: *чаять* — думать, полагать, заключать; надеяться, уповать, ожидать, предполагать; *кануть* — падать каплями, разрывчатой стружкой; опускать, ронять каплями, лить по капле [4] и др. в сочетаниях *души не чаять*; *кануть в Лету*, *как в воду канул* и под.

Некоторые фразеологизмы сохраняют устаревшие прилагательные, например, в выражении *голь перекатная* есть прилагательное *перекатный*, значение которого Даль определяет как «безнадежный, отчаянный», а в выражении *кто во что горазд* встречается краткая форма устаревшего прилагательного *гораздый* — искусный, способный, знающий, опытный на какое-либо дело мастер [Там же]. Еще одно прилагательное, исчезнувшее из нашего языка, содержится в выражении *статочное ли дело*, где *статочный* — могущий быть, статья, случиться [Там же]. Всем известное выражение *дубина стоеросовая* включает загадочное для нас прилагательное *стоеросовый*, которое В. Даль объясняет так: «стоеросовое дерево — растущее стойком» — и снабжает пометой «шуточн.». Фразеологизм *для пущей важности* сохранил устаревшее прилагательное *пущий*, которое в словаре В. Даля толкуется как *большой, вящий*.

Некоторые фразеологизмы, например: *иже с ними*, *во время оно*, *до сих пор*, *от сих до сих*, *по сей день*, *по сию пору*, *ни в коем случае*, *в кои-то веки*, *никоим образом* включают формы устаревших местоимений *и*, *оний*, *сей*, *кой*. Эти местоимения имеют древнее происхождение. Местоимение *и* в древнерусском языке в соединении с частицей *же* образовывало относительное местоимение *иже*, соответствующее местоимениям *который*, *что* в современном русском языке. Местоимение *оний* употреблялось при указании на отдаленный предмет, оно образовалось на основе объединения форм двух прежних указательных местоимений *онъ* и *и*.

Местоимение *сей* возникло при объединении местоимения *сь*, которое использовали для указания на близкий предмет, и местоимения *и*.

Вопросительное местоимение *кой* появилось путем присоединения к основе *къ* местоимения *и*.

Указанные местоимения в наши дни относят к устаревшим, а их употребление в свободном контексте придает высказыванию иронический оттенок.

Во фразеологизмах среди устаревших слов можно встретить даже междометия. Так, в выражениях *не ахти как*, *не ахти какой*, *не ахти сколько* дошло до нас междометие *ахти*, которое прежде употреблялось для выражения сильной тревоги, удивления, сожаления: «— Ахти, — жалобно закричала Егоровна. — Владимир Андреевич, что ты делаешь?» (Пушкин. Дубровский); «Псари кричат: — Ахти, ребята, вор!» (Крылов. Басни).

Фразеология дает возможность воссоздать историю русской грамматики, прежде всего морфологии, в ее существенных чертах. Устойчивые выражения сохранили некоторые исторические формы слов, вытесненные впоследствии современными формами.

Ряд фразеологизмов фиксирует особенности древней системы склонения существительных. Так, выражения *Боже упаси*, *ни Боже мой*, *не приведи Господи* свидетельствуют о том, что в нашем языке когда-то была звательная форма. Словосочетание *выбиться в люди* дает представление о древнерусском склонении слова *люди* (см., например: «...Моляшеся за сына и за люди» (Повесть временных лет). Современная парадигма этого слова явилась результатом унификации, коснувшейся разных типов склонения. Фразеологизм *костями лечь* демонстрирует одну из форм архаического склонения слова *кость*.

Такие устойчивые обороты, как *притча во языцех*, *темна вода во облацех*, *почить в Бозе* и под. также содержат архаические грамматические формы *во языцех*, *во облацех*, *в бозе*.

Устойчивые сочетания сохранили ряд глагольных форм, принадлежавших к утраченным со временем парадигмам, например, выражение *Бог весть* сохранило архаическую форму 3 л. ед. ч. глагола *вьѣдети* (в современном языке *ведать* — *ведает*).

Деепричастия в русском языке имеют долгую и сложную историю. Они сформировались на основе действительных причастий и не сразу приобрели тот вид, который они имеют в современном языке. В выражениях *положа руку на сердце*, *очертя голову*, *сломя голову*, *работать спустя рукава*, *скрепя сердце* представлены старые формы кратких действительных причастий от глаголов совершенного вида, на месте которых в современном языке употребляются деепричастия *положив*, *очертив*, *сломя*, *спустив*, *скрепив*.

Некоторые фразеологизмы дают представление об устаревших нормах орфографии, например, в выражении *брать на арапа* написание последнего слова отличается от современного.

Рассматривая фразеологизмы в диахроническом аспекте, не будем забывать о том, что формирование таких языковых единиц продолжается и в наше время. Фразеология отражает культурно-исторические особенности национальной жизни и закономерности развития национального языка.

Литература

1. *Маршак С.* Собр. соч. В 8 т. М., 1970. Т. 5. С. 19.
2. *Шанский Н.М.* Фразеология современного русского языка. М., 1985. С. 160.
3. Фразеологический словарь русского языка /Под ред. А.И. Молоткова. М., 1987.
4. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 2002.
5. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1975.
6. *Борковский В.И., Кузнецов П.С.* Историческая грамматика русского языка. М., 2007.

МГУ им. М.В. Ломоносова



«Пучок цветков из моего садику»

О языке детских повестей А.С. Шишкова

© Т. Н. КРИВКО

Автор статьи прослеживает лингвистические взгляды А.С. Шишкова на заимствованные слова в его творчестве для детей. Рассмотрены случаи замены иноязычной по происхождению лексики русскими эквивалентами в процессе авторской редакции текстов «Детской библиотеки». *Ключевые слова:* А.С. Шишков, детская литература XVIII века, заимствованные слова.

The article is devoted to the way A.S. Shishkov's linguistic ideas were reflected in his texts for children. The researcher considers instances of substitution of words of a foreign origin by their Russian equivalents in the course of his editing the texts for «The Children's Library».

Key words: A.S. Shishkov, children's literature of the 18th century, adopted words.

Александр Семенович Шишков (1754–1841) – президент Российской Академии, вдохновитель «Беседы любителей русского слова», автор книги «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (1803),

положившей начало полемике «архаистов» и «новаторов», — известен как непримиримый противник использования в русском литературном языке заимствованных слов. В работе 1804 года, отвечая своим критикам, он писал: «И так по моему мнению кто желает действительную пользу приносить языку своему, тот всякого рода чужестранные слова не иначе употреблять должен, как по самой необходимой нужде, не предпочитая их никогда Российским названиям там, где как чужое так и свое название с равною ясностью употреблены быть могут» [1. С. 73]. Шишков допускал введение только таких иностранных слов, для которых в русском языке нельзя найти соответствующих смысловых эквивалентов. К ним относятся некоторые понятия из области науки и техники, например, *астрономия*, *геометрия*, *физика*, *центр*, *пистолет* и др., ставшие привычными в употреблении, а также такие технические и художественные термины, которые «старинным нашим писателям не могли быть известны и которых мы нигде в книгах наших находить не можем» [Там же. С. 70].

Особенно неприемлемы для Шишкова семантические и словообразовательные кальки, поскольку механический перенос специфического значения слова из одного языка на слово другого, имеющее иной круг значений, вступает в противоречие с внутренней формой слова, которому пытаются присвоить чуждую ему семантику.

Именно поэтому, по мнению Шишкова, слова, являющиеся кальками с французского, такие, как *переворот* (*révolution*), *влияние* (*influence*), *развитие* (*développement*), *утонченный* (*raffiné*), *сосредоточить* (*concentrer*), *трогательный* (*touchant*), *занимательный* (*intéressant*), делают слог темным и тем самым безобразят русский язык. В погоне за французскими словами новые писатели не могут найти равносильных слов в родном языке, потому что отказались от источника красноречия — «славянского» языка, из которого следует черпать глубину, силу, выразительность и точность словоупотребления: «И так с одной стороны в язык наш вводятся нелепая новости, а с другой истребляются и забываются издревле принятые и многими веками изобретенные понятия» [2.С. 47].

Рассмотрим, как отразились лингвистические установки Шишкова на отношение к заимствованным словам в его литературной практике, в частности, в области детской литературы, в которой он по праву занимает особое место, являясь одним из ее основоположников и первым русским детским поэтом нового времени.

Детская литература как самостоятельная область, составляющая совокупность произведений, изначально адресованных ребенку-читателю, появилась в России в конце XVIII века, в эпоху Просвещения, и носила переводной характер. В начале 80-х годов XVIII века А.С. Шишков, по предложению тогдашнего президента Академии Наук С.Г. Домашнева, обратился к переводам «Детской библиотеки» («*Kleinekinderbibliothek*») немецкого педагога-филантропа И.Г. Кампе, при этом он не только

переводил, но и свободно излагал произведения Кампе и некоторых других немецких авторов. Книга «Детская библиотека, изданная на Немецком языке Г. Кампе, а с онаго переведена Г.***» [3] впервые была издана в Санкт-Петербурге в 1783–1785 годах, и с этого времени надолго вошла в круг детского чтения, выдержав множество переизданий – вплоть до 2-й половины XIX века. Сам Шишков дважды обращался к ее редакции: в 1806–1807 годах, когда в состав сборника вошло много новых произведений, а в написанные ранее тексты был внесен значительный ряд авторских исправлений, и в 1818 году – при подготовке собрания сочинений.

В редакции 1806–1807 годов Шишков устранил немногочисленные заимствованные слова, встречавшиеся в предыдущих изданиях «Детской библиотеки», при этом книга получила новое название – «Собрание детских повестей».

Библиотека – старый грецизм, вошедший в русский язык наряду с такими словами, как *театр*, *арифметика*, *математика* и др., в XVIII веке имел вариативное оформление: изначальное эразмово *библиотека* и рейхлиново – *вивлиофика*. К концу XVIII века традиционно оформился ведущий вариант – *библиотека*. Слово это часто использовалось в названии изданий: «Библиотека для воспитания и училищ», «Всеобщая Библиотека Романов», «Библиотека духовная». Однако в Словаре Академии Российской 1789–1794 годов как *библиотека*, так и *вивлиофика* отсутствуют [4].

А.С. Шишков употреблял слово *библиотека* в значении «собрание книг» в «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка», причем в ироническом контексте, косвенно цитируя оппонента. В пародийном письме от лица защитника «нового слога» вымышленный Шишковым автор, издеваясь над языком Ломоносова, писал: «Постойте! У меня из большой доставшейся мне по наследству Русской библиотеки, осталась одна только завалившаяся где-то его [Ломоносова] Риторика...» [2. С. 442]. Здесь *библиотека* относится к тому обширному ряду иноязычных слов, которыми насыщено письмо противника «старого слога». Исходя из этого, неудивительно, что в детском издании Шишков счел это заимствованное слово неуместным, переименовав «чужезычное название... в Русское» [5. Предупреждение].

Следующий грецизм, изъятый Шишковым из текста первого издания, – *драма* «действие, зрелище» известен в русском языке с 30-х годов XVIII века и зафиксирован в Словаре Академии Российской. В «Детской библиотеке» пьеса «Кровопускание» имела подзаголовок «Маленькая драма». В «Собрании детских повестей» жанровое определение произведения исправлено на «Зрелище для детей» – такой же подзаголовок и у пьесы «Резвый мальчик», впервые появившейся в издании 1806–1807 годов.

В процессе авторской правки из текста рассказа «Услуги снискивают любовь» Шишков исключил слово *пукет*. Заимствованное из французск. *bouquet* или из нем. *Bukett букет* (1769) или *пукет* (1741) [6. Вып. 2. С. 161] имело русский эквивалент — *пучок*. Такое словоупотребление встречается в рассказе Шишкова «Именины»: «Так! я подарю ему милых своих голубков, и еще нарву для него *пучок* цветков из моего садику» [5. Ч. 1. С. 225. Курсив здесь и далее наш. — Т.К.]. В предложении «И так Федюша возвратился домой с большим *пукетом*, а Вася с маленьким» [3. Ч. 1. С. 82] Шишков заменил слово *пукет* словом *вязь* «*связка, гирлянда*» [6. Вып. 5. С. 75]: «И так Федюша возвратился домой с большою *вязью* цветов, а Вася с маленькою» [5. Ч. 1. С. 183].

Интересно, что в рассказе «Девушка, любившая тюльпаны» замены слова *букет* не произошло — возможно потому, что оно сочетается с заимствованным словом *тюльпан*, ставшим известным в России в 10-е годы XVIII века (от итал. *tulipano*, через нем. *Tulpe, Tulpian*, франц. *tulipe*): «Отец по прозбе ея принужден был сделать ей веер, на котором с одной стороны нарисованы были разбросанныя тюльпанная луковицы, а с другой прекрасная *пукет* из тюльпанов» [3. Ч. 1. С. 59; 5. Ч. 1. С. 175].

Показательно, что и Н.М. Карамзин во второй редакции повести «Бедная Лиза» (1804) изъясил из текста слово *букет* [7]. Видимо, как пишет Е.Г. Ковалевская, это заимствованное слово (в сочетании со словом *ландыши*) разрушает народно-поэтический колорит, связанный с образом главной героини произведения. Таким образом, слово *букет* в начале XIX века воспринималось как иноязычное, и вместо него А.С. Шишков использует слова *пучок* и *вязь*.

В рассказе «Молодой осел, знатностию породы своей надутой» Шишков заменил устойчивое сочетание, заимствованное из французского через посредство немецкого, *играть ролю* в значении «иметь заметное влияние, оказывать воздействие» (нем. *Rolle* — ж.р., франц. *role* — м.р.). Утка, «великая грамотейха», рассказывает ослу о том, как славны были его предки. В «Детской библиотеке» читаем: «Господа длинноухие, говорила она, в старину *играли важную ролю в свете*» [3. Ч. 2. С. 49]. В «Собрании детских повестей» фраза утки изменена: «Господа длинноухие, говорила она, в старину *были важныя в свете лица*» [5. Ч. 2. С. 176].

В тексте рассказа «Плачевная судьба двух мальчиков» находим следующее разночтение: «Ну! стань ты там, и слушай, как я буду *командовать*; как я закричу: пали! то ты за ето железцо потяни к себе. Таким образом стали они друг против друга и Николаша *командовал*» [3. Ч. 2. С. 56] — «Ну! стань ты там, и слушай, как я буду *повелевать*; как я закричу: пали! то ты за ето железцо потяни к себе. Таким образом стали они друг против друга и Николаша *повелевал*» [5. Ч. 1. С. 103].

Несмотря на то, что глагол *командовать* — от франц. *commander* «посылать, наряжать» [4. Ч. 3. С. 252] через нем. *commandieren* вошло в русский

язык в Петровскую эпоху [4. Вып. 10. С. 114], уже давно в нем закрепилось и имело русские словообразовательные аффиксы, Шишков заменяет его глаголом *повелевать*, который отличается от *командовать* не только стилистической окраской, но и оттенком значения. Словарь Академии Российской дает следующее толкование слова *повелеваю*: «велю, приказываю, объявляю свою волю, как властелин, господин. В прочем глагол сей различествует от велю и приказываю в том, что он относится к вышшим начальникам. Повеле ему Ангел Господен (Мф., 1, 24)» [4. Ч. 1. С. 595]. Произведенная Шишковым замена заимствованного слова «славенским», имеющим иную коннотацию, не является семантически эквивалентной, однако в языковом сознании автора это оказывается предпочтительнее, чем употребление иноязычного по происхождению слова.

В сценке «Разговор в саду» Шишков сделал замены, связанные со словом *animum*, которое заимствовано через нем. *Appetit* (фр. *appétit*) от лат. *appetitus* [6. Вып. 1. С. 82]. Сравним два варианта реплики воспитателя Доброума, который показывает семилетнему графу Николаю различные достоинства людей низкого звания. На слова своего воспитанника о крестьянской пище — «О какая худая ветчина со ржавщиною, и какой черной хлеб!» он отвечает: «Так! но при том весьма доброй *animum*, которой то делает, что пища их кажется им гораздо лучше, нежели нам наши *пастеты*» [3. Ч. 2. С. 60] — «Так! но при том доброй после трудов *голод*, которой делает то, что грубая их пища гораздо для них вкуснее, нежели для нас лакомья наши *яства*» [5. Ч. 2. С. 75].

В результате переработки фразы усилены смысловые акценты и два иноязычных слова *animum* и *пастеты* заменены русскими. Предложение «Не сказывал ли я тебе, что он худую пищу свою не променяет на наши соусы и пастеты» осталось без изменения, поскольку *соусы* и *пастеты* (заимствования начала XVIII в.) [8] — названия блюд «благородной» кухни, которым противопоставлена здоровая крестьянская пища, и их употребление в данном контексте носит ироническую окраску.

В этом же произведении наречие *анетитно* заменено на славянизм *алчно*. Доброум обращает внимание своего воспитанника на то, как юный садовник Иван, ненадолго оторвавшись от работы, ест принесенные с собою хлеб и ветчину. В издании 1783—1785 годов воспитатель говорит: «Видишь ли, как он *анетитно* кушает?» [3. Ч. 2. С. 63]; в авторской редакции 1806—1807 годов эта реплика звучит так: «Видишь ли, как он *алчно* кушает!» [5. Ч. 2. С. 78].

В первой половине XVIII века слова *алкать*, *алчный*, *алчно* широко использовались в произведениях разных жанров. Но, как пишет Е.С. Копорская в своей книге «Семантическая история славянизмов в русском литературном языке нового времени», в конце XVIII — начале XIX в. происходит резкое сокращение употребительности глагола

алкать в прямом номинативном значении «чувствовать сильный голод» — он используется в основном в переносном значении «сильно желать, стремиться к чему-либо» [9]. Это относится и к прилагательному *алчный* «ненасытимый, насытиться немогущий» [4. Ч. 1. С. 26], и к образованному от него наречию *алчно* (*алчное любопытство, алчно желает*).

Именно это значение было самым распространенным до последних десятилетий XVIII века и активно использовалось в сфере высокой поэтической речи. Однако уже во второй половине XVIII века *алчный, алчно* являются определением чаще всего негативных понятий и явлений: *алчное корыстолюбие, алчное око* [6. Вып. 1. С. 52–53]. Так, в журнале Н.И. Новикова «Детское чтение для сердца и разума» в прозаическом переложении поэмы Томсона «Времена года» встречается такой пример: «Алчное гниение поглощало еще все то, что щедрая рука благодати рассеяла в диком годе» [10]. В семантике слов, образованных от глагола *алкать*, как отмечает Е.С. Копорская, «развивается яркая отрицательная оценочность, которая не была свойственна книжно-славянскому языку» [9].

Таким образом, использование в бытовой сценке в речи персонажа слова *алчно* в прямом номинативном значении было уже достаточно архаично для литературного языка, но органично языковым установкам автора. Если Шишков призывал писателей вводить в употребление старинные слова с тем, чтобы научить читателей любить «коренный, древний, богатый язык свой» [2. С. 5], то тем более наречие *алчно*, не относящееся к «обветшалым» славянизмам, по мнению автора, звучит более гармонично, чем образованное от иноязычного слова наречие *аппетитно*.

Мы видим, что Шишков устраняет из текстов своих произведений даже такие слова, которые были заимствованы в конце XVII — первой четверти XVIII века, что вполне согласуется с его позицией о недопустимости употребления заимствованных слов, если они имеют соответствующие эквиваленты в русском языке, в том числе и в фонде церковнославянской лексики.

И наконец, обратимся к слову *тронуть*, вызывавшему особое, polemически негативное отношение у А.С. Шишкова. В «Рассуждении о старом и новом слоге...» он, подробно анализируя лексические значения французского глагола *toucher* и русского *трогать*, показывает, что общее для обоих языков значение только одно — *трогать руками*, в остальных случаях эти слова являются совершенно разными. «Слово *трогательно* есть совсем ненужной для нас и весьма худой перевод Французскаго слова *touchant*. Ненужной потому, что мы имеем множество слов тож самое понятие выражающих, как например: *жалко, чувствительно, плачевно, слезно, сердобольно* и проч. Худой потому, что в нашем языке ничего не значит» [Там же. С. 207].

Использование языка, по мысли А.С. Шишкова, не должно слепо идти за употреблением, а напротив, употребление следует основывать на разуме, и прежде всего на традиции. Однако, как он сам замечал, «всякое слово, всякое выражение, хотя бы оно по составу своему не имело никакого смысла, или бы несвойственно было языку, когда войдет в употребление, то чрез сильный навык получит наконец некоторое данное ему значение, и не смотря на разум, доказывающий его несвойственность, так укоренится, что истребить оное трудно» [2. С. 28–29]. Свидетельство тому — дважды использованное в «Собрании детских повестей» краткое причастие *тронута*: «И так твердое намерение и молитва могут и детей избавлять от пороков. Мать рассказывала однажды сию щастливую перемену при некоторой девушке, которая таким же подвержена была порокам. Она так этим была *тронута*, что вознамерилась тотчас последовать Машенькину примеру, чтоб столько же как она сделаться любви достойною [Можно исправиться, когда твердо того захочешь]» [11. С. 167–168]; «Добрая мать так *тронута* была чистосердечием своих детей, что она прослезилась» [Там же. С. 226]. Знаменательно, что ни во второй (1806–1807 гг.), ни в третьей (1818 гг.) редакции «Детской библиотеки» («Собрания детских повестей») эти фрагменты не подверглись авторской правке и семантическая калька *тронута* не была устранена Шишковым. В данном случае языковая практика («употребление») вышла за рамки теоретических установок автора.

В остальном новая редакция текстов «Детской библиотеки» вполне отражает лингвистические взгляды Шишкова на использование заимствованных слов, которые, по его мнению, являются для русского человека набором звуков, лишенным смысла, и отвлекают от чувства красоты родного языка.

В целом иноязычная по происхождению лексика представлена в «Собрании детских повестей» небольшим количеством слов: помимо морских и военных терминов, это названия цветов, денежных единиц, название игры *фанты* и некоторые другие; в рассказе «Смешной лов обезьян» использован экзотизм *маис* (*маиц*). Стоит отметить единичное употребление глагола *обанкрутился*, к которому Шишков делает пояснение: «Купец (...) обанкрутился, т.е. проторговался, разорился» [Там же. С. 295].

Устраняя из текстов своих произведений заимствованные слова и заменяя их русскими эквивалентами или церковнославянскими, автор «Собрания детских повестей» давал своим маленьким читателям образец языкового употребления — без «чужезычных» слов. Но, как мы видим, все те немногие лексические заимствования, которые были в текстах первого издания «Детской библиотеки» А.С. Шишкова и во второй

редакции изъяты автором, давно и прочно вошли в русский литературный язык.

Литература

1. *Шишков А. С.* Прибавление к сочинению, называемому «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка», или собрание критиков изданных на сию книгу с примечаниями автора на оные. СПб., 1804.
2. *Шишков А. С.* Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1803.
3. *Кампе И. Г.* Детская библиотека / Пер. с нем. А.С. Шишкова. СПб., 1783–1785.
4. Словарь Академии Российской. М., 2006.
5. *Шишков А. С.* Собрание детских повестей. СПб., 1806–1807.
6. Словарь русского языка XVIII века. Л., 1984-.
7. *Ковалевская Е. Г.* Анализ текста повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» // Язык русских писателей XVIII века. М., 1981. С. 185.
8. *Биржакова Е. Э., Войнова Л. А., Кутина Л. Л.* Очерки по исторической лексикологии русского языка XVIII века. Языковые контакты и заимствования. Л., 1972. С. 216, 394.
9. *Копорская Е. С.* Семантическая история славянизмов в русском литературном языке нового времени. М., 1988. С. 30.
10. Детское чтение для сердца и разума. М., 1786. Ч. 7. № 34. С. 154.
11. *Шишков А. С.* Собр. соч. и переводов. Ч. 1. СПб., 1818.

*Московский педагогический
государственный университет*



ПОЛИНА

© О. Л. ДОВГИЙ,

кандидат филологических наук

Статья является второй частью материала об истории существования в русской поэзии трех взаимосвязанных имен: *Прасковья, Полина, Параша*. Данный материал – об имени *Полина*.

Ключевые слова: женские имена в русской поэзии, семантический ореол имени, *Прасковья, Полина*.

The article being the third part of the material concerning the existence of three interrelated names (Praskovya, Pauline, Paracha) in Russian poetry, is dedicated to Polina.

Key Words: female Names in Russian Poetry, Name Semantisc, Praskovya, Polina.

Имя *Полина* имеет несколько версий происхождения. Первая – самая распространенная – от имени древнегреческого бога солнца Аполлона и означает «солнечная» или же «посвященная Аполлону». В этом случае Полина – одна из форм популярного в России имени *Аполлинария*. Вторая версия – имя *Полина (Павлина, Паула, Паулина)* французского происхождения; женский вариант мужского имени *Поль (Павлин)*, что переводится с латинского языка как «маленький». Полина не упоминается в православных святцах; крестят Полин обычно под именами *Пелагея* и *Аполлинария*.

В XVIII–XIX веках имя *Полина* использовалось как уменьшительное к имени, данному при крещении. И, как правило, замена эта знаковая. Как мы увидим далее, часто *Полина* заменяет не *Аполлинару* или *Пелагею*, а *Прасковью*, что и позволяет включить имя в наш «триптих».

В поэзии имя появляется уже у Карамзина в стихотворении «К лесочку Полины» (1797): «Тебя, лесочек, насадила / Полина собственной

рукой. / Кому же посвятила? – / “Богине прелестей”. – Итак, себе самой». Семантика имени включает юность, светскость, капризность, французскость.

К.Ф. Рылеев добавил в ореол имени *Полина* кладбищенских красок. В 1821 году он написал две эпитафии Полине – «М.Г. Бедраге»: «На смерть Полины молодой, / Твое желанье исполняя, / В смущеньи, трепетной рукой, / Я написал стихи, вздыхая...» и стихотворение под названием «Пр[асковье] Тих[оновне] Чир-ной»: «Под тенью миртов и акаций / В могиле скромной сей / Лежит прелестная подруга юных граций: / Ни плачущий Эрот, ни скорбный Гименей, / Ни прелесть майской розы, / Ни друга юного, ни двух младенцев слезы / Спасти Полину не могли!».

Как видим, в заглавии героиня названа крещеным именем *Прасковья*, а в тексте – *Полиной*, так как весь традиционный «античный» антураж требует и европейского имени.

В стихотворении А.И. Полежаева «Воспоминание» (1825) Полина – романтическая роковая красавица, виновница тяжких страданий героя, которые не может заглушить время. Воспоминания о любви к ней причиняют ему боль: «Исчезли, исчезли веселые дни, / Как быстрые воды умчались; / Увы! но в душе охладелой они / С прискорбною думой остались. / Как своды лазурного неба мрачит, / Облекшись в бури, ненастье, / Так грусть мое сердце и дух тяготит. / Полина, отдай мое счастье! / Полина! о Боги! почто я узрел / Твои красоты несравненны! / Любовь без надежды мой грозный удел. / Безумец слепой, дерзновенный! / Чтоб видеть улыбку на милых устах, / Я жертвовал каждой минутой / И пил не блаженство в прелестных очах, / Но яд смертоносный и лютой... Далёко, Полина, далёко оно, / Восторгов живых упоенье; / Быть может, навек и навек мне одно / В награду осталось мученье...». Яркость, страстность, умение причинять страдания – вот что добавляет полежаевская Полина в нашу копилку.

В пушкинской среде эта форма имени была очень употребительна. Так, дочь Вяземских Прасковью, о которой уже шла речь в предыдущей статье о Прасковье (Русская речь. 2016. № 5), Пушкин в письмах иногда называет и *Полиной*: «Вяземские здесь. Бедная Полина очень слаба и бледна» (Н.Н. Пушкиной. 3 авг. 1834). Как видим, Пушкин в разных ситуациях использует разные формы имени *Прасковья* для достижения различного смыслового и эмоционального эффекта. В данном случае здесь главное – молодость и светскость.

Успокаивая жену, Пушкин пишет: «Твоя Шишкова ошиблась: я за ее дочкой Полиной не волочился, потому что не выдывал...» (Н.Н. Пушкиной. 30 июня 1834). Здесь *Полина* – знак светской барышни.

Если брать связь имен *Прасковья* – *Полина*, часто осью сравнения оказываются оппозиции «русское / французское», «молодость / зрелость».

Вспомним юность «старушки Лариной»: «Бывало, писывала кровью / Она в альбомы нежных дев. / Звала Полиною Прасковью / И говорила нараспев. / ...И русский Н / Как N французский / Произносить умела в нос...». Замена формы имени носит знаковый характер: «французскость» означает светскость, принадлежность к определенному (высшему) классу общества; кроме того, в данном случае это еще и молодость. Ее собственное имя тоже было «офранужено». «/Княжна, Mon ange/ “Pachette” – Алина!...» – так, прежними светскими юношескими именами, встречаются друг друга постаревшие кузины в VII главе. «Pachette» – это конечно же, Прасковья Ларина в юности. Двух барышень, носивших одинаковое имя, в свете звали разными «офрануженными» именами. Замужество меняет ориентиры Прасковьи Лариной – и эта смена показана через замену имени: «...стала звать/ Акулькой прежнюю Селину...». К ней вместе с чепцом и «на вате шлафором» приходит старинное, «просторное» имя *Прасковья*. О том, как ее звали в молодости, читатель узнает только в VII главе.

О моде на замену имен говорил и В.Г. Белинский в статье «Параша»: «Оттого до замужества почти каждая из них – *ангел доброты, дева чудная, неземная, идеальная, Полина или Надина*, а после замужества – солидная дама с весом в обществе, женщина с *характером, Палагея Петровна и Надежда Алексевна...*».

Приведем еще пример знаковой замены имени. Модистка-франуженка Жанетта *Полина* Гебль (Pauline Gueble), последовавшая за возлюбленным в Сибирь, в замужестве переименовала не только фамилию, но и имя – и превратилась в *Прасковью* Егоровну Анненкову, жену декабриста. Эта романтическая история вдохновила не одного художника – достаточно вспомнить фильм В. Мотыля «Звезда пленительного счастья». Опера Шапорина «Декабристы» первоначально называлась «Полина Гебль». В этой героине важны сила любви, жертвенность, умение идти наперекор общепринятым законам. Эти качества окажутся постоянными в семантическом ореоле имени.

Полину Гебль не забудут и в XX веке. Она упоминается в поэме А. Кручёных «Декабристы» (1928): «Помещица, / толстуха тысячная Анненкова, / тащит сына / курчавца-офицера / в модный магазин. /А там Полина Гебль / с глазами-изюминками / и с газовой грудью / ему, кавалергарду, / себя вверяет / беззаветно, / для осторожности примолвив: / – Все русские мужчины / лукавы и изменчивы! – / Но он по чистой совести... / Восстанье решено, / устав прочитан / и нежнее верного к Полине расположен / он слово закрепляет / обручением с ней...»; в поэме о декабристах В.А. Кораблинова «Протеза» (1927): «Вывесочник рисует франтиху / с вывихом в левой ноге: / вывесочник пошляк. / За звенящую дверью – Полина Гебль / Салон Модных Шляп...». В обеих поэмах

востребованной оказывается французскость Полины, ее принадлежность к миру моды, ее история любви.

Способность противопоставить чувство мнению света и поплатиться за это не только честью, но и жизнью — главные качества героини романа М.Н. Загоскина «Рославлев»: «Ее мать, *Прасковья* (курсив здесь наш. — *О.Д.*) Степановна — вздорная, пустая светская дама, помешанная на всем французском. Свою дочь, в крещении *Пелагею*, она на французский лад звала *Полиной*». Форма имени оказывается принципиальной для понимания характера героини, совершившей, с точки зрения света, страшное преступление: в пору войны с Наполеоном сочетавшейся браком с пленным французом. Смерть Полины упрочивает семантику страданий и смерти среди значений имени.

Имя *Полина* оказывается связующим звеном между двумя сочинениями, носящими одинаковое название «Рославлев», — загоскинским и пушкинским. Полина Пушкина принципиально отличается от Полины Загоскина — но именно «офранцуженная» форма имени дает стержень для сравнения двух героинь; Пушкин подчеркивает, что сохраняет имя, данное героине Загоскиным.

В «Пиковой даме» *Полиной* зовут молодую княжну, на которую дуетсЯ и на которой женится Томский. В данном случае имя — знак великосветского антуража.

В конце XIX века эта Полина волею автора оперного либретто М.И. Чайковского окажется важным действующим лицом в опере «Пиковая дама» (1890) — подругой Лизы, которая исполняет очень важный для всего действия оперы романс на стихи К.Н. Батюшкова, заканчивающийся словами: «Но что ж досталось мне в прекрасных сих местах? / Могила». Мало кто помнит, что стихи написал Батюшков; в народе это просто «романс Полины». Романс становится модным; а мрачные коннотации в имени *Полина* сгущаются.

В поэме Н.М. Языкова «Липы» рассказана драматическая история о том, как по прихоти начальственного самодура были срублены родовые липы в саду аптекаря Кнара. Его жена Алина, для которой эти липы были «альбом родных и милых ей людей», не смогла этого вынести и умерла на месте. Имя *Полина* в поэме встречается дважды — что говорит о его модности. Так зовут одну из светских дам: «...вот и две жены / Двух генералов, бывшие княжны / Мстиславские: Елена и Полина...»; так зовут дочку Алины, на глазах которой она и умирает: «Вдруг слышит крик; Полина / И Макс бегут, и плачут и кричат: / “Папа, папа, иди скорее в сад; / Мама больна, в сад воры приходили / И взяли наши липы...”. Будет ли легким и веселым ее характер, если в раннем детстве на ее глазах умерла ее мать? Эта поэма подтверждает уже отмеченные нами коннотации имени: модность, светскость; страдания, нелегкую судьбу.

У В.С. Курочкина в «Веселых разговорах» (1866) имя тоже просто знак светского общества: «-Милая Полина, мы без гроша сами. / Муж ждет ревизора, от испугу болен, / Entre nous, он будет, кажется, уволен, / Коля и Анюта без надежды в кори...».

У Аполлона Григорьева в поэме «Вверх по Волге» Полина упоминается как «фальшивая» предшественница настоящей возлюбленной героя; он подробно описывает их отношения: «С Полиной, помнишь, до тебя / Я жил; любя иль не любя, / Но по душе... Обоим было / Нам хорошо. Я знать, ей-ей, / И не хотел, кого дарила / Дешевой ласкою своей / Она — и с кем по дням кутила...». Окончание связи с этой Полиной, о которой рассказано с применением снижающего бестиарного сравнения, не может не вызвать иронической улыбки: «И мы расстались. Нам была / Разлука та не тяжела; / Хотя по-своему любила / Она меня, и верю я... / Ведь любит борова свинья, / Ведь жизнь во всё любовь вложила...».

Итак, в XVIII—XIX веках имя *Полина* в литературе используется для замены имен *Пелагея* или *Прасковья* и имеет семантику молодости, светскости, сильных страстей, готовности к самопожертвованию, смерти.

В XX веке имя *Полина* становится самостоятельным; уже мало кто помнит о его родстве с *Пелагеей* и *Аполлинарией*. В поэзии оно появляется благодаря популярности его носительницы — летчицы Полины Осипенко, трагически погибшей в 1939 году. Эта гибель автоматически включает ее в нашу категорию «Полин умерших».

Ей посвящают стихи М. Светлов и А. Твардовский. Стихотворение Твардовского «Полина», написанное за год до гибели героини, рассказывает о ее жизненном пути: от «птичницы, по имени Полина, созывавшей «во дворе цыплят», до «летчицы, по имени Полина», совершившей «славный перелет» «над великой русской равниной».

Стихотворение М. Светлова «Полине Осипенко» (1939) — отклик на смерть летчицы. Основная его мысль — Полина заслужила бессмертие: «Сквозь легенды, сказанья, былины / Далеко ль до бессмертья идти? / — сказала б Полина, / Но не может произнести... / Ни слезой, ни печалью не надо / Омрачать наш прощальный салют, / Если с русской женщиной рядом / Боевые легенды идут. / Этот образ, знакомый и милый, / Разве время от нас заслонит?.. / Вся страна перед свежей могилой / Близким родственником стоит. / И никто не пройдет стороною, / Каждый замысел, каждый порыв, / Все мечты свои перед тобою, / Как живые цветы, положив, / Чтоб сквозь годы другим поколениям / Славу женщины передать — / Самолетом, *стихотвореньем* (Курсив наш. — О.Д.) — / Всем, что может быстро летать!». Отметим мотив сохранения имени *Полины* и памяти о ней в поэзии.

Если в начале XIX века имя *Полина* было знаком молодости, то во второй половине XX века оно неожиданно становится знаком старости; причем ореол смерти продолжает над ним витать. Возможно, это

связано с тем, что имя перестало быть модным и остались те, кто «донашивал» его, – женщины зрелого и преклонного возраста. В рассказе «Тетя Поля» В. Шаламова (1958) речь идет о судьбе женщины, осужденной на десять лет, сумевшей в лагере войти в привилегированную касту дневальных, но умершей от рака. Лишь смерть открыла ее настоящее имя. Рассказ заканчивается эпизодом с крестом над ее могилой. Равнодушный нарядчик дал такое указание художнику: «Ничего не нахожу, кроме инициалов. – Тимошенко П.И. Пиши: Полина Ивановна. Умерла такого-то числа». Отметим, что в конце 50-х годов самым первым именем, пришедшим на ум, было имя *Полина*. Но через неделю пришел отец Петр, исповедовавший тетю Полю и сказал, «что тетю Полю зовут не Полина, а Прасковья, и не Ивановна, а Ильинична...». Перед нами замена вроде бы чем-то напоминающая пушкинскую. Но есть существенная разница: эту Прасковью люди звали не *Полиною*, а *Полей* – другим уменьшительным именем. Выходит, в это время имя *Полина* было более употребительным, более престижным, чем «старорежимное» *Прасковья*. Видимо, в молодости Прасковья стала зваться модным именем *Полина*; имя осталось при ней, в свою очередь, еще более сократившись.

А в поэме Б. Слуцкого «Как убивали мою бабу» (1963) рассказано о том, как встретила смерть русская женщина Полина – тоже пожилая. Это единственный найденный нами пример, где имя *Полина* дано с отчеством: «Из каждого окна / шумели Ивановны и Андреевны, / плакали Сидоровны и Петровны: / – Держись, Полина Матвеевна!..»

Итак, имя *Полина*, являясь производным от *Аполлинаруи*, в сознании людей и литературе часто оказывается связанным с другим именем – *Прасковья*. Интересна динамика «возрастной семантики»: от юности к старости. Возможно, это связано с волнами моды на имя *Полина*. В конце XX века девочек называли *Полинами* очень часто. Возможно, нас ждет и новая волна поэтических посвящений Полине.

МГУ им. М.В. Ломоносова

Топонимика**Из топонимии России**

© Ю. Ю. ГОРДОВА,
кандидат филологических наук

Публикация содержит некоторые материалы, подготовленные для единой базы данных «Топонимия России», включающей в себя сведения об истории и происхождении географических названий Московской, Владимирской, Волгоградской, Иркутской, Липецкой, Пензенской, Рязанской, Ярославской областей. В статьях обобщаются данные монографий, словарей и научно-популярных книг по топонимике, опубликованных в XX–XXI вв.

Ключевые слова: топонимика, ономастика, географические названия, топонимия России, единая база данных «Топонимия России», происхождение географических названий.

Materials for the Unified database «The Toponymy of Russia» include articles about the history and etymology of geographical names in different regions of Russia: Moscow, Vladimir, Volgograd, Irkutsk, Lipetsk, Penza, Ryazan, Yaroslavl.

The article summarizes the data monographs, dictionaries and popular-science books on toponymy, published in the XX–XXI centuries.

Key words: toponymy, onomastics, place names, toponymy of Russia, Unified database «The Toponymy of Russia», the etymology of toponymy.

С 2014 года в Институте языкознания РАН ведется работа по созданию единой базы данных «Топонимия России». В базе размещается научно обработанная и систематизированная информация по истории и происхождению названий географических объектов разных типов: рек, озер, городов, сел, деревень, оврагов, ручьев, урочищ. Информационная система создается с целью популяризации научных знаний. Она рассчитана на широкий круг пользователей: школьников, студентов, молодых ученых и всех любителей топонимики. Подготовленные материалы размещаются в открытом доступе в сети Интернет. Обратившись к ресурсу, любой пользователь сможет найти ответы на вопросы: что означает тот или иной топоним, как он появился, какую форму имеет, какие версии о происхождении названия существуют сегодня в науке, как называются жители этой местности, есть ли в России и в других странах похожие названия, какую литературу по теме можно почитать?

В электронных статьях обобщаются сведения монографий, словарей, научных и научно-популярных книг по топонимике из библиотеки сектора прикладного языкознания Института языкознания РАН. Эта библиотека собрана крупнейшим специалистом по ономастике А.В. Суперанской; в настоящее время ее дело продолжают сотрудники сектора, и уникальное собрание пополняется новыми экземплярами. Особенно ценными источниками для базы данных являются региональные издания, малоизвестные и малодоступные для широкой аудитории.

Обзор литературы позволяет представить различные точки зрения об этимологии названий и выделить среди них наиболее авторитетные на сегодняшний день. Донести такую научно обработанную информацию до всех любителей топонимики создатели системы считают одной из главных своих задач.

Несмотря на то, что база преследует цели популяризации научных знаний, содержащиеся в ней сведения представляют интерес и для специалистов в области топонимики, так как они дают представление о степени разработанности той или иной научной проблемы, позволяют понять, что уже установлено в ходе предыдущих исследований, а что еще неизвестно, кто занимался изучением того или иного топонима, какие статьи и книги посвящены данной проблематике. Всё это позволит ученым, прежде всего молодым исследователям, учитывая уже полученные результаты, корректировать направление и тематику своих исследований.

Помимо этого, база данных служит прекрасной площадкой для научного общения ученых разных областей России: она знакомит с содержанием и результатами региональных исследований, помогает преодолевать информационную замкнутость. Каждый ученый имеет возможность представить широкой аудитории свои книги, словари, монографии по топонимике.

С учетом обширности территории и многонационального состава населения России важным представляется включение в базу топонимов различной языковой принадлежности и максимально широкой географии. Уже сегодня в ней представлены названия более тридцати регионов России. Все это, по мнению авторов, позволит информационной системе быть востребованной и интересной для самого широкого круга читателей.

Проект создания общероссийской базы данных рассчитан на несколько лет: по мере поступления в библиотеку Института новой литературы материалы базы будут пополняться и обновляться. Проект является открытым: принять участие в нем может любой ученый, занимающийся исследованием топонимии.

Далее мы публикуем сведения о наиболее известных топонимах.

Алушта – город в Крыму, расположен на территории Крымского полуострова. Название упоминается в византийском описании Крыма (VI в.) как крепость *Алустон*, у арабского картографа Идриси (XII в.) как *Салуста* [1. С. 31–32]. Форму *Салуста*, встречающуюся в арабских документах XII века, О.Н. Трубачев рассматривал как парную с *Салгир* и объясняет как «устье (долины) гор Сала», где *Сала* – Крымские горы, а *уста* из др.-инд. *ostha* «губы, уста» [2. С. 22]. Е.М. Поспелов считал, что название *Сала* относилось не к Крымским горам, а к долинам, лежащим по обе стороны гор: одна долина *Сал-гир*, другая *Сал-уста*, т.е. «устье долины Сал»; в основе топонима *Сала* он видел монг. *сала* «приток реки, межгорная ложбина, лощина» [1. С. 31–32].

Байкал (бур. **Байгалдай, Байгалнуур**) – озеро в южной части Восточной Сибири (Бурятия, Иркутская область), самое глубокое озеро на планете, крупнейшее природное хранилище пресной воды, уникальный памятник природы. Как пишут авторы топонимического словаря Бурятии, побережье озера было освоено русскими в 40-х годах XVII века. От эвенков они узнали название *Ламу*, что значит «море», и второе – бурятское – название *Байгал*, заимствованное из якут. *Байхал* или *Байгьал* «большая, глубокая вода, море». Форма *Байкал* закрепилась за озером с середины XIX века [3. С. 34].

В 1996 году Байкал внесен в Список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Елец – город, административный центр Елецкого района Липецкой области. Расположен в месте впадения речки Ельчик в реку Быстрая

Сосна. Впервые упоминается в Никоновской летописи под 1146 годом вместе с городами Дубок, Пронск, Тула [4. С. 63]. В основе названия лежит местный географический термин *елец* «еловый или дубовый лесок». По данным Е. Отина, первоначально так называлось урочище, затем протекающая по нему речка (совр. Ельчик) и лишь после этого название перешло на поселение [Там же. С. 63].

Елец – город воинской славы, это звание ему присвоено в 2007 году.

Переяславль Рязанский – столица Рязанского великого княжества, в 1778 году переименована в Рязань в память о первой столице княжества, сожженной татарами в 1237 году. Топоним упоминается в летописях под 1300 годом: «Рязаньские кнзи Ярославичи бишася оу Переяславля» [5. С. 485]; под 1301 годом: «Данило князь Московский приходил на Рязань ратью и билися оу Переяславля» [Там же. С. 486] (орфография источника изменена).

Существуют три версии происхождения топонима.

1. Название связано с личным именем *Переяслав* «перенявший славу (отца, воина)». Топонимы, образованные таким способом (*Ярославль*, *Дедославль*, *Ростиславль*, а также *Ивань*, *Хороборь*, *Степань*), указывали на принадлежность поселения человеку, носившему данное имя, то есть *Переяславль* – «город *Переяслава*».

2. Название является перенесенным из Южной Руси и не связано напрямую с первоначальным значением, а лишь соотносится с названием более раннего по времени основания города – киевским *Переяславлем*, который упоминается в летописных записях с начала X века.

Перенесенные названия – хорошо известное русской топонимике явление, связанное с миграцией населения. При выборе имен для новых поселений и безымянных рек осваиваемых территорий переселенцы нередко и, по всей видимости, сознательно повторяли названия мест бывшего проживания. Знакомые названия создавали привычное окружение на новой земле и, очевидно, помогали преодолеть ностальгию по родным местам. По мнению ряда ученых, такое объяснение представляется наиболее правдоподобным для рязанского Переяславля.

3. Названия трех древнерусских городов, носивших имя *Переяславль* (киевский, рязанский и суздальский), возникли независимо друг от друга. Их появление объясняется общностью языковой среды и именного фонда населения Древней Руси.

Сторонники данной версии считают, что в основе каждого топонима лежит сочетание «перенявший славу», которое перекликается с историей возникновения города. Относительно рязанского Переяславля высказывается предположение, что он перенял славу столицы Рязанского княжества, сожженной татаро-монголами в 1237 году. Эта гипотеза имеет право на существование, однако в свете археологических и топонимических данных выглядит не очень убедительно: город был основан до

известных трагических событий (по археологическим данным, не позднее XII в.) и с самого начала назывался *Переяславль*. Древнерусские города получали свои имена в момент основания, переименований топонимическая система, устойчивая и консервативная, не допускала (эта естественным образом сформировавшаяся традиция была нарушена позднее, путем искусственного вмешательства в живые топонимические процессы). Более логично предположить, что город перенял славу какого-то другого города (не Рязани), находившегося поблизости и по какой-то причине прекратившего существование (сильный пожар, неудачное местоположение, нападение врагов и полное разрушение или другие обстоятельства).

Уже в XII веке киевский Переяславль именуется в документах *Переяславлем Русским* (ныне *Переяслав-Хмельницкий*), в двух других названиях дополнительные элементы, необходимые для различения одноименных городов, появляются в записях XIV века: *Переяславль Рязанский* (он же *Переяславль на Трубеже*), *Переяславль Суздальский* (ныне *Переяславль-Залесский*).

По указу 1778 года, *Переяславль Рязанский* был переименован в *Рязань* в память о первой столице Рязанского княжества. Следует признать целесообразность и логичность этого шага, так как он устранял многовековой региональный казус: даже после утраты Рязани и передачи функций столичного града Переяславлю сама область (волость, земля) – по стойкой традиции – продолжала именоваться *Рязанской*, а ее жители *рязанцами*.

Близкие топонимы: *Переяславль Русский (Киевский)*, город (совр. *Переяслав-Хмельницкий*, Украина), *Переяславль Залесский*, город (совр. *Переяславль-Залесский*, Ярославская область).

Рязань – административный центр Рязанской области, до 1778 г. официально именовался *Переяславль Рязанский*. Рязань также древняя столица Рязанского вел. княжества (ныне археологический памятник *Старая Рязань*). Упоминается в Лаврентьевской летописи под 1096 годом: «Олег же выиде из Стародуба и приде Смолиньску и не прияша его Смолняне и иде к Рязаню» [5. С. 231].

Относительно происхождения топонима Рязань в течение последних 150 лет высказано около 20 гипотез. Многие из них носят ненаучный характер, не подкрепляются никакими аргументами и не соответствуют известным историческим и лингвистическим обстоятельствам.

Наиболее распространенными и обоснованными с научной точки зрения сегодня являются следующие версии:

1. Топоним связан со славянским географическим термином *рjаса* (*rjasa*) «мокрое место, топь», «заросшая кустарником пойма» [6].
2. *Рязань* – это видоизмененное *Эрзянь* «поселение мордовского племени *эрзи*» [7].

3. Топоним происходит от названия реки [8].

4. Топоним представляет собой краткое прилагательное, образованное от древнерусского имени *Резан* (**Резанѣ*), данного при рождении («вырезанный из чрева матери») [9].

5. Название отражает особенности рельефа местности близ древнего города — «резанная, изрезанная» [10].

Однако некоторые из этих версий также имеют серьезные контраргументы. В частности, объяснение топонима через географический термин *ряса* противоречит природным реалиям местности и не объясняет структуру топонима.

Вторая версия (*Рязань* — видоизмененное *Эрзянь*) противоречит историческим фактам: славянскому поселению действительно предшествовало древнемордовское, однако, по археологическим данным, они не связаны хронологически. К тому же историческая территория проживания эрзи находится намного восточнее местонахождения древней Рязани.

Третья версия имеет право на существование. Действительно, транstopонимизация, в данном случае переход имени реки на поселение, это традиционный путь образования названий древних городов. Гидронимы *Рязань*, *Рязанка*, *Резвань* и под. известны в бассейне Оки, однако в окрестностях Старой Рязани река с таким названием не зафиксирована.

Происхождение ойконима от прозвища (пятая версия, предложенная М. Фасмером) не противоречит топонимическим традициям того времени, но все же кажется сомнительной из-за выводимого значения антропонима («вырезанный из чрева матери»); скорее, прозвище *Резан* (**Резанѣ*) принадлежало взрослому человеку и имело значение «израненный, со шрамами от резаных ран».

Убедительным является объяснение, согласно которому название отражает особенности рельефа местности близ древнего города — «резанная, изрезанная»: высокий берег Оки на протяжении нескольких километров здесь изрезан многочисленными глубокими оврагами с отвесными, почти вертикальными склонами. Это не могло не создавать трудности при основании поселений в прошлом (прежде всего из-за ограниченности территории между оврагами) и не накладывать отпечаток на характер их расположения (строго по линии рельефа).

И только площадка будущего стольного города была относительно ровной и широкой, а ограничивающие ее с разных сторон овраги будто бы служили естественными преградами, — все это создавало идеальные условия для основания и дальнейшего безопасного существования древнерусского поселения.

Такая история возникновения топонима подтверждается географически (яркая особенность рельефа сохраняется до сих пор),

археологически (топографией древних городов) и лингвистически. Топоним по структуре и принципу наименования сопоставим с другими древнерусскими названиями Рязанской земли: *Листань* «лиственная, покрытая листвой», *Серебрянь* «переливающаяся, цвета серебра (о водной поверхности)». Ручей с названием *Серебрянка* (современная, более поздняя форма) протекает по дну оврага Старой Рязани; *Марицань* «сырая, заболоченная» (также название ручья одной из многочисленных балок района Спасской Луки) [10].

Литература

1. *Поспелов Е. М.* Географические названия мира: Топонимический словарь. М., 2002.
2. *Трубачев О. Н.* Лингвистическая периферия древнейшего славянства: Индоарийцы в Северном Причерноморье // Вопросы языкознания. 1977. № 6. С. 13–29.
3. Географические названия Республики Бурятия: топонимический словарь / Сост. И.А. Дамбуев, Ю.Ф. Манжуева, А.В. Ринчинова. Улан-Удэ, 2006.
4. Русская ономастика и ономастика России / Под ред. акад. О.Н. Трубачева. М., 1994.
5. Полное собрание русских летописей. Лаврентьевская и Троицкая летописи. СПб., 1846. Т. I.
6. *Роспнд Ст.* Структура и стратиграфия древнерусских топонимов // Восточнославянская ономастика. М., 1972.
7. *Никонов В. А.* Краткий топонимический словарь. М., 1966.
8. *Нерознак В. П.* Названия древнерусских городов. М., 1983.
9. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1971.
10. *Гордова Ю. Ю.* Топонимия России: история и современность // 25 лет Топонимической комиссии Рязани. Рязань, 2012.

Институт языкознания РАН



«Вышнего града взыскуя»

Народные утопические легенды
в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина

© И. Б. ПАВЛОВА,
доктор филологических наук

М.Е. Салтыков-Щедрин проявлял интерес к фольклору и народным утопическим представлениям, духовным упованиям масс, что нашло отражение в его творчестве, прежде всего в трактовке образа России как сокровенного града. Его произведения всегда исполнены веры в будущее родины, в ее преобразование.

Ключевые слова: Россия, народная утопия, сокровенный град, фольклор, сказ, стилизация, постоянные эпитеты.

The article is devoted to the interest of Saltykov-Shchedrin to folklore and democratic utopic views, to the spirit hopes of the common people, that have an effect on his works, especially on the interpretation of the image of Russia as the secret ideal town. His works are full of the faith in the future of his motherland, in its transfiguration.

Key words: Russia, democratic utopia, secret ideal town, folklore, the tale, styling, constant epithets.

Ощущение самобытности России рано пробудилось у М.Е. Салтыкова-Щедрина. Под влиянием социального опыта, идейно-эстетических исканий оно стало незыблемым убеждением художника. Отчизна предстает под пером сатирика не только мрачной и трагичной: его произведения свидетельствуют о сложной трактовке национальной судьбы,

о ведении Салтыковым-Щедриным «таинственных струй народной русской жизни», творческого духа многомиллионного крестьянства. Е.И. Покусаев с полным основанием утверждал, что все произведения писателя в большей или меньшей степени связаны с фольклором. Салтыков-Щедрин цитирует духовные стихи и лирические песни, стилизует былинный эпос, широко обращается к сказочным мотивам и образам, обильно включает в свое повествование пословицы и поговорки, создает сатирические картины, которые так и напрашиваются на сближение с народной фантастикой. «Для него устная поэзия — это прежде всего деятельность самих масс, это показатель творческих сил народа, его великих духовных возможностей» [1]. Известный фольклорист Ю.М. Соколов писал, что среди элементов, образующих стиль щедринской прозы, значительное место занимает фольклор. К нему писатель обращался на протяжении нескольких десятилетий — от «Губернских очерков» до «Пошехонской старины». «Характер и методы использования Щедриным фольклорного материала крайне своеобразны и сложны» [2. С. 493], — подчеркивал он.

К потаенным явлениям народной жизни, творчески осмысленным писателем, относятся социально-этические упования масс, облеченные зачастую в поэтическую форму, которые отнюдь не всегда совпадают с религиозно-догматическим учением, вплоть до превращения в откровенные ереси. В монографии «Народная социальная утопия в России. Период феодализма» А.И. Клибанов отмечал, что в сознании простых людей рано возникла идея «земного царства» с гармоничным строем общественных отношений, совершенными нормами морали и изобилием «благ земных». Хилястические учения зачастую процветали в сектантской среде, например у бегунов, пытавшихся устроить жизнь на принципах «еретического коммунизма». Автор обратился к представленному в древнерусской письменности типу утопической системы, условно названному им «земной рай», «сокровенный град», который ищут, преодолевая испытания. В XVII—XVIII веках идеологи религиозной оппозиции снабжали людей, «взыскующих града», так называемыми «путешественниками», то есть указателями дорог, уводящих в леса, пустыни, горы, с обозначением промежуточных станций и перечнем лиц, к которым следовало обращаться за помощью. Это были маршруты побегов в вольные земли. На такой основе выросли Китежская и Беловодская легенды. Первая дополняла вторую, по выражению А.И. Клибанова, как «исход» дополнен был «обетованной землей» [3].

К.В. Чистов в книге «Русские народные социально-утопические легенды» упомянул, что в литературе по старообрядчеству уделено большое внимание роли бегунов в создании легенды о граде Китеже и привел пародийные бегунские паспорта: «Отпустил меня раба Божьего великий господин града Вышнего, Святого уезда, Пустынного стана, села

Будова, деревни Неткина, чтоб не задержали бесы раба Божьего нигде», «Паспорт у нас из града вышнего Ерусалима. Убежали мы на волю от худого господина» [4. С. 244–245]. «Одному из основных своих тезисов, — писал исследователь, — “града настоящего не имама, а грядущего взыскуем” они придавали вполне реальное, практическое выражение» [Там же. С. 249]. Прокомментируем, что источник этого тезиса — послание апостола Павла «К евреям» [Гл. 13. Ст. 14]. Та же мысль выражена и во «Втором соборном послании» апостола Петра: «Впрочем мы, по обетованию Его, ожидаем нового неба и новой земли, на которых обитает правда» [Гл. 3. Ст. 13].

Важнейшими источниками для изучения истории легенды о Беловодье, писал К.В. Чистов, являются «путешественники», тайные листки, писанные крестьянской рукой и распространявшиеся, вероятно, довольно широко. Беловодье мыслилось крестьянской страной, отделенной от Руси морем или расположенной на островах. «Легенда о Беловодье имела общерусский характер и распространение и в то же время была особенно популярна среди старообрядцев-беспоповцев, причем сыграла определенную роль в развитии “бегунства” — крайнего, радикального его ответвления» [4. С. 28].

Смысл легенды о «далекой земле», отметил автор, заключается в утверждении, что эта земля существует в настоящем, надо только ее найти — и идеал будет обретен. Так выражались социальный протест и чаяния крестьянских масс. «Энергия отчаяния и энергия надежды, замыкаясь, порождали вспышку поэзии. Именно в этом смысле и следует говорить о том, что “легенды о далеких землях” были не просто порождением, но и поэтической и тем самым идеологической санкцией этого движения, не только отражали его, но и влияли на него» [Там же. С. 317].

Образы «далекой земли», «сокровенного града» зародились еще в фольклорно-мифологическом сознании. Так реализовался древнейший архетип «инога царства», на поиски которого отправляются неудовлетворенные и обездоленные в фольклоре, литературе, в самой действительности.

Юные годы Салтыкова прошли в имени его родителей селе Спас-Угол. И хотя он был отгорожен от народной жизни, как повествуется в хронике «Пошехонская старина», но, конечно, отзвуки крестьянской поэзии, мифологии долетали до него, какие-то картины и представления, верования запоминались, впитывались сознанием. Для будущего писателя открывалась богатейшая область духовного бытия народа. Попав на службу в Вятку, Салтыков познакомился с жизнью простых слоев общества, патриархального купечества. Он читал много старообрядческих рукописных книг, «цветников», «трилистников» и других сборников, списал имевший большую популярность в этом краю, богатом

скитами и пустынями, «Стих об Асафе в пустыню входяща», «Стих об антихристе». По мнению Ю.М. Соколова, вариант первого стиха, принадлежащий Салтыкову, относится к распространенной редакции, по своей структуре довольно полный и наиболее близко подходит к тексту, записанному С.П. Шевыревым в Вяземах Московской губернии и впоследствии напечатанному П.А. Бессоновым в первом томе «Калик переходящих» под номером 55 [2. С. 503]. Эти познания, полученные Салтыковым, нашли отражение в неопубликованной статье-рецензии на «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника Святыя горы Афонския инока Парфения», статье «Стихотворения Кольцова», цикле «Губернские очерки» и во многих других произведениях. В хронике «Пошехонская старина» в главе «Сатир-скиталец» рассказывается об одном из согласий беспоповцев. «В то время ходили слухи о секте “бегунов”, которая переходила из деревни в деревню, *взыскав вышнего града* и скрываясь от преследования властей в овинах и подпольях крестьянских домов. Помещики называли эту секту “пакостною”, потому что одним из ее догматов было непризнание господской власти» [5. Т. XVII. С. 308].

Насколько горячо стремился писатель проникнуть в мирозерцание трудящихся масс, осмыслить их стремления, свидетельствует раздел «Богомольцы, странники и проезжие» цикла «Губернские очерки». В образующих его главах Русь предстает то путем к земному и горнему Иерусалиму, то «вышним градом», Святой землей. Нередко в своих мечтах простецы представляют, что Правда сокрыта где-то в недрах Руси. И там, где звучит тема «сокровенного града», повествование лексически, синтаксически, интонационно ориентировано на народную речь.

В разделе «Богомольцы, странники и проезжие» автор описывает свои впечатления от пения нищих слепцов, исполняющих духовные стихи. В стихе о царевиче Асафе «мать пустыня», «прекрасная пустыня» противопоставит суетному миру. Про нее знает Сам Господь, ее хвалят архангелы, прославляют преподобные, в ней пребывает Иоанн Предтеча. Но красота пустыни особая, духовная. Жизнь там постоянный искуc. В пустыне приходится претерпевать многие нужды, испытания, трудиться и поститься. Пища в ней «гнилая колода», питье «болотная вода», вокруг темные леса и лютые звери, там «грустно и тошно» привыкшему к миру человеку. Сладостность пребывания в пустыне – в аскезе. Хотя в этом любимом народном стихе рассказывается о чужеземном царевиче Асафе, но действие разворачивается среди дремучих лесов, болот, и пустыня воспринимается как чудное, сокровенное место на Руси. Стих этот возбуждал в слушателях чувство, что «мать пустыня» здесь на родной земле, и кто найдет ее, обрящет и небесный Иерусалим. В «Богомольцах, странниках и проезжих» повествователь в эмоциональной форме обращается к читателю с выражением чувства горячей любви

к «нашему прекрасному народу», слушает «плачевный, захватывающий за душу» стих, исполняемый убогими о «пресветлом потерянном рае, о пустынном “нужном” житии ...» [Т. II. С. 112]. В эту сцену вводится отрывок из «Стиха об Асафе»:

У меня во пустыни много нужи прияти,
У меня во пустыни постом попоститися,
У меня во пустыни скорбя поскорбети,
У меня во пустыни терпя потерпети...
Не страши мя, пустыня, превеликими страхами... [Там же].

Раздается благовест соборного колокола, и вся толпа, которая пришла почтить угодника Божия, как один человек встает. В такие мгновения открывается надмирная реальность — «Святая Русь».

В главе «Пахомовна» в манере, стилизованной под народный сказ, автор изображает старицу, стремящуюся к святым преславным местам, к угодникам Божиим. Русь является Пахомовне многоликой: «свет-дубравушкой веселой» с «муравушкой зеленой» и стонущей «матерью-сырой землей», над которой собираются тучи грозные, полыхают зарницы. Странице открывается в лесу место, где в высоких хорах идет служба непрестанная, величается Пресвятая Троица, где поют «гласами архангельскими песни херувимские». На своей родной земле находит Пахомовна райские обители. Но рядом существует и мир сатанинский. Искуситель заводит ее в проклятое место. «Вокруг лежат болота смрадные, поднимаются кверху от них туманы зловонные, застилаючи солнце праведное, насылаючи безо времени ночь ужасную (...).

Расступилася вдруг под нею мать-сыра земля, и разверзлася вся преисподняя огненная» [Там же. С. 137]. Но горячая молитва старицы побеждает этот антимир: перед ней вдруг возникает святая тихая обитель, возвеличенная мужами праведными, златые главы на храмах светятся, в них идет служба вечная, неустанная. Светлое начало торжествует.

Жизнь крестьянской Руси преисполнена «болью сердечной» и «нуждою сосущею», но в народе неистребимо желание отыскать вышний град, обетованную землю. Путь убогой Аринушки проходит по бескрайним русским просторам. «Видит она: впереди у ней Иерусалим-град стоит; стоит град за морями синиими, за туманами великими, за лесами дремучими, за горами высокими (...).

Промеж всех церквей один храм стоит, в тьмим храме злат-кован престол стоит, престол стоит всему миру красота, престол христианским душам радование (...). Столбы у престола высокие кованые, изумрудами, яхонтами изукрашенные... на престоле Сам Спас Христос Истинный сидит» [Там же. С. 356–357].

Как отмечал С.А. Макашин, «Аринушка» — первое по времени написания и напечатания произведение, в котором Салтыков-Щедрин

обратился к фольклорным мотивам и форме для изображения духовной жизни крестьянства [Там же. С. 543]. Писатель использует распространенные в народном творчестве повторы, инверсии, постоянные эпитеты, удвоения гласных, создающие особый напевный ритм.

Много страданий выпадает на долю Аринушки, но, чтобы достичь града Иерусалима, надо потрудиться Кресту, только тогда ангелы чистые вознесут на лоно Авраамово. Убогая странница выступает носительницей «неудержимого стремления к душевному подвигу», живущему в народных массах. Перед смертью она спрашивает, далече ли отсель до Ерусалим-града, и получает ответ: «О таком и не слыхивали». «А Ерусалим-град Христов, — говорит, — мне сегодня повечеру беспрерывно попеть туда надоть» [Там же. С. 361]. Как бы ни был далек Святой град, но духовно он рядом и обретается по вере.

Связь с народными чаяниями «сокровенного града» прослеживается и у современника Салтыкова-Щедрина, социалиста-утописта Чернышевского в романе «Что делать?». В сцене, изображающей общество будущего из четвертого сна Веры Павловны, автор переносит героиню в Обетованную землю, которая называется «Новая Россия». Это «особая сторона» на юге, в центре бывшей пустыни, обращенной в плодороднейшее место, такое же, «какою была когда-то и опять стала теперь та полоса по морю на север от нее, про которую говорилось в старину, что она кипит “медом и молоком”» [6. Т. XI. С. 280], — объясняет Вере Павловне сопровождающая ее «богиня». «...С каждым годом люди, вы русские, все дальше отодвигаете границу пустыни на юг» [Там же], — продолжает она.

Возвышенная точка, с которой происходит обозрение, видимо, гора Синай на юге Синайского полуострова, где Моисей получил от Бога скрижали откровения. «На далеком северо-востоке две реки, которые сливаются вместе прямо на востоке от того места, с которого смотрит Вера Павловна, дальше к югу, все в том же юго-восточном направлении, длинный и широкий залив, на юге далеко идет земля, расширяясь все больше к югу между этим заливом и длинным узким заливом, составляющим ее западную границу. Между западным узким заливом и морем, которое очень далеко на северо-западе, узкий перешеек» [Там же]. Пространство, так конкретно географически описанное, — Ханаан, данный Господом еврейскому народу, бежавшему из египетского плена [Исход. Гл. 3. Ст. 8], и Междуречье, где, согласно преданию, находился библейский Эдем.

В утопии Чернышевского сливаются Святая земля, райские куши, родина автора и становятся «Новой Россией». «Богиня» показывает Вере Павловне прекрасный дворец из чугуна, хрусталя и алюминия, стоящий среди родных нив, лугов, садов и рощ, которые, в отличие от действительных, изобильны, роскошны. Героиня слышит русскую песню,

видит Оку и с удивлением спрашивает «сестру всех сестер», «невесту всех женихов», все ли будут жить так. «Все, — говорит она, — для всех вечная весна и лето, вечная радость» [Т. XI. С. 279].

«Новая Россия» в четвертом сне Веры Павловны — это земной рай, и через нее пролегает путь в Обетованную землю. Однако Чернышевского более увлекает социально-утопическая идея, нежели фольклорная поэтика.

В «Губернских очерках» взгляд Салтыкова-Щедрина на Русь бодр и оптимистичен. В очерке «Скрежет зубовный» (1860), в сказочной картине «Сон», стилизованной под фольклорное произведение, Иванушка, пробудившийся после тяжелого сна и умывший глаза живой водой, олицетворяет крестьянство, узы которого разрешились. Герой отправляется на свет посмотреть, обходит стороной ветхих старцев, спешащих в преисподнюю (то есть ретроградов-крепостников). Получившему свободу Иванушке родная земля представляется раем, где все наполняет его радостью. «Пошел Иванушка по той неторенной дороге, где младая жизнь кишит, где цветут цветочки алые, где бегут ручьи молочные... Любо Иванушке! Глаза у него разгорелися, кудри русые по широким плечам разметались, ходенем пошла грудь могучая, встрепенулось в ней сердце богатырское, пьет не напьется он воздуха вольного...» [Т. III. С. 380]. Название этой картины, ее сказочная форма, стилистика свидетельствуют, что автор выразил в ней свои заветные надежды.

С каждым годом творчество Салтыкова-Щедрина все более окрашивалось скептицизмом. Один из градоначальников гротескного Глупова в его вершинном произведении шестидесятых годов «История одного города» — пародийный антихрист Угрюм-Бурчеев. В финале знаменитой сатиры ощущаются переключки с Апокалипсисом и, возможно, с апокрифами эсхатологического звучания. Однако образ «вышнего града» неизменно освещает творчество художника, безусловно стремящегося к социальной справедливости и гармонии. Он органически входит в картину русского мира, созданную им. Осмысляя призвание своей отчизны, Салтыков-Щедрин двигался в русле национальных духовных, культурных традиций. В народной философии остро поставлены проблемы непримиримой борьбы добра и зла, отношения к родине, справедливого устройства жизни. В его творчестве нашли отклик чаяния масс. В идеале Россия для Салтыкова-Щедрина «сокровенный град», но «порядок вещей» скрывает, искажает ее истинную сущность. Скептицизм писателя сосуществовал с любовью к родине «до боли сердечной» и со страстной верой в будущее. Опорой искреннему демократу и просветителю служило убеждение в силе разума, в том, что духовные упования народа, его творческие возможности неистребимы. Салтыков-Щедрин был художником и гражданином, который воистину живет национальными социально-этическими идеалами и не способен

склониться перед злом. Пафос творчества этого печальника о русской земле – в служении ей. Он твердо верил: для преобразования России «надо взять в руки посох, препоясать чресла» и «идти вперед, *вышнего града взыскупя*» [Т. XIII. С. 285].

Литература

1. *Покусаев Е. И.* Щедрин и устное народное творчество // Ученые записки Саратовского гос. ун-та. Вып. Филологический. Саратов, 1948. Т. XX. С. 135.
2. *Соколов Ю. М.* Из фольклорных материалов Щедрина // Литературное наследство. Щедрин П. М., 1934. Т. 13–14.
3. *Клибанов А. И.* Народная социальная утопия в России. Период феодализма. М., 1977. С. 220.
4. *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967.
5. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. В 20 т. М., 1965–1977.
6. *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. В 15 т. М., 1939–1950, 1953.

*Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН*

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

Редакция журнала «Русская речь» принимает статьи в размере не более 10 страниц с аннотацией и ключевыми словами на русском и английском языках (размер шрифта 14, через полтора компьютерных интервала).

Плата за публикацию с авторов не взимается.

Мерлезонский балет

© А. А. ШУНЕЙКО,
доктор филологических наук

В статье рассмотрены значение, употребление и история возникновения двух противоположных по смыслу выражений, которые не получили точного словарного отражения, хотя и устойчиво используются в современном русском языке: *мерлезонский балет* и *вторая часть мерлезонского балета*.

Ключевые слова: история слов и выражений, современный русский язык, мерлезонский балет, вторая часть мерлезонского балета, фразеология.

Abstract The article describes the sense, usage and origin of two opposite in meaning expressions that do not get an exact reflection in the vocabulary, although they are sustainably used in modern Russian: *merlezonsky ballet* and the second part of *merlezonsky ballet*.

Key words: history of words and expressions, the modern Russian language, *merlezonsky ballet*, the second part of *merlezonsky ballet*, phraseology.

Если вы достаточно хорошо и уверенно ориентируетесь в русском языке, то, услышав во время разговора неодобрительную характеристику какого-либо события: «да это просто мерлезонский балет, ничего более», сразу поймете, что собеседник это действие считает искусственным, показным, нудным и не заслуживающим внимания. Выясним, откуда появилось такое значение.

Есть много разных балетов: классический балет, русский балет, балет «Жизель», балет «Лебединое озеро», балет «Петрушка» и другие. Но только названиям единиц удалось стать устойчивыми сочетаниями: оторваться от своего исходного значения, приобрести более абстрактный смысл и постоянно употребляться в речи для оценки происходящего где угодно, не обязательно на театральных подмостках. Особое место среди них занимает *М(м)а(е)рлезонский балет* (словосочетание произносят двумя разными способами, а пишут четырьмя разными способами). Звучит оно красиво. Существует давно – уже более трехсот лет. Современные фразеологические словари русского языка его фиксируют крайне редко и неточно, хотя в публицистике, разговорной речи и в блогах оно активно употребляется. Посмотрим, что это за балет такой, кто в нем участвует, что делает и что получается в результате.

Важно, что это сочетание слов входит в два самостоятельных выражения: *мерлезонский балет* и *вторая часть мерлезонского балета*. Их часто путают, приписывают одному значению другого и наоборот, воспринимают их как частичные или полные синонимы. Образцом такой путаницы могут служить слова одной из пользователей сети в Интернете по имени lady v: «Так, иногда под марлезонским балетом подразумевают нечто скучное и длинное, например заседание членов правления, на котором обсуждают одну и ту же проблему целый день. Иногда так говорят, желая показать скрытые интриги, когда под маской внешнего приличия скрываются весьма тонкие намеки. Или просто это выражение используют для описания беспорядка, например после вечеринки — “ну и развели вы тут марлезонский балет”» (<http://www.bolshoyvopros.ru/questions/506421-chto-takoe-marlezonskij-balet.html>).

Между тем, различий между значениями двух выражений куда больше, чем сходств. Они восходят к двум неодинаковым, хотя и связанным между собой и имеющим единую основу источникам, изначально обозначающим разные ситуации и суммируют в себе противоположные оценки событий. Поэтому логично их рассматривать по отдельности.

Мерлезонский балет — ироническая оценка совокупности искусственных, обязательно подчиненных какой-то высшей власти, осуществляемых множеством людей действий, которые воспринимаются наблюдателями и являются, по сути, единым театрализованным представлением, имеющим заведомо известный финал и протекающим (разворачивающимся) со строгим соблюдением принятого в той или иной среде этикета. В русском языке это выражение особенно активно стало использоваться в начале XXI века применительно к политическим событиям и действиям иного типа.

Приведем примеры из Национального корпуса русского языка: «Но потом ей сказали “надо”, и сочинская предвыборная борьба сразу приобрела вид Мерлезонского балета» (Д. Быков. Странное происходит с сочинскими выборами. Труд-7. 2009. 9 апр.); «Я так и говорю... Мерлезонскому балету не обучен» (форум: Сепаратисты провезли по Петербургу Маннергейма. 2012); «Он согласился осудить провокаторов, назвав первые столкновения “марлезонским балетом”» Известия. 2012. 15 мая).

История этого выражения достаточно прозрачна и интересна. Произошло оно от названия реального французского балета «Le ballet de la Merlaison», буквально «Балет дроздования», то есть «Балет об охоте на дроздов». Этот небольшой по длительности балет от начала до конца придумал и поставил Людовик XIII: ему принадлежат сюжет, музыка, хореография, эскизы декораций и костюмов. Балет состоял из 16 актов. Исполнителями были сам король, блеснувший в двух ролях (торговки приманками и крестьянина), его семья, придворные

и профессиональные танцоры. Представлений было два: 15 марта 1653 года в замке Шантийи и 17 марта того же года в аббатстве Райомон.

Эта красочная и эффектная традиционная для французского двора королевская забава, вероятнее всего, так бы и осталась фактом истории музыки или монаршего досуга. Но ее судьба сложилась совсем иначе. Спустя почти двести лет после первой постановки, в 1844 году, Александр Дюма реанимировал балет в совершенно новом облики. Он стал фоном действия XXII главы первой части романа «Три мушкетера», которая так и называется «Мерлезонский балет». Правильнее сказать, что писатель реанимировал не сам балет, а его имя. Исследователи неоднократно отмечали вольное обращение Дюма-отца с историческими фактами. Ни место, ни восстанавливаемое по последовательности событий время, ни характер описываемых в XXII главе действий с реальным Мерлезонским балетом почти никак не связаны. Но имя осталось. Глава начинается так: «На следующий день весь Париж только и говорил что о бале, который городские старшины давали в честь короля и королевы и на котором их величества должны были танцевать знаменитый Мерлезонский балет, любимый балет короля» (перевод главы Д. Г. Лившиц).

Старое имя с новым смыслом, благодаря популярности романа, напряженности сцены и важности событий получило куда большую известность, чем давнее название реального королевского представления. Имя вместе с романом стало постоянно тиражироваться и распространяться на разных языках.

Так уже сто семьдесят лет тому назад, в 1844 году, словосочетание оторвалось от своего первоначального значения и приобрело более абстрактный смысл: вычурное, строго регламентированное действие, подчиненное высшей власти. Не позже этого времени и уже в деформированном по отношению к исходному значению виде оно проникло в русский язык. Первое издание «Трех мушкетеров» появилось в 1846 году в Санкт-Петербурге без указания автора перевода. Затем через 20 лет, в 1866 году, вышел перевод М. Руммеля. Потом были еще три издания без указания имени переводчиков. С начала XX века роман переиздавался множество раз в различных переводах.

Отметим, что значение выражения характеризует высокая степень избыточности: слова своими смыслами дублируют друг друга. Слово *балет* само по себе обязательно включает в себя значение «исторически сложившийся, подчиненный строгому кодексу правил танец». А к нему еще и прибавляется указание на конкретный королевский балет, в котором усиливается концентрация власти, предопределенности, строгости, искусственности и регламентированности.

Так благодаря упоминанию в романе выражение приобрело более абстрактную семантику, запомнилось и стало устойчивым. Но в романе нет никаких указаний на *вторую часть мерлезонского балета*, говорится

только, что «балет продолжался час; в нем было шестнадцать выходов»; «К тому же, хоть балет и был закончен, вечер едва начался». Реальная *вторая часть Мерлезонского балета* называется «Les pages» — «Пажи» и звучит всего 38 секунд. То есть выражение не связано ни с первоначальным балетом, ни с романом. Возникло оно много позже.

Вторая (следующая) часть (второй акт) мерлезонского балета — ироническая оценка неожиданного и непредсказуемого завершения каких-либо действий, которые в начале своего развития были искусственными, строго подчиненными принятому в той или иной среде этикету, руководимыми какой-то высшей властью, первоначально предполагающими иной заведомо заданный финал.

Например: «Это, однако, еще не все, нас ждет вторая часть Мерлезонского балета» (В. Левенталь. Убийственная логика. Известия. 2014. 26 июня); «“Следующая часть Мерлезонского балета будет по отношению к ритейлерам”, — говорит г-н Кинев» (В. Петлевой. ФАС считает, что «ВымпелКом» и МТС договорились о ценах на iPhone 4. РБК Дейли. 2011. 13 окт.); «Автор! Плиз вторую часть марлезонского балета! С первой все единодушно — кто спал на моей кровати и помял её?» (форум «Женщина + мужчина. Психология любви», 2004); «Его высокопреосвященству; вторая часть марлезонского балета» (форум «Обсуждение фильма “Три мушкетера”». 2008–2010); «Вторая часть марлезонского балета?» (название статьи. 2014); «А вторая часть Марлезонского балета началась утром» (2014). Выражение используется также в качестве подписи к фотографиям, как название текстов, как именование роликов и для обозначения частей единого текста. Ср. любопытный и забавный рассказ «Люди и коты» пользователя по имени Olga, который состоит из трех частей, озаглавленных, соответственно, Первая, Вторая и Третья части Марлезонского балета (<http://health-diet.ru/people/user/51160/blog/13455/>).

Это выражение произошло от предшествующего гораздо позже. Огромный ряд экранизаций «Трех мушкетеров» начался в 1898 году немым фильмом, выпущенным в Великобритании. С тех пор почти каждый год (иногда чаще, иногда реже) появляются новые фильмы. В 1978 году в СССР вышел телевизионный фильм режиссера Георгия Юнгвальд-Хилькевича «Д’Артаньян и три мушкетера» с Михаилом Боярским в главной роли. В фильме сцена с мерлезонским балетом показана не так, как она описана в романе (вспомним, что уже и в романе она была описана не так, как в реальности), к ней, кроме прочего, добавлен комический элемент. Балет размеренно идет своим чередом. Церемониймейстер объявляет: «Вторая часть Марлезонского балета!». Его сбивает с ног ворвавшийся в зал д’Артаньян, который спешит доставить подвески королеве. Порядок нарушен. Вторая часть размеренного действия оказалась совсем не такой, как ожидалось: динамичной,

беспорядочной и гротескной. Так на базе визуального образа из фильма родилось новое устойчивое выражение, противоположное первому. Соединение слов церемониймейстера и действий д'Артаньяна, в буквальном смысле, произвело на свет новый фразеологизм русского языка. Замечу, что подобный способ возникновения речевых единиц еще не стал предметом детального лингвистического анализа.

Вероятно, режиссер фильма хорошо осознавал, что он пополнил русскую фразеологию новым выражением, потому что в его же вышедшем в 2009 году фильме «Возвращение мушкетеров, или Сокровища кардинала Мазарини» эта тема звучит опять. Д'Артаньян перед и во время поединка с де Жюссаком произносит, соответственно: «последняя часть Марлезонского балета!» и – «конец балета!». Интересно, что в этом случае выражение употреблено в третьем значении «ироническое восприятие жизни как череды регламентированных внешними силами действий, в которых свободная воля играет ограниченную роль». Станет ли это значение общеупотребительным или нет, сказать трудно, потому что со времени выхода фильма и десяти лет не прошло.

Так в русском языке из одного отдаленного французского источника середины XVII века через различные передаточные звенья, роман XIX века и фильм XX века появились два антонима, один в середине XIX века, второй – во второй половине XX. Сопоставляя передаточные звенья с исходной точкой, можно четко увидеть, как расширялись и деформировались значения. Конкретный *Мерлезонский балет* Людовика XIII сменил вымышленный *мерлезонский балет* Дюма, на его базе возник *мерлезонский балет* в современном употреблении, а затем благодаря фильму появилось выражение *вторая часть мерлезонского балета*, противоположное по значению предшествующему.

Получается, что в этих выражениях отразились и запечатлелись реальная история, художественная культура и живое восприятие современников. Два слова сконцентрировали в себе массу историко-культурной информации и пополнили арсенал оценочных средств речи.

Теперь их можно использовать в зависимости от оценки ситуации. Противоположность их смыслов подчеркивается тем, что они входят в различные синонимические ряды: *мерлезонский балет* – как по писаному, по накатанным рельсам, как заведено, по установленным правилам; *вторая часть мерлезонского балета* – вот так фокус, а мы и не ждали, неожиданная развязка.

*Государственный технологический университет
Комсомольск-на-Амуре*

Вермишель

© Е. А. ЛЕВАШОВ,

кандидат филологических наук

«Едины исследования по истории отдельных слов и выражений, а также исследования – база для построения исторической семантики русского литературного языка», – отметил в свое время историк конкретной лексики академик В.В. Виноградов.

Небезынтересной представляется история слова *вермишель*. Оно заимствовано из итальянского языка (*vermicelli*), в наших толковых словарях фигурирует с 30-х годов XIX века как название популярного мучного блюда. И вдруг в начале XX века видим в официальном документе Государственной думы: «Заседание открывается в 11 час. 30 мин. под председательством М.В. Родзянко. На очереди – вермишель» (Русское слово. 1913. 26 окт.). Что это за вермишель, которой предложено было заняться высшему законодательному органу страны?

Ответ находим тогда же в «Русской энциклопедии» (1911 г.): «Вермишель – установившееся в прессе и в бытовом обиходе русских законодательных учреждений название мелких законопроектов, производимых обычно без прений и насоро». Как видим, слово *вермишель*, приобрело новое метафорическое значение, основанное на внешнем виде этого продукта: «бесчисленное множество мелких мучных палочек», то есть множество мелких, незначительных законопроектов для обсуждения. Такое значение используется уже как устоявшееся в языке (о тогдашних законодателях): «Это мирные мешчане, оппортунисты, привыкшие к парламентской вермишели» (Ленин. 1912). И еще раз у Ленина, подхватившего парламентское выражение на свой лад: «Разве в ЦК нет дел вермишельных? Сколько угодно» (1920).

Новое значение слова *вермишель* оказалось для русского речевого употребления настолько необходимым, настолько архирусским, что его современники-лексикографы решили сохранить для потомков его авторство, что и было сделано в первом же по времени русском словаре: «Запутанная масса каких-н. мелочей. Выражение, пущенное в оборот председателем Государственной думы Хомяковым» (Н.А. Хомяков. 1850–1925; в 1907–1910 годы председатель 3-й Государственной думы) [1].

Впрочем, эта дополнительная, не обязательная для словаря информация об авторстве слова затем выпала из словаря, сохранив главное:

второе его значение: «О большом количестве каких-л. разнообразных мелких дел» [2]. В дальнейшем и это второе значение, вообще, выпало из словаря (!), что явилось ошибкой современной русской лексикографии. На ошибочность такого решения указывает его продолжающаяся употребительность в массовых русских текстах, например: «Комитет на своих первых заседаниях занимался никчемной дипломатической вермишелью» (И.М. Майский. Испанские тетради. 1962); «Где-то мы ездили... Какая-то вермишель из тостов, духанов» (А. Фадеев. Письма. 1967); «Изречение де Местра содержится в старой объемистой книге “Война в мнениях передовых людей”. Эта вермишель из цитат крайне любопытна» (Правда. 1982. 14 июня); «И сейчас, и сто лет назад думцы увлекались огромным количеством второстепенных законодательств, которых в то время прозвали хлестким словом “вермишель”» (Труд. 2006. 27 апр.) и др.

«К счастью, ни одно слово в языке не умирает и не выходит из строя окончательно» (В. Солоухин. Что такое «подторжье». Лит. газета. 1986. № 25). Это замечание знатока русского языка можно отнести к слову *вермишель* в его переносном значении. И сегодня, как видим, *вермишель* в его дополнительном значении забыто не вполне, поскольку не исчезло то, что его порождает.

Литература

1. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1935–1940.
2. Словарь современного русского литературного языка. М.–Л., 1948–1965.

Санкт-Петербург

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР В.Г. КОСТОМАРОВ, академик РАО

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

**Ю.Л. ВОРОТНИКОВ, член-кор. РАН,
М.В. ГОРБАНЕВСКИЙ, д.ф.н., профессор,
Л.К. ГРАУДИНА, д.ф.н., профессор,
В.П. ГРЕБЕНЮК, д.ф.н., профессор,
А.Ф. ЖУРАВЛЕВ, д.ф.н., профессор,
И.Г. МИЛОСЛАВСКИЙ, д.ф.н., профессор,
Н.А. РЕВЕНСКАЯ (зам. главного редактора),
В.Ю. ТРОИЦКИЙ, д.ф.н., профессор**

Номер оформили художники: *Н. Беланов, В. Леонов, Л. Серикова* ©

Заведующая редакцией

Т.С. Колмакова

Художественный редактор

В.А. Леонов

Сдано в набор 09.06.2016 г.

Подписано к печати 28.11.2016 г.

Дата выхода в свет 20 нечётн.

Формат 60 × 88 ¹/₁₆

Бумага офсетная № 1

Печать цифровая. Усл.печ.л. 7,8

Уч.-изд.л. 9,6. Бум.л. 4,0. Тираж 365 экз.

Зак. 959. Цена свободная

Издатель: ФГУП «Издательство «Наука»

117997, Москва, Профсоюзная ул., 90

Адрес редакции: 119019, Москва, ул. Волхонка, 18/2, т. (495) 695-27-35

e-mail: gus-rech@mail.ru

Отпечатано в ФГУП «Издательство «Наука»

(«Типография «Наука»),

121099, Москва, Шубинский пер., 6
