



Борьба «ангелического» и «демонического»

В ПОЭЗИИ

В.А. Жуковского

© Л.Н. КОПТЕВ,

кандидат искусствоведения

В статье рассматривается противостояние и взаимодействие «ангелического» и «демонического» начал в поэзии В.А. Жуковского, результатом чего явилось насыщение образного языка религиозно-мистическим содержанием с постепенным усилением в нем ангелического.

Ключевые слова: поэт, «ангелическое», «демоническое», грешник, вера, страдание, Бог.

DOI: 10.31857/S013161170001255-9

The article describes the confrontation and interaction between «angelically» and «demoniac» V.A. Zhukovsky's poetry, which resulted in the saturation of the figurative language of religious-mystical content with a gradual intensification of angelically in it.

Keywords: poet, «angelically», «demoniac», sinner, faith, suffering, God.

Давно признано, что поэзия Жуковского религиозно ориентирована и мистически окрашена [1]. В последнее время интерес к этой стороне творчества поэта усилился [2,3]. При этом отмечается, что религиозный путь Жуковского в искусстве и жизни «не был простым» [4]. В его поэтическом мире противоречиво совместились как «божественный мир Света», «идеальный мир», так и «демоническая сфера», понимаемая как «некое промежуточное звено между земным и идеальным», своего рода «чистилице», через которое проходит лирический герой Жуковского» [5]. Признавая справедливость двойственного подхода в понимании религиозно-мистической наполненности творчества поэта, мы полагаем, что противостояние демонического и «идеального» — «ангелического» (через которое просвечивает божественное), более резко: ангелическое связано с созидательным, демоническое — с разрушительным началом. Именно борьбу ангелического, направленного на создание образа целостного прекрасного мира, и демонического, для которого характерно разрушение целостного образа мира, мы постараемся проследить.

Сформулируем несколько исходных позиций. Первая: глубокий лиризм поэзии Жуковского, позволяющий обеспечить включение личного начала даже в переводных произведениях, а выбирал он то, что, по словам А.Н. Веселовского, «отвечало его внутреннему содержанию, потребности его выразить, привив к чуждой идее свою собственную» [1. С. XI]. Вторая: прикровенность и масочность поэтических образов, за которыми угадываются драматические переживания самого автора; М.П. Алексеев использует выражение «маскировка причин» [6]. В третьих, понимание поэтом провиденциального характера пути человека в этом мире. И, наконец, изначально острый и неиссякаемый интерес его к предельным, пограничным ситуациям: пограничье жизни и смерти, человеческого и божественного, «там» и «здесь», рубеж между земным и небесным, между ангелическим и демоническим. Методологически для нас важен хронологически выстроенный целостный подход, позволяющий рассмотреть борьбу ангелического и демонического как целостность поэтического «я» в его развитии.

Ранний Жуковский отвергает противостояние с Небом, с Богом, с Добродетелью, исходящей от «Света светов» [7. С. 288]: «Так в гордости своей, слепой, неправосудной, / Безумец восстает на небо и на рок» («Человек», 1801) [8. С. 97]. Напротив, его охватывают гимнические чувства: «Да грянет наша песнь Чудесного делам!». Бог видится ему и в небесах («Да гимн ваш потрясет небес огромных храм» [Там же. С. 99]) и в земной природе: «Будь храмом каждая тенистая дубрава, — / Где мнится в каждой мгле сокрыт природы Царь» [Там же. С. 100]. Поэт стремится приблизиться к постижению Божественных тайн: пусть лишь там, за могилой (ведь «могила — к вечной жизни путь!» [Там же. С. 98]), но «промчись, печальная неведения тень! / Откройся, тайный брег, утраченных обитель!» («Гимн», 1808) [Там же. С.101].

Волновали его как пограничье жизни и смерти («Мы живы в самом гробе будем» («К Тибуллу», 1808) [9. С. 4]), так и всепоглощающая любовь: «Блажен, кто близ тебя одним тобой пылает» («Сафина ода», 1806) [Там же. С. 11]. Но, видимо, подлинному открытию поэтического «я» дали толчок драматические сомнения поэта, связанные с тайной посмертного существования: «Во всём внимаю я знакомый смерти глас. / Зовет меня... зовет... куда зовет?.. не знаю» [Там же. С. 11]. И остро переживаемая поэтом любовь, и посмертье с его забвением земного драматически сопряжены. Поэт готов даже отказаться от Царства Небесного, если там наступает забвение радостей земной жизни: «Ужели ни тени земного блаженства / С собою в обитель небес не возьмем?» («К Нине») [Там же. С. 23]. Главная радость – в любви, и ее забвения он особенно страшится, не зная, «что в вечности будет заменой любви?». Поэтому «самое небо мне будет изгнаньем, / Когда для бессмертья утрачу любовь». Вопрос мучает поэта как человека, верующего в Бога: «Ужель из-за гроба ответа не будет?». Ответ приходит, но, видимо, с противоположной стороны. Он обольщает надеждой: «Я внемлю таинственный голос: / Нет смерти, вещает, для нежной любви» [Там же. С. 23]. Голос наставляет поэта и в другом случае, когда он в образе странника покидает родной дом, семью и друзей в поисках счастья. Голос направляет его «прямо на восток», обещая: «ты в святилище войдешь», и «там в нетленности небесной / Все земное обретешь». Но голос обманывает, и вместо святилища путник оказывается в «безвестном океане», в «челноке», и «даль по-прежнему в тумане, / Брег невидим и далек». Горький вывод делает поэт: «И веки надо мною / Не сольется, как поднесь, / Небо светлое с землею... / Там не будет вечно здесь» («Путешественник», 1809) [Там же. С. 28].

Видимо, из подобной горечи осознания несовместимости миров земного и небесного рождается «Людмила» (1808). Потеряв милого, убитого в сражении, Людмила ропщет на Бога, зовет его «на суд». На увещевания матери: «Ад – бунтующим сердцам», ответ Людмилы: «Что, родная, муки ада? ... / С милым розно – райский край / Безотрадная обитель» [Там же. С. 117]. Людмила получает желаемое, но это – совместный с женихом-мертвецом гроб.

В отличие от кощунницы Людмилы, Светлана молится Ангелу-хранителю и ее берут под защиту небесные силы: «Белоснежный голубок / С светлыми глазами, / Тихо вея, прилетел» [Там же. С. 123]. Силы ада получают жесткий отпор сил Неба и в балладе «Громобой» (1810): самый страшный грешник может надеяться на спасение при покаянии, поскольку «перед небесным Судией / Всесильно покаянье» [Там же. С. 151].

В силу глубоких житейских переживаний поэт теряет «очарование» жизни, его «звезда надежды угасает» [Там же. С. 32]. Мнится «лучший мир, / Там мы любить свободны». Этот мир видится ему то как «волшебный край чудес («Желание»), где «благовония весны» и «блестят плоды златые / На сенистых деревьях» [Там же. С. 31], то как райская роща в духе античного Элизиума, где видятся «Летою кропимы / Очарованны брега» [Там же. С. 34].

Переходя с лирического на эпидейктический лад в оде «Певец во стане русских воинов» (1812), Жуковский, воздав должное победителям, — живым и погибшим — тем, кто «на молнийных крылах / В мир лучший улетает», — возносит благодарность Творцу, к которому призывает, «что бы ни было», питать «доверенность», поскольку «Незримый / Ведет нас к лучшему концу, / Стезёй непостижимой». Но это в связи со своими личными сомнениями. Что же касается воинов, то для него безусловно, что «бессильным щит его закон / И гибнущим спаситель» [Там же. С. 46].

И все же его внутренний мир раздвоен. Он стремится к Богу, но в то же время отвергает нравственные установления христианства и их страстных ревнителей, подобных его сводной сестре Е.А. Протасовой, отказавшей ему в браке с племянницей Марией — ее дочерью: «Что это за религия, которая учит предательству и вымораживает из души всякое сострадание? Режь во имя бога и будь спокоен! Я презираю их от всей души, — и с тою религией, которую они так пышно воздают за истинную» [10. С. XVI]. Причина отказа, полагает он, — «в этом дьявольском суевении, которое ненавижу от всего сердца» [1. С. 186]. Однако его намерение считалось греховным, поскольку церковь отвергает близкородственные браки. И, видимо, Жуковский внутренне признавал возможность оценки желанного ему брака как греховного: образ великого грешника — Громобоя, Аббадоны, Странствующего Жида — сопровождал его творчество на протяжении жизни, да и сам он мог ощущать себя преступником и изгнанныком: «Я теперь скитаюсь, как Каин с кровавым знаком на лбу», — писал он А.Тургеневу после очередного «решительного» объяснения с Е.А. Протасовой [11]. Ему, который стремился «при всех изменах рока / Быть добрым и прямым / И следовать святым / Урокам и веленьям... / Лишь совести одной» [«Послание к Батюшкову», 1812] [9. С. 40], ему, которого называли ангелом за его отзывчивость и бескорыстие, обвинение в грехе отзывалось потрясением.

Священник Д. Долгушин пишет о проблематичности для поэта «воцерковления мысли» в силу «стереотипов платонического мышления» и мечты о браке с племянницей, который Жуковский решительно отказывался назвать «беззаконием». Нежелание говорить на языке церкви о жизненных проблемах было связано «с неверием в истинность подобных оценок» [12. С. 148]. Подтверждает в дневниковых записях и сам Жуковский: «До сих пор я часто замечал в себе какое-то отдаление от религии, — я ее никогда не отвергал, но она казалась мне причиною всех утрат моей жизни» [1. С. 152].

«Отдаление от религии» сказывалось и на отдалении от церковной обрядности, что в соединении с любовью к шутовству в форме игр, театрализаций, литературных пародий породило Протоколы заседаний «Общества «Арзамас» (1815—1818), коего Жуковский был секретарем, ведущим протокол, и сочинителем ритуалов, которые, хотя и носили пародийно-шутливый характер, однако изобретательно пародировали тексты и

обряды именно православной церкви. Принято называть эти тексты «галиматьей» («я заполнял протоколы галиматьей, к которой внезапно обнаружил колоссальное влечение» [11. С. 35]), однако за «галиматьей» исследователи усматривают серьезные намерения. «Арзамас» не ограничивался литературной борьбой. Он притязал, как указывает О. Проскурин, на «особое мироустройство», уподобляя себя Новому Иерусалиму, а его участников представлял новыми людьми, очистившимися от грехов «ветхости» [13]. Для очищения требовалось пройти обряд вступления в Общество, описание коего, в свою очередь, пародировало евангельский текст. «Его превосходительство облекли в страннический хитон, дали ему костылек постоянства в правую руку, препоясали вервием союза, коего узел сходил на самом пупе в знак сосредоточения любви в едином фокусе», — писал в протоколе Жуковский, описывая процедуру приема в общество Василия Пушкина [11. С. 36]. А вот предлагаемый пародируемый текст из послания Апостола Павла к ефесянам (Пв., 6:11–17): «Облекитесь во всеоружие Божие, чтобы вам можно было стать против козней диавольских... Станьте препоясавши чресла ваши истиною и облекшись в броню праведности» [14. С. 238–239]. О. Проскурин даже называет Общество «Арзамас» «антицерковью». В основание этой «антицеркви» был положен культ «бога Вкуса», которому и совершалось служение. Вкушение Арзамасского Гуся в совместной трапезе символизировало Евхаристию, пародировались и другие церковные обряды [13].

В то же время Жуковскому была близка «вера живая, идущая от сердца, вера не на словах, не на обрядах основанная, но вера, радость души, ее счастье, ее необходимая подпора» [1. С. 153]. Он верит, что есть «где-то лучший край... / Там, в долине рая, / Жизнь для нас иная / Розой расцветет» [9. С. 68]. Он ищет «способ удостоиться гражданства в Божьем граде» [1. С. 152]: «Я буду достоин моего небесного Отца! Вся моя жизнь — Его Провидение» [1. С. 172].

Провидение, Божественный Промысл, путь по жизни в соответствии с ним, предстает основанием, так сказать, базовым культурным концептом [15] его балладной поэзии: «Лучший друг нам в жизни сей / Вера в провиденье» [9. С. 124]. Он возносит благодарность «Незримому, Тому, кто нам не изменяет, / ...Который и самим бедам / Всегда во благо быть для нас повелевает!» [1. С. 187]. Именно «вечное Провидение» руководит человеком по жизни, определяет его *жребий* и ведет к *пределу двух миров*, к *таинственным вратам*, где поднимается «тот покров, / За коим все, что верно в жизни нашей» — *святилище спасенья, прекрасная отчизна, родина святая* [7. С. 296].

С Провиденьем связаны проходящие через все его творчество исходные словообразы [16]: *здесь; земля, земная жизнь; небо; голубое; солнце; луч; золотое; луна; жизнь; душа; птичка; сердце; тишина (тихо); желанное; мечта; счастье; радость; прекрасное (красота); пламень; младенец (дитя); друг; брат; дом; любовь; родное; милое; цветок (листок); прелесть; весна; звезда; вершина;*

гора (холм, утес); путь; дорога; стезя; даль; река; поток; море; челнок; ладья с парусом; ветерок; струя; пловец; странник (пришлец); изгнанник, отверженный, грешник, преступник; крест; храм; берег (неведомые берега); лес (часто темный); тоска; минувшее; страданье (мука); мученье; тюрьма; гроза; буря; страх; бездна; глубина; тьма; погребель; губитель; могила; прах, тлен; смерть; ад; судьба; рок; вечность; предел; знамение, это может быть звон (звон струн) или удары колокола; весть; голос (глас); невидимое; незримое; покров (покрывало); призрак; дух; Гений; вождь; сон; тень; дым; туман (туманный); там; беспредельное; завеса; неизвестное; тайное; очарованный; надежда; вера; священный; грядущее; порог (праз); мост; ворота; хранитель (страж); искупитель; спаситель; пристань; уют (обитель); край, часто это лучший край; жизнь иная; другой свет; небеса; полет (летит); крылатый; высшие силы; ангел; рай; спасенье; Творец.

В балладном творчестве 1808–1819 годов обнаруживается некий мета-сюжет: отношения молодой девушки и ее жениха, *милого*, связь с которыми неприемлема, — разрушительна или вовсе гибельна. Таковы баллады «Людмила», «Светлана», «Алина и Ансельм», «Кассандра» и др.: «Но — для нас перед богами / Брачный пир не возгремит; / Вижу: грозно перед нами / Тень Стигийская стоит» («Кассандра», 1809) [9. С. 121]. Волнующая тема разрабатывается подчеркиванием греховности героя и захватывает уже детей — *младенцев*: Громобой, отдавая смерть, закладывает дьяволу души своих детей, Адельстан посвящает свое дитя адской бездне, и лишь вмешательство Небесных Сил спасает невинных: «Глас достигнул к небесам: / Жив младенец, а губитель / Ниспровергнут в бездну сам» [Там же. С. 127] (в первом варианте младенец гибнет [10. С. 454]). Варвик убивает не свое дитя, а младенца-брата, но и его настигает возмездие. В балладе «Пери и ангел» (1821) раскрывается скрытое, символическое значение образов *грешника*, *преступника* и *младенца*: младенец — *херувим*, чистое прошлое *грешника*, когда он еще верил в Бога:

«...Время было, И я, как ты, младенец милый,
 Был чист, на небеса смотрел,
 Как ты, молиться им умел
 И к мирной алтаря святыне
 Спокойно подходил... а ныне?..» [Т. 2. С. 267]

Поэтическая парадигма претерпевает дальнейшее развитие в том, что касается посмертной судьбы грешника. Если преступление совершено, наказание вечным адом неотвратимо, возможно ли спасение — вот что волнует поэта. Путь известен: «Сам Бог вещает нам: / В раскаянье спасенье» («Громобой», 1810) [9. С. 148]. Благие дела и покаяние теперь наполняют жизнь раскаявшегося преступника Громобоя. Но требуется *искупление* греха от Высших сил: «И стал на высоте небес / Средь молний ангел-мститель». Посланники Неба отбивают у ада его жертву. Но без небесного заступника силами одних церковных молитв и обрядов не сладить с дьявольской мощью: «И храма дверь со стуком затряслась / И на пол рухнула с петлями» («Старушка», 1814) [Там же. С. 130].

Дальнейшее развитие метасюжета связано с неизбежностью смерти для влюбленных даже при разрушенном внешними силами союзе — «Эолова арфа», «Эльвина и Эдвин», «Алина и Ансильм». Соединение любящих возможно только после смерти: «Две видятся тени: / Слиявшись, летят / К знакомой им сени» («Эолова арфа», 1814) [Там же. С.141]. Итог развития — преобразование облика поэтической музы Жуковского, — сказалось влияние полной потери надежды после замужества (1817) Маши, ставшей Марией Мойер. Первоначальный облик юной пятнадцатилетней чистой и невинной девушки меняется. Теперь это либо образ сестры рыцаря Тогенбурга, ставшей монахиней: «Сладко мне твоей сестрою, / Милый рыцарь, быть; / Но любовью иною / Не могу любить» [Там же. С. 163], либо образ чужой жены, изменяющей мужу, в балладе про Ричада Кольдингама и молодую жену Смальгольмского барона. «Беззаконную небо карает любовь», и спасения таким грешникам нет даже после смерти: «...Во мгле на пустынной скале, / Где маяк, я бродить осужден» [Там же. С. 170]. А в отрывке из «Метаморфоз» Овидия «Цейкс и Гальциона» (1819) любящие супруги после гибели превращаются в птичью пару: «Верны бывалой любви; и поныне их брак не разорван» [Там же. С. 243]. В виде воительницы предстает Орлеанская дева, русалкой, принадлежащей миру низших духов природы, входит в человеческий мир Ундины. Ее характеристика в пятой главе поэмы, как и вся глава, — отмечает Веселовский, — принадлежит Жуковскому [1. С. 496].

Райским виденьем сияла она: чистота херувима,
Резвость младенца, застенчивость девы, причудливость никсы,
Свежесть цветка, порхливость сальфиды... [9. С. 282].

Очевидно стремление поэта наполнить образ Ундины ангелическими характеристиками, включенными в поэтический строй свойственных Жуковскому образов и метафор. Но и по всему произведению рассыпаны такие свойственные стилистике Жуковского ангелические слова и выражения: *воздушное; ангел; младенец (малютка); чудесно красива; как прелесть весны; птичка, летая среди чистого неба; очи лазурные; взоры ее так похожи на небо прекрасное стали; прелесть Ангела божия; небесный Ангел; гармонически-сладостный голос; голубем* свеяла тихо Ундины в долину; *добрая, верная, слитая с милым и в гробе* Ундины [Там же. С. 271–315].

Здесь отчетливо присущее в целом художественному мировосприятию поэта смешение, некая неразличенность ангелических и демонических характеристик. Вновь обретает рай Пери [«Пери и ангел», 1821], радостно принято на небесах и покаяние отверженного грешника — *злодея*: «Там, казалось, ликовали: / ...Как будто праздновали там / Святую радость примиренья» [Т. 2. С. 268]); так преобразуется и могила страшного грешника Громобоя, приобретая *священный вид*: «И в ней спокойно; дерн покрыт / Цветами молодыми; /... И обвивает светлый крест / Прекрасная лилея» [9. С. 161]. Драматическое мерцание ангелического и демонического

определяет содержание «Орлеанской девы» (1817–1821): «И от тебя щит божий отклонился, / И адская тебя схватила сеть» [Там же. С. 449].

Отношение поэта к «Высшим силам» также двойственно. По-прежнему в природе слышится ему *Голос*, который *подъемлет* «душа незримая», чтобы с его «беседовать душою»: «Как будто Гений путь указывает мне / На неизвестное свиданье» [Там же. С. 69]. Видится Ангел – «прекрасный сын небес», – взлетающий от земли, оставляя «смутную мечту» в душе поэта: «Как будто мир земной в ничто преобразился; / Как будто та страна знакомой стала ей, / Куда сей чистый ангел скрылся» («Славянка», 1815) [Там же. С. 70]. Но и страдание – тоже действие Высших сил: «На жизнь мы брошены от вас! / И вы ж, дав знаться нам с виною, / Страданью выдаете нас» («Кто слез на хлеб свой не ронял...», 1816) [Там же. С. 71].

Более того, существует Сила, которая «во мгле густой / Скрываясь, неизбежима, / Вьет нити роковых сетей» («Ивиковы журавли», 1813) [Там же. С. 128]. Люди «гнетомы все единой грозной Силой» [Там же. С. 81]. Торжество победителей Трои (1828) «разлетается как дым: «Ныне жребий выпал Трое, / Завтра выпадет другим...» [Там же. С. 172]. Суд богов «часто слеп бывал» [Там же. С. 171], и потому дается совет смертному: «Силе, нас гнетущей, / Покоряйся и терпи» [Там же]. Но «смирися, веруя в благость Его» («Утешение», 1828) [7. С. 297].

В благую силу Неба надо верить. Даже огромная, но земная сила не способна противостоять силе судьбы («Рустем и Зораб», 1844–47). Как ни силен своей «чародейной силой» знающийся с «демонами тьмы» богатырь Рустем, так что даже земля с трудом выдерживает его, как ни могуч его двойник – тайный сын Зораб, богатырь-*младенец*, готовый воевать Белый Замок как Небо: даже если «будь и выше неба он – / Войду в него» [9. С. 375], – им обоим не избежать «темной руки судьбы», если предначертано: «И сам своею силой / Свою погубишь силу» [Там же. С. 403].

Потеря веры, увлеченность демоническими силами ведет к крушению. Тяжело переживает свою вовлеченность в борьбу с Богом его Аббадона (1821), потерявший не только рай, но и любимого друга Абдиила, оставшегося Богу верным: «О небо родное, / Видя тебя, содрогаюсь... / Там, отказавшись от Бога, стал грешник» [Т.2. С. 235]. Глубина его раскаяния столь велика, что, разорвав связь с сатаной, – «Я ненавижу тебя, ненавижу, убийца!» – и не замеченный Абдиилом, поглощенным созерцанием Бога, он решается даже на самоуничтоженье, однако бессмертный вечен: «но ах!.. не погиб Аббадона!» [Там же. С. 236].

Поэт обладает особой способностью проникать в скрытое, оживлять в своем воображении и передавать *невывразимое* – происходящее *там* и *прежде*, ощущать «присутствие создателя в созданье» («Невыразимое», 1819) [9. С. 85]. Но это касается также и проникновения в страсти демонического мира.

«...Смутилось, как буря, собрание;
Страшно от топота ног их вся бездна дрожала; как будто
С громом утес за утесом валился; с кликом и воем,
Гордые славой грядущих побед, все воздвиглися; дикий
Шум голосов поднялся и отгрянул с востока на запад;
Все заревели: «Погибни, мессия!» («Аббадона») [Т. 2. С. 234].

Несмотря на приближенность поэта к монаршей семье, цензура эту увлеченность изображением демонического мира не приветствовала и долго не давала разрешение напечатать его «Старушку», в которой «дьявол торжествует над церковью, над богом»: «И он предстал... весь в пламени очам, / Свирепый, мрачный, разъяренной. / И вокруг его огромный божий храм / Казался печью раскаленной» [9. С. 542].

В 30-е годы усиливается стремление выделить в религиозности нравственное начало. «Водяной дух» — Ундина (1831–1836), прирав веру и нравственность от человека, следует им в своих поступках, человек же, будучи христианином с младенчества, оказывается не способен проявить подобную стойкость. Ужесточается также противопоставление суду церковному суда божьего. В сюжете баллады «Суд в подземелье» (1832), где основные события происходят в подвалах бенедиктинского монастыря (бенедиктинцы отличались строгостью общежитийного устава [17]), поэт сближает монастырь с тюрьмой, где полные жизни, «как птички в вольной вышине», юные «смирненные сестры» попадают в «душный плен» [9. С. 264]. Поэт решительно отвергает тот «кровавый суд», который проводят «свершители суда», сами напоминающие мертвецов. Они, «в душе святошеством горя», давно уже умертвили «прямую святость» [Там же. С. 268]. Теперь умерщвлению обречена молодая инокиня, дерзнувшая, по мнению судей, «снять / С себя монашества обет / И Сатане продав за свет / Все блага кельи и креста, / Забыть спасителя Христа» [Там же. С. 265] ради «желанной встречи» с кем-то за стенами монастыря. [Там же. С. 269]. В то время как подлинный суд — суд Божий свершается помимо воли и намерений человека. Небо само защищает того, кто «как дитя, непорочен», кого «нет ангела на небе чище» и, хотя «враг коварен», с таким «Господь и всевышние силы» («Суд Божий», 1831) [Т. 2. С. 305].

Стремясь к полноте переживания веры, Жуковский предъявляет высокие требования к себе. «Еще не вошел мне в душу мир Божий... Квартира эта еще не довольно для него очищена», — пишет он в 1848 году [1. С. 401]. Конец 30-х — 40-е годы — особый этап жизни и творчества, когда зреет, расширяется и укрепляется, наполняясь духовной мощью, образ благого завершения пути претерпений в преодолении страданий того, кто «блаженства» достигнул «дорогой печали» («Наль и Дамаянти», 1837–41) [9. С. 357]. Таков финал и в драматических поэмах «Нормандский обычай» (1832), «Камоэнс» (1839), и в эпосе «Одиссея»

(1842–1848). Умиравший Камоэнс приходит к пониманию предназначенности страданий для поэта:

Неправедно роптал я на страданье;
Мне в душу Бог вложил его — он прав;
Страданием душа поэта зреет,
Страдание — святая благодать... [Там же. С. 481]

Думая прежде («в бессмыслии»), что крест, возложенный на него слишком тяжел, герой поэмы «Выбор креста» (1845) в поисках такого, какой «нести удобней», приходит к выводу, что предназначенный Богом крест и есть «самый тот», который ему «по плечу» [8. С. 103]. «Теперь уж мне не страшно умереть», — говорит капитан Бопп (1843) — «моряк искусный, но человек недобрый», перед смертью постигший тайну христианского милосердия через «ребенка, посланного Богом», уверовавший, что «*Тот* меня спасет, / Кто ко кресту за всех и за меня / Был пригвожден» [7. С. 342]. «Странствующий жид» (1851) Агасфер, придя к вере в Христа, свою тысячелетнюю казнь «всем сердцем возлюбил»: «Постигнул я всё благо казни, Им / Произнесенной надо мной /...Он ... / Меня спасал погибелью моей» [Там же. С. 327]. Отвергнутый людьми, но принявший Бога, он постиг сладость смирения и тишину «покорного терпенья»: «Я с Ним, Он мой, Он всё, в Нем всё, Им всё, / Всё от Него, всё одному Ему» [Там же. С. 329].

Не только жизнь, но и само искусство вдохновлено свыше. Поэт Камоэнс, пройдя путь страданий: «Всех я схоронил; / Всё, что любил я, что меня любило», — утверждает в истинности своего пути. Умирая, он уверен: «Пред господа могу предстать я смело» [9. С. 481]. Его последним словам: «Поэзия есть бог в святых мечтах земли», — вторит Агасфер:

«...поэзия — земная
Сестра небесных молитвы, голос
Создателя, из глубины созданья
К нам исходящий чистым отголоском
В гармонии восторженного слова!» [7. С. 333].

Завершая свой путь земных и поэтических испытаний как путь спасения грешной души, сам Жуковский уподобляет смерть поэта смерти красивой птицы, успевшей пропеть свою лебединую песнь:

И прекрасен мертвый на хребте лежал он,
Широко раскинув крылья, как летящий,
В небеса вперяя взор, уж не горящий.

(«Царскосельский лебедь», 1851) [9. С. 114].

Земное тело повержено, но дух поэта возлетел:

Здесь так легко мне, так радушно,
Так беспредельно, так воздушно;
Весь божий мир здесь вижу я.
И славит бога песнь моя!

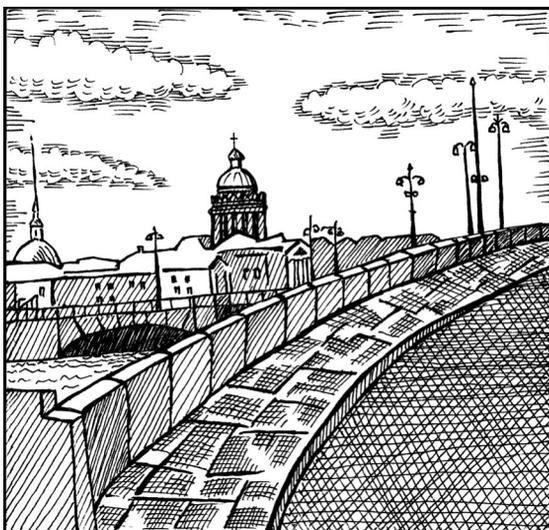
(«Жаворонок», 1851) [Там же. С.112]

Литература

1. *Веселовский А.Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб, 1904.
2. *Ильина Т.А.* Христианский характер творчества В.А. Жуковского и возможности использования его произведений при изучении православной культуры в начальной общеобразовательной школе // Вестник ПСТГУ IV: Педагогика. Психология 2006. Вып. 3. С. 147–154.
3. *Канунова Ф.З.* Соотношение художественного и религиозного сознания в эстетике В. А. Жуковского [Текст]: 1830–1840 / Ф.З. Канунова // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков : цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. науч. трудов. Петрозаводск, 1994. С. 159–169.
4. Священник *Димитрий Долгушин*. Последняя поэма В.А. Жуковского. «Он нес свой крест тяжелый...» / [Эл. ресурс] Код доступа <http://pravoslavie.ru/61286.html>
5. *Сдобнов В.В.* Демоническая сфера в поэтическом мире В.А. Жуковского // Русская словесность. 2000. № 3. С. 32–38.
6. *Алексеев М.П.* Томас Мур и русские писатели XIX века // Русско-английские литературные связи (XVII век–первая половина XIX века) // Литературное наследство. М., 1982. Т. 96. / [Эл. ресурс] Код доступа <http://www.litra.ru/critique/get/crid/00881601240937360437/>
7. Жемчужины русской духовной поэзии: Сборник / Сост. Ю.В. Гришин. СПб., 2007. Т.1.
8. Поэзия небес. Бог и человек в русской классической поэзии XVIII–XX веков: Сборник / Сост. Д.Д. Галутин. СПб., 2006.
9. *Жуковский В.А.* Сочинения. М., 1954.
10. *Жуковский В.А.* Собр. соч. В 4 т. М. – Л., 1959. Т. 1. Далее указ. только том и стр.
11. *Афанасьев В.В.* Жуковский. Жизнь замечательных людей / [Эл. ресурс] Код доступа <http://fanread.ru/book/4708887/>
12. *Берёзкина С.В.* «Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа / Пер. В. А. Жуковского; под ред. Ф. З. Кануновой, И. А. Айзиковой, свящ. Д. Долгушина // Вестник Томского гос. ун-та. 2012. №2 (18). С. 147–149.
13. *Проскурин О.А.* Новый Арзамас – Новый Иерусалим (религия общества «Арзамас») // Новое литературное обозрение. 1996. №9. С. 73–129.

14. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Канонические. В русском переводе с параллельными местами. Перепечатано с синодального издания. Напечатано в Финляндии, 1999.
15. *Тильман Ю. Д.* «Душа» как базовый культурный концепт в поэзии Ф. И. Тютчева // Фразеология в контексте культуры : сб. статей / Под ред. В. Н. Телия. М., 1999. С. 203–212.
16. *Туктангулова Е. В.* Ключевое слово — словообраз — художественный концепт как универсальные текстообразующие константы художественного текста // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2007. С.105–109.
17. Монашеский орден бенедиктинцев / [Эл. ресурс] Код доступа <http://www.sedmitza.ru/text/637265.html>

Санкт-Петербург



«Вранье — дело милое!»

Ложь в художественном мире Ф.М. Достоевского

© Ф.В. МАКАРИЧЕВ,

доктор филологических наук

*«Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...»*

А.С. Пушкин

Статья посвящена исследованию функций лжи в художественном мире Ф.М. Достоевского. Ложь рассматривается как особая познавательная и житнетворческая стихия, присущая многим героям Достоевского. Анализ ряда художественных образов позволяет сделать вывод о том, что ложь в интерпретации Достоевского — явление полифункциональное. В способности ко «лжи» проявляется творческое, альтруистическое начало, которое делает художественный образ многограннее и сложнее. Отсутствие у героя сугубо прагматической мотивации ко лжи способно обогащать образ в эстетическом измерении. Стихия лжи способствует раскрытию творческого воображения героя. Эта стихия сопрягает контекстуальные взаимосвязи. В состоянии измененного сознания герой способен неожиданно «довираться до правды», до надысторических истин и пророчеств.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, ложь, стихия жизнетворчества, эстетическая функция, творцы эстетической реальности, художественный вымысел, «случайные слова».

DOI: 10.31857/S013161170001256-0

Article is devoted to a research of functions of a lie in the art world of F.M. Dostoyevsky. The lie is considered as the special cognitive and life-creating element inherent in many heroes of F.M. Dostoyevsky. The analysis of a number of artistic images allows to draw a conclusion that a lie in Dostoyevsky's interpretation is a vastly multifunctional phenomenon. In ability to «lie» the creative, altruistic onset which makes an artistic image more complex and multifaceted is reflected. The absence of especially pragmatical motivation to a lie is capable to enrich an image of a hero in aesthetic dimension. The elements of a lie promote disclosure of creative imagination of the hero. These elements interface contextual interrelations. In a state of altered consciousness, the hero is capable unexpectedly «to lie through to the truth», to the supra-historical truth and prophecies.

Keywords: F.M. Dostoyevsky, lie, elements of creative lifespan, aesthetic function, creators of aesthetic reality, art fiction, «casual words».

В художественном мире Ф.М. Достоевского есть одна уникальная всепроникающая стихия, связанная с понятием эстетического, — стихия лжи. В романах писателя много героев, высказывающихся на тему лжи, и не меньше — лгущих. Но «лгут» герои Достоевского по-разному. Диапазон лжи необычайно широк: от безобидной шутки до клеветы, от банальной бытовой сплетни — до высокого сочинительства. И в этом отношении ложь может являться признаком эстетически сориентированного (интуитивно или сознательно) познания и жизнетворчества героев. Доказательством того, что проблема лжи и вранья не была для Достоевского сугубо «бытовой проблемой», является его обращение к этому многогранному явлению не только в художественной прозе, но и в публицистике. В 1873 году в «Дневнике писателя» была опубликована статья «Нечто о вранье». Достоевский начинает с почти невинных замечаний о функции лжи: «Ну, а у нас могут лгать совершенно даром самые почтенные люди и с самыми почтенными целями. У нас, в огромном большинстве, лгут из гостеприимства. Хочется произвести эстетическое впечатление в слушателе, доставить удовольствие, ну и лгут, даже, так сказать, жертвуя собою слушателю» [1. С. 117]. Но далее, обнаруживая универсальность и всеохватность этого явления в русской жизни, Достоевский размышляет о его национальных особенностях и исторических корнях. Это позволяет ему подняться в своих обобщениях до критики современного ему общества (в особенности дворянской интеллигенции) в контексте европейской культуры.

Наблюдения над преломлением этой темы в художественных произведениях дает богатый материал для раскрытия этой многогранной темы. Приведем конкретные примеры.

В романе «Идиот» мы встречаем целый ряд героев-лгунов. Генерал Иволгин, Келлер, Лебедев, Фердыщенко, компания Бурдовского. На вранье можно поймать не только этих откровенно лгущих персонажей, героев-шутов, но и вполне «благородных» представителей дворянства: по-своему лгут Тоцкий и Епанчин. Причем у представителей высшего класса мотивы такого поведения как правило ситуативны, у низших — обусловлены самой социальной ролью. Примечательно следующее рассуждение генерала Иволгина: «Невинная ложь для веселого смеха, хотя бы и грубая, не обижает сердца человеческого. Иной и лжет-то, если хотите, из одной только дружбы, чтобы доставить тем удовольствие собеседнику...» [Т. 8. С. 411].

Характерно и признание Степана Трофимовича в «Бесах»: «— Друг мой, я всю жизнь мою лгал. Даже когда говорил правду. Я никогда не говорил для истины, а только для себя, я это и прежде знал, но теперь только вижу... <...> Savez-vous, я, может, лгу и теперь; наверно лгу и теперь. Главное в том, что я сам себе верю, когда лгу. Всего труднее в жизни жить и не лгать... и... и собственной лжи не верить, да, да, вот это именно! Но подождите, это всё потом...» [Т. 10. С. 497]. Можно поставить это признание Степана Трофимовича в контекст его жизненных обстоятельств, его приживальщической роли. В тексте есть и откровения на эту тему самого Степана Трофимовича: «Друг мой, — говорил мне Степан Трофимович через две недели, под величайшим секретом, — друг мой, я открыл ужасную для меня... новость: je suis un простой приживальщик, et rien de plus! Mais г-г-rien de plus!» [Т. 9. С. 26]. Однако в случае со Степаном Трофимовичем тему лжи почти невозможно исчерпать этой ролью. К тому же у героя их не одна. В романе он предстает еще как минимум в трех ипостасях: как учитель, наставник, человек «даже науки», странник...

Важна в романе «Бесы» и реакция Лизы Тушиной на «сочинительство» ее учителя, Степана Трофимовича: «Но как он мне хорошо врал тогда, почти лучше правды!»

В «Подростке» Версиков в ироничном тоне доказывает Аркадию «всемирство» лжи: «— Кто честен, тот и судья — вот моя мысль (заметил однажды Аркадий Версикову. — Ф.М.).

- Немного же ты в таком случае наберешь судей.
- Одного уж я знаю.
- Кого это?
- Он теперь сидит и говорит со мной.

Версиков странно усмехнулся, нагнулся к самому моему уху и, взяв меня за плечо, прошептал мне: «Он тебе всё лжет» [Т. 13. С. 211–212].

В «Братьях Карамазовых» эта стихия представлена уже целой плеядой «лгунов»: «Послушайте, послушайте! — так и кипел Калганов, — если он (Максимов. — *Ф.М.*) лжет, — а он часто лжет, то он лжет, единственно, чтобы доставить всем удовольствие: это ведь не подло, не подло? <...> Другой подличает из-за чего-нибудь, чтобы выгоду получить, а он просто, он от природы...» [Т. 14. С. 381].

Хохлаковой открывается увлекательное свойство лжи как некоей творческой стихии, в которой этическое сталкивается с эстетическим, и эстетическое побеждает: «Я сама знаю, что скверно сделала, я всё лгала, я во все на него не сердилась, но мне вдруг, главное вдруг, показалось, что это будет так хорошо, эта сцена...» [Т. 15. С. 7].

Дмитрий Карамазов тоже не упускает возможности высказаться на этот счет: «Я, брат, почти только об этом и думаю, об этом униженном человеке, если только не вру. Дай бог мне теперь не врать и себя не хвалить» [Т. 14. С. 99]; «Что в том, что человек капельку декламирует? Разве я не декламирую? А ведь искренен же я, искренен» [Там же. С. 108].

Как видно, цитаты эти можно множить и множить: на тему лжи у Достоевского так или иначе высказываются многие, как центральные, так и второстепенные персонажи. Своеобразно подытоживает эти высказывания герой, представляющий собой как бы квинтэссенцию лжи как явления в художественном мире Достоевского, Федор Павлович Карамазов: «А лгал я лгал, решительно всю жизнь мою, на всяк день и час. Воистину ложь есмь и отец лжи! Впрочем, кажется, не отец лжи, это я все в текстах сбиваюсь, ну хоть сын лжи, и того будет довольно» [Там же. С. 41].

Это хмельное откровение Федора Павловича глубоко символично. Неожиданным образом оно как бы откликается и на эпиграф к роману: как будто сухая библейская формула обрастает художественной плотью в этой шутовской интерпретации старика Карамазова. В самом деле, ведь можно понимать и так: во лжи всегда умирает некая правда («зерно»), без чего она осталась бы «одна», никем другим, кроме ее носителя, не востребованная. Тогда как «умирая во лжи», как в одной из стихий жизнетворчества, единичная правда ширится и множится, «дает много плода», притом плода многообразного.

Но возможна и другая, противоположная позиция. «Главное, убегайте лжи, — предостерегает Зосима (в данном случае Хохлакову, эту «сестру Карамазову» во вранье), — всякой лжи, лжи себе самой в особенности. Наблюдайте свою ложь и вглядывайтесь в нее каждый час, каждую минуту» [Там же. С. 54]. В этом ракурсе эпиграф к роману также «срабатывает», но уже с «переменной мест слагаемых»: «зерно» — это ложь, и «много плода» дает ее изживание в себе.

Старика Карамазова старец Зосима наставляет на ту же тему: «Лгуший себе самому прежде всех и обидеться может. Ведь обидеться иногда очень приятно, не так ли? И ведь знает человек, что никто не обидел его, а что

он сам себе обиду навидумал и нагнал для красоты, сам преувеличил, чтобы картину создать, к слову привязался и из горошинки сделал гору, — знает сам это, а все-таки самый первый обижается, обижается до приятности, до ощущения большого удовольствия, а тем самым доходит и до вражды истинной...» [Там же. С. 41]. Однако реакция Федора Павловича, точнее, его эстетическое дополнение («красиво обиженным быть») существенно расширяет понятие лжи: от этических до эстетических признаков. Ведь ложь — это еще и могучее эстетическое, творческое начало, настоящая поэзия жизни. Она сообщает героям Достоевского ту «легкость необыкновенную», с которой они поднимаются над пошлостью и тленом быта. Во всякой лжи есть всегда нечто разуплощающее, усложняющее реальность, вводящее «версильского» двойника: «У этого Версилова была подлейшая замашка из высшего тона: сказав (когда нельзя было иначе) несколько премуных и прекрасных вещей, вдруг кончить нарочно какою-нибудь глупостью <...>. Слышать его — кажется, говорит очень серьезно, а между тем про себя кривляется или смеется» [Т. 13. С. 109]; «он говорил с грустью, и все-таки я не знал, искренно или нет. Была в нем всегда какая-то складка, которую он ни за что не хотел оставить» [Там же. С. 172]. Эта замечательная «версильская складка», складка лжи, которая отзывается в каждом движении героя, не могла образоваться на пустом месте, эта черта глубоко наследственная.

Примечательно, что на «исторические темы» пробовали писать Фома Фомич и Степан Трофимович, причем одинаково неудачно, но чего-то же стоила их поэтическая ложь, если герои не отрекаются от нее и на смертном одре. (По замечанию Варвары Петровны, Степан Трофимович — такой человек, которого «через час опять переисповедовать надо».) И даже когда Степан Трофимович произносит свою финальную исповедь, никто не уверен, «в самом ли деле он уверовал, или величественная церемония совершенного таинства потрясла его и возбудила художественную восприимчивость его натуры...» [Т. 10. С. 505].

Ложь — это некая стихия, увлекающая и завлекающая сила которой в том и состоит, что человек как бы отказывается от своего «я»: «Для того и ломаюсь, Петр Александрович, чтобы милее быть. А впрочем, и сам не знаю иногда для чего» [Т. 14. С. 39], — как бы невольно признается Федор Карамазов. Сходные инстинкты (ложь помимо воли) обнаруживал и другой герой в «Подростке»: «Я теперь согласен, — вспоминает Версильов, — что многое из того не надо было объяснять вовсе, тем более с такой прямотой: не говоря уже о гуманности, было бы даже вежливее; но поди удержи себя, когда, растанцевавшись, захочется сделать хорошенькое па? А может быть, таковы требования прекрасного и высокого в самом деле, я этого во всю жизнь не мог разрешить. Впрочем, это слишком глубокая тема для поверхностного разговора нашего...» [Т. 13. С. 106–107].

В этой стихии открывается еще одно измерение, проявляется еще одна принципиально важная способность.

В романе «Преступление и наказание» есть такое замечательное откровение Разумихина: «Видите, <...> хоть они и врут у меня там все пьяные, но зато все честные, и хоть мы и врем, потому ведь и я тоже вру, да довермся же наконец и до правды, потому что на благородной дороге состоим...» [Т. 6. С. 156]. Значит, если верить этому положительно-прекрасному и во многом уникальному персонажу, «до правды можно довераться»! И ведь многие герои доверяются... И не только в «Преступлении и наказании». Достаточно вспомнить уже упоминавшийся эпизод из «Братьев Карамазовых», где завравшийся Федор Павлович с недоумением вопрошает Ивана: «Ты про какую мать?». Этот «старый шут» доверяется здесь до какого-то проникновенного откровения о сыновьях. Ведь Алеша связан художественной пуповиной с матерью, а Иван – нет [См.: 2. С. 190].

До какой только правды не способны «довераться» герои Достоевского в состоянии идеологического или алкогольного опьянения. Причем эти состояния у героев Достоевского оказываются настолько спутанными, что иногда как будто подменяют друг друга. Вполне трезвому, но заплутавшему в переулках своей иезуитской казуистики Фоме Фомичу племянник Ростанева кричит: «Он пьян!»; Раскольников иногда принимают за пьяного; Иван Карамазов заканчивает белой горячкой; Кириллов оказывается «хорош» (в редакции Ставрогина) в прямом и переносном смысле; как в пьяном бреду передает Петр Верховенский Ставрогину свой проект «Иван-царевич»; Мармеладов допивается и доверяется до монологов самого господина Бога; Дмитрий – до поэтически вдохновенных слов о красоте Мадонны и Содома.

Несомненно, что слова Дмитрия «о красоте, об идеале Мадонны и идеале содома» — одно из самых ярких и поэтических мест романа, и многие исследователи обращались к этой исповеди героя. Например, Т.А. Касаткина даже проводила какие-то «топографические» изыскания, выясняя и уточняя местоположение красоты в Содоме [3. С. 124–130]. Но мало кто проводил «полиграфическую» экспертизу этих признаний, во всяком случае, как-то не принято сомневаться в откровенности и искренности слов Дмитрия.

Между тем, если читатель внимательно отнесется к словам этого героя в романе в целом, то обнаружит в его высказываниях такое количество лжи и наговора на самого себя, которое превысит даже ложь Ставрогина в его страшной исповеди. И, прежде всего, ложь ощущается именно в той части, где Дмитрий пытается симулировать глубокую внутреннюю озабоченность трагическим душевным разладом, этико-эстетической дезориентацией.

Дмитрий завирается и каламбурит не хуже Хохлаковой: «Не думай, что я всего только хам в офицерском чине, который пьет коньяк и развратничает. Я, брат, почти только об этом униженном человеке и думаю, об этом униженном человеке, если только не вру. Дай бог мне теперь не врать и себя не хвалить» [Т. 14. С. 99]. Может показаться, что в этом офицере,

«рыцаре-Дон-Кихоте», в этом «всаднике без головы» и в самом деле вырывают какие-то гамлетические сомнения. (Как однажды сказал Зосима в ответ на подобные экзальтированные самобичевания Хохлаковой: «И то уж много и хорошо, что ум ваш мечтает об этом, а не о чем другом. Нет-нет да невзначай и в самом деле сделаете какое-нибудь доброе дело» [Там же. С. 52]). Но невольно возникает вопрос: когда же Дмитрий думает «об этом униженном человеке», когда находит время для подобных размышлений, где он им предается? Неужели, когда караулит Грушеньку в огороде Федора Павловича? За коньяком в беседке? До первой поездки в Мокрое или после? Его «досуг» организован таким образом, что мало располагает к размышлениям на отвлеченные темы. Время для серьезных раздумий появляется у него лишь позднее, когда его арестовывают. Здесь же, в сцене с Алешей, Дмитрий, скорее всего, как и его отец, склонен предаваться размышлениям «за коньячком».

В случае с Дмитрием сбит с толку читатель, наивно полагающий, что герой проявляет глубокую озабоченность по поводу творящихся и вторых безобразий. Пафос многих вдохновенных высказываний капитана Карамазова стилистически напоминает пафос капитана Лебядкина в «Бесах»: «... здесь, в этом сердце, накопело столько, столько, что удивится сам бог, когда обнаружится на Страшном суде», — восклицает Лебядкин. У Дмитрия тот же полет мысли и «космизм» философских обобщений. Иван Карамазов, например, хоть и «забавляется диалектикой», но его озабоченность проблемами мирового зла не вызывает сомнения, она выстрадана. Дмитрий же забывает обо всем очень быстро и никогда не мучает себя болезненными воспоминаниями. Характерный пример: «— Брат, а ты, кажется, и не обратил внимания, как ты обидел Катерину Ивановну тем, что рассказал Грушеньке о том дне, а та сейчас ей бросила в глаза, что вы сами “к кавалерам красу тайком продавать ходили!”». <...>

— Ба! — страшно вдруг нахмурился Дмитрий Федорович и ударил себя ладонью по лбу. <...> — Да, в самом деле, может быть, я и рассказал Грушеньке о том, “роковом дне”, как говорит Катя. Да, это так, рассказал, припоминаю! Это было тогда же, в Мокром, я был пьян, цыганки пели...» [Там же. С. 143].

Размышляя о начале нравственного перерождения героя, исследователи часто обращаются к главе «Дитё». Действительно, картина плачущего ребенка и погорельцев как будто потрясла и преобразила всё нравственное существо Дмитрия Карамазова. Митя умилился, даже «ублажился», но логика характера этого героя подсказывает, что все его прекраснородные порывы так и останутся на уровне благих пожеланий. Так, уже в следующей главе романа мы замечаем, что его больше занимает совершенно другое: невниманье Николая Парфеновича, с которым они недавно обсуждали каких-то «девочек»; неприветливый вид Маврикия Маврикиевича, которого он поил в трактире; изменившееся обхождение Трифона Борисовича.

С одной стороны – плачущее во сне дитё, с другой – умирающий наяву Илюша Снегирев. Но Дмитрий даже не извинился на суде перед отцом мальчика, хотя у него и была такая возможность. За него это пришлось сделать американским кинематографистам («Братья Карамазовы» американского режиссера Ричарда Брукса, 1958 г.). А зря. Дмитрий просто забыл об этом эпизоде своей жизни.

В образе Грушеньки мотивы опьянения и художественного вдохновения переплетены, как и в Дмитриии. В этом отношении она является его двойником, как мы уже отмечали. Митина «бунтовая» подруга [Т. 15. С. 270], когда Раkitин привел к ней Алешу, и пригубила-то немного шампанского, но вот уже рождается притча «Луковка». А может быть, даже так: Алешин глоток шампанского подействовал на нее отрезвляюще, и уже потом, в Мокром, «подпила, барынька, подпила» и окончательно протрезвела. Кутеж в Мокром, таким образом, оборачивается окончательным прозрением для героини «кто есть кто» (Митя и «прежний») и кому принадлежит ее сердце. И вот она, как Марья Лебядкина, «срывает покровы», кричит своему «прежнему», разоблачая самозванца: «Да и не он это вовсе! Разве он был такой? Это отец его какой-то! Это где ты парик-то себе заказал? Тот был сокол, а это селезень. Тот смеялся и мне песни пел...» [Там же. С. 388]. Еще глоток – и от темы обманутых женских ожиданий не осталось и следа. Начинаются «мармеладовские» монологи господина Бога и сборы в монастырь; кирилловский «хорошизм» и снегиревская жалостливость; сыплются поэтически перлы карамазовского красноречия: «Ах, бедные, обиженные!.. Знаешь, Митя, я в монастырь пойду. Нет, вправду, когда-нибудь пойду. Мне Алеша сегодня на всю жизнь слова сказал... Да... А сегодня уж пусть попляшем. Завтра в монастырь, а сегодня попляшем. Я шалить хочу, добрые люди, ну и что ж такое, бог простит. Кабы богом была, всех бы людей простила: «Милые мои грешнички, с этого дня прощаю всех». <...> Хорошо на свете. Хоть и скверные мы, а хорошо на свете. Скверные мы и хорошие, и скверные и хорошие... <...> Митя, не давай мне больше вина, просить буду – не давай. Вино спокойствия не дает» [Там же. С. 397]. Как мы помним, и для Федора Павловича, как и для Грушеньки, «истина в вине»: «– А коньяку и вам бы не пить, – опасливо посоветовал он (Алеша – Ф.М.), взглядываясь в лицо старика.

– Правда твоя, раздражает, а покою не дает. А ведь только одну рюмочку... Я ведь из шкапика...» [Там же. С. 159].

Невольно приходят на ум строки из Верлена:

Цена слова как можно строже,
Люби в них странные черты.
Ах, песни пьяной что дороже,
Где точность с зыбкостью слиты! <...>
Одни оттенки нас пленяют,
Не краски: цвет их слишком строг!
Ах, лишь оттенки сочетают
Мечту с мечтой и с флейтой рог [4. С. 97].

Последнее четверостишие, на наш взгляд, имеет прямое отношение к предлагаемой нами методологии исследования творчества Достоевского.

Вообще «красота лжи» героев, находящихся в состоянии алкогольно-го или идеологического опьянения, — тема отдельная. Достоевский как будто не доверяет художественному слову (истине), не прошедшему «под хмельком».

«Кассандрствует» ли Хохлакова о «золотых приисках», «пророчит» ли Дмитрий Карамазов «о красоте Содомы и Мадонны», «глаголет ли словеса мутны» поэтически косноязычный Кириллов, «пляшет ли нагишом» перед Ставрогиным великодушный Шатов, сокрушает ли китайские вазы проповедями об ужасах атеистического католицизма патетически разгорячившийся Мышкин, целует ли ноги Сони «идеологически бесноватый» Раскольников, приглашая ее в «далекие дали», — трудно не согласиться, что все они находятся в состоянии измененного сознания. Творческий альтруизм в состоянии измененного сознания — художественный маркер всего настоящего у Достоевского, и напротив: неспособность героя на пьяно-поэтическое вдохновение — свидетельство омертвелости, косности, душевной импотенции. Пошлый правдолюбец Ракитин, по определению Мити, лишь «смерд» — он чужд всему карамазовскому. Художественный мир Достоевского открывает целую плеяду «вдохновенно-пьяных» мастеров поэтического слова: чего стоит одна только пьяная «исповедь» Мармеладова; какие «поэмы» творит во хмелю «первый обэриут XIX века» капитан Лебядкин... Причем его философская лирика углубляет и любовную.

В этом контексте особо примечателен эпизод, в котором генерал Иволгин в «Идиоте» буквально «доврался до правды», чем немало поразил всех. И даже для самого генерала это было такой неожиданностью, что произвело в нем некое внутреннее потрясение. Однажды, рассказывая о том, как он качал на руках Аглаю (что он, по привычке, говорил всем молодым людям), он совсем забыл, что этот факт действительно имел место быть.

Этот случай примечателен и сам по себе, так как, завираясь, генерал случайно высказал правду, что повергло его самого даже в какой-то шок, он был явно не готов к такому повороту. Но этот случай с генералом, на наш взгляд, вовсе не исключительный, он просто ярко иллюстрирует одну характерную особенность в художественном мире Достоевского: как бы парадоксально это ни звучало, но многие герои проговариваются значительно большей правдой, лишь окончательно заговариваясь, завираясь. Это вновь откликается на нашу интерпретацию эпиграфа, когда ложь порождает невольную и многообразную правду.

Примечательно, что апология «вранью» повторяется Разумихиным как минимум трижды: «вранье всегда простить можно; вранье дело милое, потому что к правде ведет...» [Т. 6. С. 105]; «Я люблю, когда врут! Вранье есть единственная человеческая привилегия перед всеми организмами. Соврешь — до правды дойдешь! Потому я и человек, что вру. Ни до одной

правды не добивались, не соврав наперед раз четырнадцать, а может, и сто четырнадцать, а это почетно в своем роде; ну, а мы и соврать-то своим умом не умеем! Ты мне ври, да ври по-своему, и я тебя тогда поцелую. Соврать по-своему — ведь это почти лучше, чем правда по одному по-чужому; <...> Правда не уйдет, а жизнь-то заколотить можно; примеры были» [Там же. С. 155].

Если задуматься, то окажется, что многие герои до правды именно «домираются», и это становится откровением: Степан Трофимович, уже на смертном одре, — до понимания истинной природы «бесовщины»; Версилов — до прозрений о судьбах дворянства; Ставрогин — до своей исповеди; Митя — до слов о красоте Мадонны и Содома; Федор Павлович — до познания истинной сути своих сыновей и себя самого; Хохлакова — до пророчеств о судьбе Мити.

Состоялась бы поэма Ивана «о Великом инквизиторе» без «Геологического переворота», о котором упоминает Черт? Что такое «Дитё» Мити без стихов и «анекдотов вверх пятнами»? Чего стоит даже «Житие» Зосимы без его «офицерства»? — Осанна без горнила. «Кана Галилейская» без «колбасы и водки» показалась бы Алеше чрезвычайно пресной. Чтобы вспарить над обдорскими монашками в Кане Галилейской, ему нужно стать на «короткой ноге» с Иваном, «опереться на эту ногу». Но Иван хром, как Мефистофель [5. С. 5—53].

Федору Павловичу, возможно, очень хотелось бы поговорить с Зосимой «по душам», но за неимением такой возможности старик-Карамазов в иносказательной форме предвосхищает исповедь Зосимы, «предсказывая даже факты» из его биографии. Достоевский как будто играет «теорией трех штилей», устанавливая законы «веселой относительности» (Бахтин). Во всем высоком и серьезном прослеживается какая-то неизгладимая версиловская складка самоиронии, а на всем низком и смешном — отблеск полуюродивого пророчества. Главные герои скованы цепями сюжетного замысла, а на второстепенных персонажах почиет «благодать художественного воображения» (Власкин А.П.). И потому какая-нибудь случайно заглянувшая в комнату Раскольникову служанка Настасья способна выболтать о главном герое такую глубокую правду, которая «ни за что не захочет выйти из-под его собственного черепа» (Ипполит).

Неудивительно, что романы Достоевского давали Эйнштейну как создателю теории относительности (религиозные взгляды которого не отличались особой ортодоксальностью) большую пищу, чем физики-математики (Гаусс, например)[6. С. 551].

Искренняя исповедь Ставрогина «подмалеживается выделанным цинизмом»; статья Ивана «о церковном вопросе» «родит бури» читательских интерпретаций, так что никто уже не может «ни понять, ни определить», чего в ней больше — искренней заинтересованности или «дерзкого фарса и насмешки»; суть идеи Раскольникову затрудняется выразить даже он сам (в

искреннем разговоре с Соней). А как интерпретировать ложь Порфирия Петровича или его раздвоившуюся после судебной реформы единую ипостась, которая диссоциировала, персонифицировавшись в фигуры прокурора и адвоката в «Братьях Карамазовых»... До каких «правд» все они только ни добираются: «Станьте солнцем, вас все и увидят!» [Т. 6. С. 352]. Разве это не «хорошо» (в духе Кириллова), не эстетично? Даже жаль, что в сцене признания Миколки Порфирий Петрович как-то растерялся. Но это понятно: он готовил Раскольникову очную ставку с мещанином и был не готов к столь неожиданной развязке, а ведь мог бы шепнуть Раскольникову свою заветную мысль по поводу Миколки на манер Федора Павловича: «Это он для тебя все это устроил, хочет, чтобы ты его похвалил. Ты похвали». Кстати, этого же красильщика Миколку моментально опознал в Мите пьяный Горсткин на «очной ставке» в Сухом поселке.

Подобные, будто бы «случайные», персонажи способны «выболтать» о главных героях все и даже больше, ибо знают о них что-то такое, «чего они сами о себе никогда не узнают» [Т. 10. С. 68–69], как однажды выразился Степан Трофимович о Липутине. А из «глушей и собственную ложь свою любящей» госпожи Хохлаковой пронзительные откровения и случайные предсказания и вовсе льются как из рога изобилия. Эта «оплеванная пророчица» то «вдруг выскажет какую-нибудь очень верную мысль», то поразит совпадением случайного речевого оборота с реальностью (кстати, ее абсурдистские сюжеты также «с легкостью необыкновенной» подхватываются и развиваются даже на суде), то отпустит какое-нибудь каламбурное *bon mot*, не хуже Степана Трофимовича, объявив смердение старца «неожиданным поступком». Пьяненький Федор Павлович «знает» о судьбе Алеши не меньше, чем старец Зосима. «Низкий» Лебедев ценит и понимает генерала Иволгина едва ли не больше и глубже, чем Мышкин.

Стимулом к такому «синтезу идей» отчасти послужило для нас знакомство с одной из работ Т.А. Касаткиной, в которой исследовательница обвинила Мышкина в том, что он «обманул детей» [7. С. 48-53], о чем он открыто признавался сам в гостиной Епанчиных. То есть не одних детей, но также и женщин... Разумеется, как всякий художественный образ поступка, слова князя допускают возможность сколь угодно альтернативного восприятия и толкования. Допустим, что Мышкин действительно «лгал детям» и говорил «правду истинную» Епанчиным (к чему и склоняется Т.А. Касаткина). Но в равной степени допустимо и обратное (причем, это допущение нам кажется наиболее вероятным, исходя из логики характера и идейного замысла): детям-то он и не лгал, а всего лишь лукавил в гостиной Епанчиных, приспосабливаясь к ситуации и переходя на их тон. И тогда эта оговорка — лишь «случайные слова», досадное недоразумение, возникшее при переводе с одного языка — языка интимных чувств на другой — светский, салонный.

Или (точнее, *и*), таким образом, Мышкин (как Ставрогин) «ни тех, ни других не обманывал», то есть по-своему *лгал* им всем. Но здесь уже совсем

другое измерение, эстетическое («мысль изреченная есть ложь» и т.д.), — то есть то, над чем ломают головы Ипполит и Подросток; то, над чем задумывался Версиков и многие другие герои Достоевского: «... во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и растолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи» [Т. 8. С. 328]. Неслучайно в этом контексте и характерное признание Мышкина, что сам он «жеста не имеет».

Можно заметить, что у Мышкина это «нечто» во что-то все-таки «уходит»; может быть, и не совсем в слова, слова «случайны», хотя временами князь очень красноречив. Достаточно вспомнить его завещание, высказанное умирающему Ипполиту: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье» [Там же. С. 433]. После первой защитной реакции: «Ха-ха-ха! Так я и думал! Непременно чего-нибудь ждал в этом роде!» — наступает отрезвление и даже онемение героя, и мы наблюдаем уже другую реакцию. Ипполит как будто теряет дар речи, становится вполне косноязычным: «Однако же вы... однако же вы... Ну, ну! Красноречивые люди!» [Там же. С. 433]. В этих интонационных перебоях — открывшаяся и истекающая косноязычием душевная рана героя. Кстати, что-то подобное постоянно происходит и в диалоге Тихона со Ставрогиным. Но это лишь *в слове*. Вообще, Мышкин чрезвычайно пластически красноречив. Это его косноязычие жеста, «эпилептическая публицистика» на званом вечере в гостиной Епанчиных. Так что, может быть, именно в пластике секрет его особого обаяния. Во всем этом эпизоде Достоевским схвачено что-то неизреченное, а может быть, и неизречимое вполне; что-то принимающее в контекст целое личности князя.

В черновиках к «Бесам» Достоевский устами Князя говорит такие знаменательные слова: «Они все на Христа (Ренан, Ге), считают его за обыкновенного человека и критикуют его учение как несостоятельное для нашего времени. А там и учения-то нет, там только случайные слова, а главное, образ Христа, из которого исходит всякое учение» [Т. 11. С. 192]. Это высказывание удивительно коррелирует с известным письмом к Фонвизинной [Т. 28. С. 175-177].

Кстати, это те самые «случайные слова», которые произносит князь Мышкин в гостиной Епанчиных. Примечательно, что все попытки Мышкина «словами» объяснить с Ганей (например, по поводу доверия Епанчиных) терпят полное фиаско. Ганя требует от князя объяснений — как он сумел завоевать доверие Епанчиных в столь короткий срок: «... послушайте, не можете ли вы хоть как-нибудь припомнить и сообразить в порядке, о чем вы именно там говорили, все слова, с самого начала? Не заметили ли вы чего, не упомните ли?»

— О, очень могу, — отвечал князь, — с самого начала, когда я вошел и познакомился, мы стали говорить о Швейцарии.

— Ну, к черту Швейцарию!

— Потом о смертной казни...

— О смертной казни?

— Да; по одному поводу... потом я им рассказывал о том, как прожил там три года, и одну историю с одною бедною поселянкой...

— Ну, к черту бедную поселянку! Дальше! — рвался в нетерпении Ганя.

— Потом как Шнейдер высказал мне свое мнение о моем характере и понудил меня...

— Провалиться Шнейдеру и наплевать на его мнения! Дальше!

— Дальше, по одному поводу, я стал говорить о лицах, то есть о выражениях лиц, и сказал, что Аглая Ивановна почти так же хороша, как Нас-тасья Филипповна. Вот тут-то я и проговорился про портрет...

— Но вы не пересказали, вы ведь не пересказали того, что слышали давеча в кабинете? Нет? Нет?

— Повторяю же вам, что нет.

— Да откуда же, черт... Ба! Не показала ли Аглая записку старухе?

— В этом я могу вас вполне гарантировать, что не показала. Я всё время тут был; да и времени она не имела.

— Да, может быть, вы сами не заметили чего-нибудь... О! идиот пр-ро-клятый, — воскликнул он уже совершенно вне себя, — и рассказать ничего не умеет!» [Т. 8. С. 74—75].

В каком-то смысле все сказанные Мышкиным «слова» в романе случайны, ими ничего нельзя объяснить вполне и до конца. Более того, они способны ввести в соблазн. И Гане (да и не ему одному) кажется, что князь ему чего-то не договаривает, плурует, и он изо всех сил пытается уцепиться за эти «случайные слова», как за последние артефакты ускользающей реальности. Это и есть основной «нерв романа»: главное — *образ князя, ощущение личного присутствия*. Его, как Христа в поэме Ивана, сразу «все узнают»; все, от швейцара до генерала, и «узнают» помимо вербального контакта. Его присутствие вносит разлад, провоцирует амбивалентные реакции. Именно поэтому образ Мышкина необыкновенно поэтичен. Никто ничего толком не может «ни понять, ни разобрать» (как выразился бы пошлый правдолюбец Ракитин) ни в князе, ни в своей реакции на него, но все лишь что-то чувствуют и изо всех сил пытаются зацепиться за «случайные слова».

Афористично нашу мысль можно было бы выразить так, перефразируя строки из письма Достоевского Фонвизиной: «Если бы мне доказали, что Мышкин вне Христа, а Христос вне Мышкина, то я бы лучше согласился остаться с Мышкиным...».

В общем, если это все и ложь, то какая *красивая ложь*, человеческая. Как утопическая идиллия Снегирева о лошадке, на которой они с Илюшей уезжают в другой город для лучшей жизни...

Поэзия этого «случайного слова» чудесным образом отзывается и в менее «положительно прекрасных» героях романа. В сочинениях вечно пьяного генерала Иволгина о том, как он был камер-пажом при Наполеоне, ощущается что-то чрезвычайно трогательное и глубоко интимное. Прелесть этого сочного мокьюментори в том и состоит, что здесь проступает какая-то над-историческая правда жизни, как чудо оплодотворения сухой и мертвой исторической материи благодатью художественного воображения. Следует признать, что на эту «историческую правду» сбивается зачастую и князь. Вот характерный фрагмент их диалога: «— Всё это чрезвычайно интересно, — произнес князь ужасно тихо, — если это всё так и было... то есть, я хочу сказать... — поспешил было он поправиться.

— О князь! — вскричал генерал, упоенный своим рассказом до того, что, может быть, уже не мог бы остановиться даже пред самую крайнюю неосторожностью, — вы говорите: «Всё это было!» Но было более, уверяю вас, что было гораздо более! Всё это только факты мизерные, политические. Но повторяю же вам, я был свидетелем ночных слез и стонов этого великого человека; а этого уж никто не видел, кроме меня! Под конец, правда, он уже не плакал, слез не было, но только стонал иногда; но лицо его всё более и более подергивалось как бы мраком. Точно вечность уже осеняла его мрачным крылом своим. <...> Я зарыдал и бросился к нему; тут и он не выдержал; мы обнялись, и слезы наши смешались» [Там же. С. 416—417]. В этом высказывании распознается не столько историческая, сколько иносказательная, художественная правда события. Это та ложь Степана Трофимовича, которая «почти лучше правды». Суть этой пьяной исповеди генерала — в откровении сочувствия и любви. А сама «история» здесь — не более, чем «вставная новелла», «случайные слова». Но важнее то, что слышится, отзывается в этих откровениях генерала: «лицо его всё более и более подергивалось как бы мраком»; «мы обнялись, и слезы наши смешались»... Что это, как не пророчество о судьбе самого князя (почти буквально повторяется в финале, в описании ночного бдения Мышкина и Рогожина над телом Настасьи Филипповны)?

Примечательно в рассказе Иволгина и обращение Наполеона в трудную минуту за советом к ребенку. Здесь «пьяные фантазии» Иволгина вступают в большой романский диалог с сокровенными словами Мышкина из швейцарской поэмы о Мари: «Ребенку можно все говорить <...> Большие не знают, что ребенок даже в самом трудном деле может дать чрезвычайно важный совет» [Там же. С. 58].

В каком-то фарсовом, трагикомическом ключе история Иволгина о дуэли с отцом Мышкина [Там же. С. 81] предваряет реальный драматический сюжет взаимоотношений Мышкина, Рогожина и Настасьи Филипповны, причем едва ли не дословно [Там же. С. 186]. Получается, своей ложью Иволгин то и дело «пророчит даже факты». Почему так случается? Все это явно непреднамеренно и потому глубоко художественно. Масштаб этого «завирального» дарования генерала Иволгина не в силах оценить даже Мышкин. «Красота лжи» генерала, во всех ее изгибах, подъемах и

паденьях открывается, пожалуй, лишь Лебедеву, который и сам поражает князя глубиной и широтой своей завиральной личности: «Я, князь, целовека этого глубоко уважаю; это... это великий человек-с; вы не верите?»; «Я в нем даже сквозь двухсот персон и тысячелетие России замечательнейшего человека различаю. Искренно говорю-с» [Там же. С. 198–199].

Ложь в художественном мире Достоевского полифункциональна. Она никак не сводима к прагматическому обману, в ней сильно *творческое, альтруистическое начало*. Эта тема была озвучена Достоевским еще в образе Фомы Опискина, «человека непрактического, тоже в своем роде какого-то поэта». Юмористическая повесть «Село Степанчиково», разумеется, не только «комична». Она в эстетическом ракурсе представляется программной, а ее главный герой, Фома Фомич – предтечей целого сонма значимых персонажей, настоящих «отцов лжи».

Примечательно, что первое произведение зрелого, после каторжного периода творчества писателя – не *идеологический роман*, не «Записки из подполья», не образец *«христианско-православного реализма»*, а *юмористическая повесть*, главный герой которой – лжеюродивый-герой-идеолог, завороживший когда-то своим проповедническим даром всю «женскую половину генеральского дома» и через нее распространивший свое влияние и на мужскую. Этот лжец и домашний тиран обратил ложь не только в ремесло, но и в искусство. Выражаясь метафорически, это – суперзвезда, со всеми ее отколовшимися «астероидами» (Ежевикиным, Мизинчиковым, Обноскиным). И он образует с Федором Павловичем (с его тоже «осколками» – Максимовым, Снегиревым) своего рода кольцевую образную композицию в творчестве Достоевского. У этой «галактики» есть свой «млечный путь» – рассыпанные по всему художественному миру «звезды-карлики», шуты-приживальщики, прихлебатели и приспособленцы всех мастей, распространившие гравитационные токи далеко за пределы своей плеяды. (Как бы ни показалось странно, но отголоски образа Фомы Фомича с его ломаниями, капризами, «требованием именин» можно обнаружить в образе подпольного парадоксалиста с его дважды два равно пять и т. д.)

Если верить Разумихину, то именно способность ко лжи делает человека человеком. С какой художественной симпатией созданы эти образы; какими порой теплыми (сродни гончаровским) лучами иронии они согреты, – это невольно чувствует любой непредубежденный читатель. Серьезные интеллектуальные творения героев-идеологов (поэма о Великом инквизиторе, теория Раскольников и исповедь Ставрогина) едва ли не уравниваются одним каким-нибудь жестом, поворотом тела героя-лгуна: «Карты! Я сажусь с вами в ералаш! Разве это возможно? Кто ж отвечает за это? Кто разбил мою деятельность и обратил ее в ералаш? Э, погибай Россия!» – и он осанисто козырял с червей» [Т. 10. С. 12]. Эти герои, с их художественной «ложью», вносят в «идеологический роман» Достоевского тот необходимый колорит, без которого невозможно разностороннее, многогранное художественное изображение жизни.

Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. Л., 1973–1990. Т. 21. Далее указ. только том и стр.
2. *Власкин А.П.* Художественная антропология – ее контекст и подтекст у Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах № 27. СПб., 2010.
3. *Касаткина Т.А.* «Мир спасет красота...» // Достоевский и современность. Материалы XXV Международных Старорусских чтений 2010 г. Великий Новгород, 2011. С. 124-130.
4. *Верлен. П.* Собрание стихов в переводе В. Брюсова. М., 1911. [Репринтное издание].
5. *Щенников Г.К.* Иван Карамазов – русский Фауст // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. СПб., 1996.
6. *Кузнецов Б.Г.* Эйнштейн (Жизнь, Смерть, Бессмертие). М. 1980.
7. *Касаткина Т.А.* «И утаил от детей». Причины непроницаемости Льва Мышкина // Достоевский и мировая культура. Альманах № 4. СПб., 1995.

*Ленинградский областной филиал
Санкт-Петербургского университета МВД России*



Хронотоп и герой в рассказе «Древний человек» И.А. Бунина

© Ю.С. ПОПОВА,

кандидат филологических наук

Статья посвящена проблеме интерпретации образа героя и времени-пространства в рассказе И.А. Бунина «Древний человек». Выявлены художественные доминанты этого образа и ряд мотивов, актуализированных им, связь пространственно-временных координат, которые обеспечивают целостное восприятие художественной действительности и организуют произведение.

Ключевые слова: хронотоп, герой, мотив, портрет, сенсорные образы, проза, И.А. Бунин.

DOI: 10.31857/S013161170001257-1

The article is devoted to the problem of interpretation of the hero and time-space in the story of I.A. Bunin «The Ancient Man». The artistic dominants of this image and a number of motives actualized by him are revealed, as well as the relationship of space-time coordinates that provide a holistic perception of artistic reality and organize the work.

Keywords: chronotop, hero, motive, portrait, sensory images, prose, I.A. Bunin.

Рассказ «Древний человек» (1911 год) посвящен теме, которая всегда интересовала И.А. Бунина — теме памяти и воспоминаний. Сам автор

в своем дневнике отмечает этот интерес: «Лежали с Колей на соломе. О Петре Николаевиче — как интересна психика человека, прожившего такую изумительно однообразную и от всех внутренне сокровенную жизнь! Что должен чувствовать такой человек? Все одно и то же: дожди, мороз, метель, Иван Федоров... Потом о Таганке: какой редкий, ни на кого не похожий человек! И он — сколько этого однообразия пережил и он! За его век все лицо земли изменилось, и как он одинок! Когда умерли его отец и мать? Что это были за люди? Все его сверстники и все дети их детей уже давно-давно в земле... Как он сидел вчера, когда мы проходили, как головой ворочал! Сапан! Из жизни долголетнего человека можно написать настоящую трагедию. Чем больше жизнь, тем больше, страшней должна казаться смерть. В 80 лет можно надеяться до 100 дожить. Но в 100? Больше не живут, смерть неминуема. А при таком долголетии как привыкает человек жить!» [1. С. 80].

Рассказ представляет собой путешествие молодого учителя к человеку, который прожил сто восемь лет. Путешествие героя — это не только перемещение в физическом плане, но и попытка заглянуть в прошлое и одновременно понять смысл существования человека на земле. Бунин объединяет пространственные и временные характеристики в единый хронотоп, когда одно невозможно без другого. Рассказ начинается с четкого обозначения времени — август, но сразу автор делает уточнение, что это не жаркий, летний месяц, а предвкушение осени, которая является в его художественном мире символом спокойствия, а в общекультурном пространстве и символом старости. В тексте автор сразу же дает обозначение пространства — путь учителя Иваницкого на пологую гору. Эта дорога должна дать ответ на главный вопрос, который является основным мотивом всего рассказа: в чем смысл жизни?

Несмотря на движение героя по одной траектории, пространство рассказа не сводится к ограниченному месту. Перед читателем предстает панорама, где природное начало и крестьянский быт слиты в единое целое. Автор акцентирует внимание на открытости пространства, в нем много деталей: «И все это, — мох на кузне, псарня, заросшая лопухами, голые стропила над розовыми стенами, — все так чудесно на ясном голубом небе среди белых круглых облаков. На огромном пустыре гумна воробьи ливнем пересыпаются с одной крапивной чащи на другую» [2. С. 179], «...а между ними — проезд на бесконечное и тоже пустое гумно». Текст наполнен сенсорными образами. Автор охватывает все сферы человеческого познания окружающего мира (это цвет, запах, звук, осязание). Природа представлена Буниным разнообразными красками: «Сентябрь и в верхушках лозин, кое-где растущих перед избами и сквозящих мелкой, желтеющей листвой на белых облаках и лазури», «за конопляниками сереют риги, желтеют новые скирды», «...сушилки из розовых кирпичей...», «за этими чашами поднимается порозовевший осинник...» [С. 179], «дерновая вогнутая крыша кузни вся в наростах

мха, бархатно-изумрудных, с коричневым отливом», «конец ее как бы опирается в небосклон — чуть зеленоватый, сентябрьский».

В природе присутствует много света: «...кое-где золотится паутина, сентябрь в золотистом солнечном свете и прозрачной тени» [Там же]. Но в мире человека нет света: «Учитель идет и косится на избы, на их окошечки и крыльца... Окошечки крохотные, темные» [С. 180], «Огней нет, избы темны и тихи» [С. 186]. Свет заменен искусственным блеском: «Тень от избы скосилась, передвинулась, солнце падает на водовозку, печет лицо, так густо облепленное мухами, точно на нем черный рой привился, печет худой кострец, голые ноги, блестящие от загара» [С. 180], «Увидав гостя, он легонько и ловко всекает в бревно блеснувший на солнце топор» [Там же].

Природное пространство представлено и тактильными, осязательными характеристиками: «тут чуть тянет холодком с севера», «в шелковистую, сухую траву» [С. 179], «Он уходит за деревню, в поле, и долго шагает в полутьме по мягкой, пыльной дороге» [С. 186].

Слуховое восприятие в хронотопе рассказа — это контраст тишины и резких звуков: «В саду, уже поредевшем, тишина» [С. 179]; «порой с коротким стуком падает в шелковистую, сухую траву спелое яблоко» [Там же], «тихо», «спят кузнечики» [С. 181], «озабоченно бродят куры, раздирают лапами золу, землю, клюют что-то, кудахтают, приманивая цыплят» [С. 179], «цыплята с писком рассыпаются» [С. 180].

Доминантным запахом в рассказе является запах конопляника, который одурманивает и преследует героя на протяжении всего рассказа: «под солнцем пыльно и сытно пахнут конопляники» [С. 186], «гуще и свежее пахнут конопляники в вечерней тени» [С. 185]. Этот запах приводит учителя к дому древнего человека. Жилище Таганка не только пропитано запахом конопляника, но и состоит из него: «против конопляников приделано к каменной стене варка нечто вроде шалаша, сбитого из кольев и обшитого замашками» [С. 183]. Замашка представляет собой бесплодную (мужская, пыльниковая) коноплю, дерганцы, посконь. Также замашкой зовут и посконную пряжу, и самый холст. Замашный или замашковый, спряденный или сотканный из замашки, то есть посконный [З. С. 547]. Исследователь сенсорного кода в творчестве Бунина М.Ю. Фиш отмечает особую роль запаха в его творчестве. Он способен воздействовать на человека в трех измерениях: из прошлого, возвращая к прежним событиям и переживаниям, в настоящем, помогая ощутить полноту текущего момента, и в будущем. В творчестве писателя запах знаменует выход за пределы упорядоченной реальности в чувственную сверхреальность [см. 4].

Несмотря на долгую жизнь Таганка, все его имущество — это «Гнилые розвальни без оглоблей, покрытые соломкой, служат ему постелью. На соломе нет даже попонки. В изголовье, вместо подушки, — свернутый

рванный чекмень, и по цвету видно, что чекменю этому полвека. У изголовья — столик из дощечки и кольев; на дощечке — подобие шкатулки, а в ней все добро, все хозяйство Таганка; моток ниток, варежки, тавлинка из бересты с нюхательным табаком...» [С. 183]. То есть вместо кровати у него сани, а одеялом служит чекмень (верхняя мужская одежда в переходной форме между халатом и кафтаном) [5. С. 756]. И самое ценное — это тавлинка — плоская табакерка из бересты [Там же. С. 698]. Но сам Таганок и его вещи хранят отпечаток памяти. И только учитель этого не понимает. Поэтому автор отмечает особую трогательность всех вещей.

«Таганок показывается из-за угла, — невысокий, с опущенными плечами, — и подвигается неловко, вразвалку опадая с одной ноги на другую. Ноги толсто опутаны онучами, в больших лаптях. Полушубок, почти голый с исподу, — вытерлась овчина, — стал широк, полы его висят. Большая шапка надета глубоко, немного криво» [С. 182]. Он слит с природой, похож на обрубок корня дуба, который служит ему местом отдыха.

Таганок является представителем крестьянской среды, которая всегда отличалась верностью традициям. С одной стороны, автор отмечает, что Таганок, «одолев больше века, невольно и сам считает себя особенным человеком». Но с другой, он не знает, «заслужил ли он наконец право быть при господах в шапке» [Там же].

В портретных характеристиках древнего человека автор отмечает контраст: большие ноги, опущенные плечи, большая шапка, широкий полушубок, искривленные работой и простудой пальцы и в то же время легкие, как ковыль, волосы, белая борода, детская худая шея. Доминантой портретной характеристики являются глаза героя — «выцветшие, налитые слезами глаза» [Там же]; «Нижнее веко левого глаза немного разорвано и оттянуто книзу; этот глаз, полный слезою, совсем безжизнен. В правом — слабая мысль, слабая жизнь, чуждая всему нашему миру» [С. 183], «глаза совсем остекленели» [С. 186]. Таганок сосредоточен на своем внутреннем мире, глаза его уже не горят огнем жажды познания жизни, он постоянно натягивает шапку на глаза. Каменецкая Т.Я. отмечает особую функцию зрения героев, когда глаза отражают различные взгляды на мир, формируют видение персонажа. Так, учитель стремится понять Таганка, наблюдая за ним. Он «шурит зоркие зеленоватые глаза», не спускает глаз с древнего человека и в результате «тупо, долго глядит». Глаза Таганка, как и его внутренний мир, закрыты для «прочтения» другими субъектами. Он чувствует «разновременную реальность в единой временной точке» [6. С. 154] и существует и в прошлом и в настоящем.

Таганок не играет роли, он прост, знает жизнь и слит с ней. Автор симпатизирует ему: «но краткие, трогательные и пустяковые ответы Таганка сбивают с толку» [С. 183]. Учитель думает о глобальном, он не растворен в жизни, в нем нет гармонии: «Сколько было за этот век

переворотов, открытий, войн, революций, сколько жило, славилось и умерло великих людей! А он даже малейшего понятия не имел никогда обо всем этом. Целых сто лет видел он только вот эти конопляники да думал о корме для скотины!» [Там же]. Учитель нервничает. Он хочет системы, а в жизни ее нет: «Систематически надо, систематически, — думает учитель, — с самого начала надо начать...» [С. 184]. Он хочет препарировать жизнь, пытается разделить ее на важные и не важные составляющие, не понимает, почему Таганок не помнит ключевые, по его мнению, моменты истории: «Учитель нервно курит, хмурится: нет, ничего путного не выходит из его расспросов! Он хочет понять тайну жизни, разгадать ее секрет: он силится войти в душу и тело этого необыкновенного человека — и никак не может примириться с тем, что говорит необыкновенный человек очень обыкновенно, рассказывает же только пустяки» [Там же]. Несмотря на то, что учитель хочет услышать от Таганка рассказ о прошлом, частотными глаголами являются: «говорит», «знает», «спрашивает». Эти глаголы в настоящем времени. И только один глагол в прошедшем времени — «было» как символ вечности. Таким образом, Бунин представляет человека не как характер, а как состояние или повседневное сознание. Мысли и поступки вытекают у героя состоянием, ощущением, воспоминанием. Все существо бунинского человека настроено на восприятие жизни, а не на ее объяснение.

Автор отмечает, что каждый человек — это сосуд: «Часто охватывает страх и боль, что вот-вот разобьет смерть этот драгоценный сосуд огромного прошлого. Хочется поглубже заглянуть в этот сосуд, узнать все его тайны, сокровища» [С. 183].

Рассказ начинается с восхождения молодого учителя на гору как символа пути, а заканчивается пространственным символом порога как пограничного состояния древнего человека между жизнью и смертью.

Таким образом, пространственная точка зрения формирует антиномии визуальных образов, выводящих к проблеме жизни и смерти, имеющей для Бунина концептуальный, смыслопорождающий характер. Временная точка зрения в повествовании бунинских произведений раскачивается от настоящего к прошлому и от него вновь к настоящему, но со смещениями внутри того и другого временного плана.

Литература

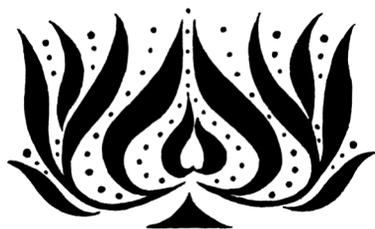
1. *Бунин и Кузнецова*: Искусство невозможного: Дневники, письма. М. 2006.
2. *Бунин И.А.* Собр. соч. В 6 т. М., 1987. Т. 3. Далее указ. только стр.
3. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М. Т. I.
4. *Фиш М.Ю.* Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И.А. Бунина

«Темные аллеи». Дисс. <...> канд. филол. наук. Воронеж, 2009.

5. *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Сост. С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. М., 2006.

6. *Каменецкая Т.Я.* Эволюция повествования в произведениях И.А. Бунина 1910–1920-х годов. Дисс. <...> канд. филол. наук. Екатеринбург, Урал. гос. ун-т им. Горького, 2008.

*Воронежский государственный
технический университет*



«Нас четверо»

Образы О. Мандельштама,
М. Цветаевой и Б. Пастернака
в цикле «Венок мертвым» А. Ахматовой

© Л.Л. БЕЛЬСКАЯ,
доктор филологических наук

В статье анализируются стихи А. Ахматовой из цикла «Венок мертвым», посвященные поэтам О. Мандельштаму, М. Цветаевой и Б. Пастернаку.

Ключевые слова: поэт, поэтесса, поэты, стихотворение, стихи, посвящение, цикл, двойник, друзья, сердце.

DOI: 10.31857/S013161170001258-2

The article gives the analysis of the poems from the cycle «Wreath to dead people» by A.A. Akhmatova devoted to the poets O. Mandelstam, M. Tsvetaeva and B. Pasternak.

Keywords: poet, poem, dedication, cycle, twin, friends, heart.

Так озаглавила Анна Ахматова свое стихотворение 1961 года, включенное в цикл «Венок мертвым» (1938–1961). На это заглавие, вероятно, натолкнуло ее обращение Б. Пастернака к друзьям Маяковскому и Асееву «Нас мало. Нас, может быть, трое...» (1921). Она даже использовала тот же стихотворный размер – 3-стопный анапест, но выбрала других героев, близких ее душе и уже ушедших из жизни – Осипа Мандельштама, Марину Цветаеву и Бориса Пастернака. Примечательно, что каждого из троих поэтесса помянула по отдельности согласно датам их ухода из жизни.

Первым она отпела Мандельштама, погибшего в пересыльном лагере в конце 1937 года, о чем они с его женой долго не знали, и потому поминательное стихотворение «Над ними склонюсь, как над чашей...» написано

только через 20 лет (1958). Двух поэтов связывала многолетняя «литературная дружба» (с 1916 по 1938) со взаимными цитатами, переключками, иногда обидами — «взаимообидчивая дружба» (Р. Тименчик): «ахматовские уколы» и «столпничество на паркете».

Молодую Ахматову Мандельштам сравнивал с расинской Федрой и пророчицей Кассандрой, а ее зрелую лирику возводил к русской психологической прозе XIX века. Она не со всеми его суждениями соглашалась и считала, что любит его стихи больше, чем он. Ахматовская любовь, восхищение и сострадание звучат и в прижизненном посвящении («А в комнате опального поэта / дежурят страх и Муза в свой черед» — «Воронеж», 1936), и в посмертном реквиеме: «Это пропуск в бессмертие твой». Она скорбит и перечитывает его тетради (книги не издаются), вслушивается в «черную нежную весть», вспоминает, как дышала воздухом над бездной в ночи «пустой и железной», нечто подобное когда-то писал Мандельштам о душе, висящей над бездной, о «бархате советской ночи, о бархате всемирной пустоты». У Ахматовой «наши проносятся тени над Невой», а он предлагал: «В Петербурге мы сойдемся снова», и над Невой сиял декабрь, и поэт то спускался в царство теней, то вступал в «хоровод теней, топтавших нежный луг». Этот нежный луг в финале ахматовского текста превратился в «загробный»: «Это голос таинственной лиры, / На загробном гостящей лугу». И еще Ахматова напоминает нам о мандельштамовской «тоске по мировой культуре», о его стихах про «голубку Эвридику» («кружатся Эвридики»), про похищение Зевсом Европы («Бык Европу везет по волнам»). А вслед за античными мотивами вдруг возникает воспоминание о «ключиках от квартиры», своей, а не чужой («Квартира тиха, как бумага»), к которой Мандельштамы так и не успели и не сумели привыкнуть. Так прощается Ахматова со своим другом, подчеркивая их близость и кровную связь (*наша юность, наши тени*).

В отличие от посмертных стихов, обращенных к Мандельштаму, посвящение Марине Цветаевой написано при ее жизни в 1940 году, перед первой их встречей в Москве, но дописывалось тоже через 20 лет (1961) после ее самоубийства и включено в «Венок мертвых». Название «Поздний ответ» намекало на цветаевский цикл «Стихи к Ахматовой» (1916), рукопись которого Ахматова долго хранила при себе и знала наизусть (а «Музу Плача» взяла себе в двойники), но так и не откликнулась. И вот в «Позднем ответе» на первый план выступает тема двойничества. Сначала в эпиграфе цитируются цветаевские прозвища Ахматовой «Белорученька моя, чернокнижница» (последнее относилось и к самой Марине). Потом в тексте героиня названа ахматовским двойником и «невидимкой», «пересмешником», который скрывается в «дырявом скворешнике», «прячется в черных кустах», мелькает на «погибших крестах», а то оказывается в «Маринкиной башне», повторяя судьбу Марины Мнишек. Цветаева также любила игру в переодевания, как

и Ахматова («сто зеркал»). По словам Надежды Мандельштам, «Двойничество не только литературная игра, но и психологическое свойство Ахматовой, результат ее отношения к людям». Она видела своего двойника и в мраморной статуе, и в античных героинях (Кассандре, Антигоне), и в реальных женщинах (О. Судейкиной, М. Цветаевой). Такую лирику можно определить как «ролевую» (М. Гаспаров).

Ахматовская Марина кричит из башни о своем возвращении в Россию и о том, что здесь ее ожидало: «Погубила любимых пучина, / И разграблен родительский дом». Впоследствии Анна Андреевна признавалась, что не решилась прочесть собеседнице это стихотворение из-за «страшной строки о любимых», и прощаясь, перекрестила ее. В молодости Марина утверждала, что у нее и Анны «судьба одна». А через несколько десятилетий ее дочь Ариадна сопоставит их: «Марина была безмерна, Анна гармонична... Безмерность принимала (и любила) гармоничность другой, ну, а гармоничность не способна воспринимать безмерность». Не в этом ли причина столь «Позднего ответа»?

Вернувшись к нему через 20 лет, поэтесса представила ночную прогулку по Москве со своим двойником и жуткую картину шествия миллионов то ли живых, то ли мертвых.

А за нами таких миллионы,
И безмолвнее шествия нет...
А вокруг погребальные звоны
Вьюги, наш заматающей след.

И вновь автор объединяет себя с героем (как с Мандельштамом, «окровавленная наша юность»), но на этот раз присоединяет к «нам» миллионы пострадавших и мучеников. Дописать эту концовку она смогла только с наступлением «оттепели».

Самые сложные и противоречивые взаимоотношения были у Ахматовой и Бориса Пастернака — от восторженных отзывов до безразличия и снисходительности, но в жизни он всегда сочувствовал и помогал ей. Превеличенным же его восторгам о ее творчестве («изумительный поэт») она не очень доверяла, подозревая, что ее стихов он никогда не читал.

Однажды поэты обменялись дружескими посланиями — «Анне Ахматовой» (1929) и «Борис Пастернак (Поэт)» (1935). И надо признать, что она действительно лучше знала его поэзию, ее тематику и художественные особенности (внимание к деталям, предметному миру, метафоричность), а в его личности разглядела «вечное детство», «щедрость и зоркость светил». Пастернак же дал ей общую и приблизительную характеристику и сам был в ней не уверен («Мне кажется, я подберу слова, / Похожие на вашу первозданность»). Наиболее точными из них стали «прозы пристальной крупницы». Не приняли друзья главные произведения друг друга — «Поэму без героя» и «Доктор Живаго» («гениальная неудача»).

В 1947 году, в тяжелое для Ахматовой время, когда Пастернак ее всячески поддерживал, он и сам попал в нелегкое положение, и над ним сгустились тучи (проработки, негативные упоминания в прессе), ей захотелось сказать ему доброе слово, и она начала свое посвящение «Борису Пастернаку» с образа, напоминающего метафоры раннего поэта: «Осень валит Тамерланом». Ср. «Осень. Изжелта-сизый бисер нижится», «Омытый мглой лиловой / Садовый Сен-Готард». Однако продолжение последует только через 10 лет также с пастернаковскими мотивами, но из его поздних стихов — туманы, дожди, черные дороги, полустанки, тишина, оглохший мир.

И теперь, в 1958 году, Ахматова вспоминает еще одно стихотворение Пастернака, посвященное ей (из «Стихов Юрия Живаго»), «Гефсиманский сад» — о судьбе Иисуса Христа и его последних днях. Поэтесса, говоря о «могучей евангельской старости» и «горчайшем гефсиманском вздохе», намекает на судьбу Пастернака и, вероятно, на события вокруг Нобелевской премии:

Отдай другим игрушку мира — славу,
Иди домой и ничего не жди.

Через два года, находясь в больнице с инфарктом, Анна Андреевна узнала о смерти Бориса Леонидовича и посвятила ему «похоронные стихи», создав триптих, наподобие «Трилистников» своего учителя Ин. Анненского. Так появились второе стихотворение «Умолк вчера неповторимый голос...» и третье — «Словно дочка слепого Эдипа...» (июнь 1960). Второму предпослан пастернаковский эпиграф «Как птица, мне ответит эхо», и в ахматовском тексте поэт назван «собеседником рощ». Его голос умолк, и стало тихо на земле, но расцвели все цветы, а «он превратился в жизнь дающий колос или в тончайший им воспетый дождь». В заключительной части миницикла тоже не ощущается трагизма: «собеседник рощ» преобразуется в «провидца», а его Муза похожа на дочь слепого Эдипа (один из двойников Ахматовой), которая сопровождала его. А взамен цветов в «этом траурном мае» зацвела «одна сумасшедшая липа». Умерший поэт с юности верил, что перед ним

Вьется путь золотой и крылатый,
Где он вышею волей храним.

И делился этой верой со своей подругой.

После прощания с тремя друзьями-поэтами, с которыми беседовала Ахматова (*наши тени, мы с тобою, он поведал мне*), следует как итог «Нас четверо» (1961) с эпиграфами троих усопших о четвертой — живой: «Ужели и гитане гибкой / Все муки Данта суждены?» (О. М.); «Таким я вижу облик Ваш и взгляд» (Б. П.); «О, Муза Плача» (М. Ц.). А само стихотворение — это в сущности прощание автора с жизнью.

И отступилась я здесь от всего,
От земного всякого блага. <...>
Все мы немного у жизни в гостях.
Жизнь — это только привычка.

И происходит воображаемая встреча с ушедшими близкими людьми. Вначале поэтессе чудится «на воздушных путях двух голосов перекличка». Это Мандельштам и Пастернак, стихи которых, как и «Поэма без героя», печатались в нью-йоркском альманахе «Воздушные пути». А потом видится в зарослях у стены: «Темная, свежая ветвь бузины... / Это — письмо от Марины». Ахматова имела в виду цветаевское стихотворение «Бузина», в котором Марина признавалась в любви к бузинному кусту, готовая променять на него Дворец искусств, усматривая в бузине и кровь наших сердец, и «ягоды слаще яда», и «болезнь века».

Таким образом, в итоговом ахматовском послании к друзьям она, по существу, встречается с ними — слышит их голоса, получает письмо. Это значит, что пока мы у жизни в гостях, вместе с нами живут и люди, дорогие нашему сердцу.

*Цфат,
Израиль.*



Неологизмы в письмах Н.С. Лескова

© Ю.Г. ЗАХАРОВА,

кандидат филологических наук

На материале писем Н.С. Лескова рассматриваются лексические неологизмы, образованные от исконно русских и заимствованных слов в русском литературном языке второй половины XIX века.

Ключевые слова: неология, лексический неологизм, письма русских писателей, развитие лексической системы русского литературного языка XIX века.

DOI: 110.31857/S013161170001259-3

On the material of N. Leskov's letters lexical neologisms derived from native Russian and borrowed words in the Russian literary language of the second half of the XIX century are considered.

Keywords: neology, lexical neologism, letters of Russian writers, development of lexical system of the Russian literary language of the XIX century.

Неология русского языка XIX века – перспективная область исторической лексикологии. Неологизмы в русском языке этой эпохи – один из главных объектов внимания для составителей Словаря русского языка XIX века. Письма Н.С. Лескова содержат интересный материал для изучения как узуальных, так и окказиональных новых слов во второй половине XIX века.

Настоящее исследование посвящено лексическим неологизмам 50–90-х годов XIX века, то есть новым для рассматриваемого периода в развитии русского языка словам, образованным от исконно русских и заимствованных основ по продуктивным словообразовательным моделям. Новизну слова в

рассматриваемый период, прежде всего, позволяет определить отсутствие его в литературных, публицистических и прочих источниках на определенном хронологическом срезе и дальнейшее появление у разных авторов с нарастающим частотой употребления. Лексические неологизмы редко находят отражение в словарях в начале своего употребления. В связи с этим важным признаком, позволяющим судить о новизне лексемы, является отсутствие ее фиксации в словарях и появление в лексикографических источниках более позднего времени. Показателем новизны слова может быть глоссирование в текстах: оно свидетельствует о необходимости пояснять значение слова, известности не всем носителям языка. В ряде случаев о новизне лексемы может говорить заключение ее в кавычки или подчеркивание.

Большой пласт неологизмов 50–90-х годов XIX века составляют в письмах Лескова отвлеченные существительные. Это неслучайно, поскольку класс абстрактной лексики активно формировался в русском языке в этот период.

Судя по материалам словарей, самый продуктивный словообразовательный тип был представлен отвлеченными существительными с суффиксом *-ость*, образованными от прилагательных. В письмах Лескова представлены неологизмы: интеллигентность, интимность, портированность, вульгарность, резонность, тенденциозность, претенциозность, цензурность, щепетильность, фривольность и др.

Слово *интеллигентность* встречается в одном из писем Лескова Л.Н. Толстому: «Прочитал теперь Гелленбаха, который мне попался под руку перед выездом из Петербурга. <...> Пять лет тому назад он мне ничего не открывал, а теперь я извлек из него много отрады и утешения. Особенно это о врожденной интеллигентности...» (Л.Н. Толстому, 1891 г.) [4. 11. С. 493].

В.В. Виноградов отмечал, что существительное *интеллигенция* в значении, близком к современному, появилось в русском литературном языке в 60-е годы XIX века, однако в это время оно не получило широкого распространения и в словарях отражения не нашло [1. С. 227]. Существительное *интеллигенция* появляется во втором издании Словаря В.И. Даля (1881 г.), а интеллигент и производное от него прилагательное *интеллигентный* — только в третьем издании под редакцией И.А. Бодуэна-де-Куртенэ (1905 г.). Отвлеченное существительное *интеллигентность* в словарях начала XX века не фиксируется. Материал «Национального корпуса русского языка» свидетельствует о том, что слово *интеллигентность* стало употребляться в русском языке с конца 80-х годов XIX века и первоначально имело значение «образованность, начитанность, умственная развитость». Разные авторы часто берут слово в кавычки, подчеркивая этим и его новизну, и ироническое отношение к нему: «Ж.Ж. Руссо был идеальный и оптимистический утилитарист, т.е. он желал сделать всех людей весьма счастливыми и весьма моральными и верил в возможность осуществить этот идеал. Он находил, что мелкая многокнижность и, говоря

по-нынешнему (т.е. скверно, по-хамски), “*интеллигентность*” не дает обществу ни того ни другого — ни благоденствия, ни морали» (К.Н. Леонтьев. Владимир Соловьев против Данилевского (1888)) [5]. «Вообще, даже в лучших своих вещах г. Горький не в силах скрыть того, что он человек образованный, — в плохих же его начитанность, его “*интеллигентность*” так и прет в глаза, нагоняя тоску. Герои и героини, если это из образованного класса, то все архиинтеллигентные» (М.О. Меньшиков. Красивый цинизм. М. Горький. Рассказы. СПб., 1900 (1900)) [Там же].

Приведенный выше пример из письма Лескова свидетельствует о формировании у слова *интеллигентность* нового ядерного компонента значения, свойственного современному русскому языку: «большая внутренняя культура», ср. *интеллигентный* — «принадлежащий к интеллигенции, а также вообще обладающий большой внутренней культурой» [6. С. 249]. О расширении значения говорит новая сочетаемость — *врожденная интеллигентность*. Лесков имел в виду высокий нравственный уровень человека.

Существительное *интимность* впервые фиксируется в Словаре иностранных слов Н.А. Чудинова (1894). Первый пример в «Национальном корпусе» датируется 1870-м годом. Слово могло появиться в русском языке двумя путями: непосредственно было образовано при помощи суффикса *-ость* от прилагательного *интимный*, производного от французского *intime*, или представляло собой словообразовательную кальку с французского отвлеченного существительного *intimité*. Ю.С. Сорокин обратил внимание на то, что для отвлеченных существительных с суффиксом *-ость* было характерно как «абсолютное» (независимое) употребление, так и «зависимое» (в составе словосочетаний с родительным падежом). В «абсолютном» употреблении они приобретали «значение более конкретное, становились самостоятельными знаками особого понятия» [9. С. 189]. Именно такое употребление слова можно наблюдать в одном из писем Н.С. Лескова: «много, много говорил о «любвонной переписке, найденной, по словам Ю<рия> Ф<едоровича>, в Московском иезуитском доме». Он отклоняет «любвонный» характер найденных писем и говорит, что это просто «нехорошо перетолкованная *интимность*, дружеская короткость и т. п.»» (И. С. Аксакову, 1875 г.) [4. 10. С. 418]. Существительное *интимность* здесь употреблено в значении «тесная дружба, близкие отношения между людьми», только это значение отражено в Словаре Н.А. Чудинова. Для современного русского языка свойственно более отвлеченное значение «задушевность, близость» [10].

Интересно употребление слова *портативность* в письмах Лескова. Это существительное долго не получало отражения в словарях, впервые оно появилось в толковом словаре Д.Н. Ушакова (1935—1940). Прилагательное *портативный* фиксируется в словарях иностранных слов Ф.Павленкова и М. Попова с 1907 года со значением «удобный для ношения при себе». Контексты писем Н.С. Лескова показывают, что в его употреблении в существительном *портативность* произошла нейтрализация одной из ядерных

сем — «переносной характер», под портативностью писатель понимает простоту, применимость на практике учения Л.Н. Толстого: «Замечания попа <...> очень почтительны, но мало интересны. Все они напоминают недавний спор наших ученых медиков, при котором эти никак не могли отличать полезности одного оперативного инструмента от его “*портативности*”. <...> Надо жить так, как у Вас сказано, а всякий понеси из этого сколько можешь. А если писать иначе, по-ихнему, то трактат пойдет уже не о “полезности”, а о *портативности* и о приспособительности» (Л. Н. Толстому, 1893 г.) [4. 11. С. 552]. Прилагательное *портативная* в хронике «Захудалый род» Лесков употребляет по отношению к женщине в значении «миниатюрная и легкая», что говорит об актуализации периферийных сем: «Дон-Кихот не мог взять на руки своей жены и перенести ее домой: он был еще слаб от болезни, а она не слишком *портативна*» [Там же. 5. С. 95].

Преобразование значения французского корня *portatif*- было характерно не только для речи Лескова, ср. *портативный* — «удобный» (расширение значения): «Деревенские заказчики были без ума от работы отца. Им он главным образом изготовлял “холодные калоши” — это чрезвычайно *портативный* вид обуви, главным образом для грязного времени. Удобство их надевания: стоят такие калоши, воткнул в них с налету мужик или баба ноги и пошел» (К.С. Петров-Водкин. Моя повесть. Часть 1. Хлыновск (1930)) [5]. *Портативный* — «легко запоминаемый и передаваемый из уст у уста» (формирование переносного значения): «Эти фразы изготовлялись во внутренней лаборатории Билибина, как будто нарочно *портативного* свойства, для того чтобы ничтожные светские люди удобно могли запоминать их и переносить из гостиных в гостиные» (Л.Н. Толстой. Война и мир) [11]. *Портативность* — «состояние, в котором человек не может передвигаться самостоятельно, его можно только перенести» (формирование переносного значения): «Ох напьюсь же я! Вдрызг, до чертиков, до *портативности*» (О.Н. Ольне. Трясина. 1914) [3].

Слово *тенденциозность* стало активно употребляться в русской критике с 70-х годов XIX века, однако оно тоже поздно нашло отражение в словарях. Судя по одному из писем Лескова, в 80-е годы в русском языке уже сформировалось обладающее яркой отрицательной оценочностью значение «предвзятость в проведении какой-либо идеи, не получившей подтверждения, художественного оправдания в самом содержании произведения» [8. 15. С. 269]. Писатель отвечает на нападки критиков за роман «Некуда», привлекая этимологию слова: «Я терпел самые тяжелые укоризны именно за то, что списал то, что было, и потом это же самое вменено мне в “*тенденциозность*”, которою попрекают меня и доселе. Тенденция от французского *tendance* или от латинского *tendere* значит тянуть, стремиться, иметь склонность, направление. К чему же я тянул в «Некуда»? <...> Я ни к чему не тянул. Я только или описывал виденное и слышанное, или же развивал характеры, взятые из действительности» (Открытое письмо к П.К. Шебальскому, 1884) [4. 11. С. 229–239].

В письме Лескова 1893 года встречается слово *претенциозность*: «Без сомнения, должно же быть видно во мне что-то такое, что дает указание на мое высокое мнение о себе и о желании равняться с Т-м? <...> Без сомнения, во мне есть что-то чрезвычайно противное и кидующееся в глаза своею *претенциозностью!*» (Л.И. Веселитской, 1893) [Там же. С. 34–535]. Это один из первых примеров употребления данной лексемы в русском языке. Прилагательное *претенциозный* (восходящее к французскому *prétentieux*, *-se*) и производное от него на русской почве отвлеченное существительное *претенциозность* стали употребляться в 90-е годы [12. 2. С. 66]. В Большом академическом словаре русского языка существительное *претенциозность* фиксируется со значением «вычурность, манерность», однако контекст письма Лескова говорит о том, что в конце XIX века это слово употреблялось в ином значении – «требовательность, неуместно высокая самооценка». Это значение отражено в Словаре иностранных слов М. Попова (1907) [7].

Слово *щепетильность* появилось в русском языке в середине XIX века, а словарную фиксацию получило только в 1909 году [2. 4. С. 1502] Оно пережило долгую эволюцию значения наряду с прилагательным *щепетильный*, от которого было произведено. По наблюдениям Ю.С. Сорокина, современное значение этого слова («строгая принципиальность до педантичности, корректность в отношении с кем-либо или по отношению к чему-либо») окончательно сформировалось только в последние десятилетия XIX века [9. С. 533].

Письма русских писателей, датируемые 70-ми годами XIX века, подтверждают вывод Ю.С. Сорокина: прилагательное *щепетильный* и производные от него еще не пережили специализации значения, они сохраняют отрицательную оценочность. В письмах Ф.М. Достоевского встречаются такие примеры: *напыщенная и щепетильная статья* («содержащая излишне мелочную, придирчивую критику»); *ужасная забота, до последней щепетильности, о себе, о своей целостности и своем спокойствии* («мелочная озабоченность своим благополучием»); *щепетильно наклонный требовать исполнения долгов* («мелочно», «придирчиво»); *ну к чему ты так разобиделся, так защепетиллся?* («стал мелочно обидчив»). Лесков в одном из своих писем употребляет существительное *щепетильность* в значении «моральная брезгливость, педантичная придирчивость в отношении к человеческим порокам»: «Порицая их и осмеивая в печати, в жизни я не имел никогда силы сторониться от этих жалких и трижды жалких межеумков. Этого рода *щепетильность* мне глубоко противна... Умно это или глупо – это мне все равно; но незапятнанный “друг грешников” никого не сторонился, а я сам гадок, сам нравственно квол и всех пороков достаточно исполнен, так поэтому мне претила мысль о всякой брезгливости» (И.С. Аксакову, 1875 г.) [4. 10. С. 390].

В XIX веке в русском языке появилось немало нарицательных существительных, мотивированных собственными именами. Особую группу

среди них составляют отвлеченные существительные или наименования лиц, образованные от собственных имен вдохновителей тех или иных идеологических течений, общественных направлений, например, *гегелианство*, *кантианство*, *шеллингианство*; *гегельянец*, *кантианец*, *петрашевец*, *ткачевец*, *нечаевец* и др. [9. С. 243]. В 80-е годы XIX века окончательно сложилось религиозно-философское учение Л.Н. Толстого. Лесков поддерживал с Л.Н. Толстым дружеские отношения, горячо поддерживал его идеи, которые нередко обсуждались в переписке. В одном из писем Лесков употребил слово *толстовство*, заключил его в кавычки, подчеркнув этим новизну понятия и негативную коннотацию слова, связанную, прежде всего, с отрицательным отношением к толстовству церкви и государственной власти: «Но это небожь называется “толстовство”, а то, нимало не сходное с учением Христа, есть “православие”... Я и не спорю, когда его называют этим именем, но оно не христианство!» (Л.И. Веселитской, 1893 г.) [4. 11. С. 529]. В письмах Лескова 1893 года встречаются также неологизмы *толстовец*, *толстовка*: «Роман Баранцевича начинает меня интересовать, так как там есть усилие изобразить “толстовца”, и для модели взят Пав<ел> Ив<анович> Бирюков»; «До свидания, дорогой и уважаемый друг, — не *толстовка*, не Титания и не что-либо иное, “еще можно есть изрещи на языке человеческом” (Л.И. Веселитской, 1893 г.) [4. 11. С. 541, 543].

Письма Лескова помогают лучше понять историко-культурную обстановку, в которой создавались произведения писателя. Они представляют собой еще и ценнейший лингвистический источник, позволяющий увидеть живое развитие русского литературного языка второй половины XIX века.

Литература

1. *Виноградов В.В.* История слов. М., 1999.
2. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. / Под ред. И.А. Бодуэна-де-Куртене. М., 1903–1909.
3. *Епишкин Н.И.* Исторический словарь галлицизмов русского языка. М., 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gallicismes.academic.ru/>
4. *Лесков Н.С.* Собрание сочинений в 11 томах. М., 1956–1958.
5. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://search1.ruscorpora.ru/search.xml>.
6. *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1997.
7. *Попов М.* Полный словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке. М., 1907. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dic.academic.ru>
8. Словарь современного русского литературного языка. В 17 т. М.-Л., 1950–1965.

9. *Сорокин Ю.С.* Развитие словарного состава русского литературного языка. 30-е – 90-е годы XIX в. М.-Л., 1965.
10. Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. В 4 т. М., 1935–1940 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://dic.academic.ru>
11. *Толстой Л.Н.* Собр. соч. В 8 т. М., 1996 Т. 3. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/11/p.35/index.html/>
12. *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. В 2 т. М., 1999.

Тихоокеанский государственный университет

Человек в пространстве языка поэзии

© М.А. ТАРАСОВА,

кандидат филологических наук

В статье рассматриваются новые слова, пополняющие класс существительных, обозначающих человека по действию, в языке современной русской оригинальной и переводной поэзии. Их сопоставление дает возможность сделать вывод о том, что в оригинальных текстах автор более свободно обращается с ресурсами русского языка. В оригинальном творчестве поэт стремится выйти за рамки языковой нормы, создать свою поэтическую систему, свое языковое пространство. При переводе же он связан ограничениями, налагаемыми наличием оригинала, системой принимающего языка и ориентацией на адресата. Это приводит к тому, что прозрачность переводного текста выше, чем оригинального, что ведет к реализации в нем только потенциальных форм, в текстах же оригинальной поэзии возникают и окказиональные, и потенциальные словоформы.

Ключевые слова: современная поэзия, перевод поэзии, потенциальные формы, окказионализмы.

DOI: 10.31857/S013161170001260-5

The article deals with new words that supplement the class of nouns that denote a person by action, in the language of modern Russian original and translated poetry. Their comparison makes it possible to conclude that in the original texts the author is more freely dealing with the resources of the Russian language. In original work, the poet seeks to go beyond the scope of the linguistic norm, to create his own poetic system, his language space, when translated, he is bound by the limitations imposed by the presence of the original, by the system of the receiving language and by the orientation toward the addressee. This leads to the fact that the transparency of the translated text is higher than the original, which leads to the realization in it of only potential forms; in the texts of the original poetry there arise both occasional and potential word forms.

Keywords: modern poetry, translation of poetry, potential forms, occasionalisms.

Языковое пространство – это та среда, в которую мы погружены постоянно, это то, чего мы не замечаем, и то, что подпитывает нас каждую минуту, то, что делает нас носителями данной культуры, мировоззрения. И в то же время мы постоянно неосознанно ведем языковую работу – преобразуем языковое пространство. Ведь пространство языка – это

пространство возможностей, это бесконечное множество реализованных и нереализованных, но потенциально возможных единиц (форм, конструкций), или даже единиц, казалось бы, невозможных, нарушающих законы языка, но, тем не менее, получающих реализацию в одной из его подсистем.

И в этом смысле язык поэзии уникален — именно здесь в полной мере реализуется то, что заложено в системе языка и может быть проявлено через какое-то время или же, наоборот, нарушает языковые нормы и не воплотится в узусе никогда. Иными словами, в пространстве поэтического языка максимально полно реализуются все возможные (и невозможные с точки зрения сегодняшней нормы) тенденции (формы, механизмы, отношения). Решающую роль здесь играет интенция поэта, его языковая стратегия. Поэтому язык поэзии, хоть и обладает общими чертами и свойствами, это некая условность, среда, складывающаяся из многих поэтических «Я» не только поэтов, но и поэтов-переводчиков. Весьма интересно рассмотреть, как оригинальная поэзия обращается с ресурсами языка и как переводная поэзия, имея в своем арсенале те же ресурсы, использует их по-другому — не столь радикально. В рамках данной статьи мы обратимся к анализу новообразований, пополняющих класс существительных, обозначающих человека по действию, в языке современной русской оригинальной и переводной поэзии.

Состав новообразований неоднороден — условно их можно разделить на потенциальные слова и окказионализмы. Потенциальные слова имплицитно присутствуют в языке «как некая еще не использованная языковая возможность» [1], окказионализмы же связаны с языковым экспериментом. По мнению Е.А. Земской, потенциальные и окказиональные слова — это «два полюса словообразования: первые являются реализацией законов словообразования, вторые — нарушением этих законов» [2]. «Слова потенциальные создаются по наиболее продуктивным типам, заполняя пустые клетки словообразовательных парадигм» [3. С. 180], а окказионализмы, соответственно, реализуют непродуктивные словообразовательные модели и/или создаются с нарушениями.

В языке переводной поэзии новые слова — номинации человека по действию возникают в основном как эквиваленты английских неузуальных слов с суффиксом *-er*: «So it is obvious that the *tuber* is a sybaritic softie, / And will never accomplish anything lofty. / How different is the *showerer*, whose chest is often festooned // with hair such as bedecked our ancestors arboreal!» — «Вывод: **ванщик** — изнеженный сибарит / И ничем не будет никогда знаменит. / Другое дело — энергичный **душист**: он презирует роскошь и негу и подставляет / мускулистую грудь, украшенную мужественным волосатым покровом, под / мощно бьющую водную струю...» (O. Nash) (O. Нэш, пер. И. Комаровой. Выделенный курсив здесь и далее наш. — М.Т.). По-морфемный перевод неузуального слова *tuber*, образованного от глагола *to tub* (принимать ванну), можно было бы признать удачным: суффикс *-щик*

образует «слова-характеристики по склонности к действию или постоянно выполняемому действию» (типа *спорщик*, *вздорщик*) [Там же. С. 116], если бы созвучие новообразования *ванищик* с узуальным словом *банищик* не вызывало у читателя лишних ассоциаций.

Второе созданное в тексте перевода слово *душист* также является полным соответствием английского новообразования *showerer* — от английского *to shower* — принимать душ. Суффикс *-ист*, выбранный переводчиком как аналог *-er*, отвечает этой задаче, так как он образует имена существительные со значением лица, которое характеризуется определенным действием или склонностью (*скандалист*, *шантажист*). Необходимо отметить, что «*-ист* — морфема, наделенная серьезной книжностью, самоуважительностью. Прибавление этого форманта к основам, именующим бытовые предметы, создает пародийное звучание» [Там же. С. 106], что важно для данного текста. Однако здесь также возникают дополнительные ассоциации с прилагательным *душистый* из-за омонимии с его краткой формой.

Таким образом, каждое из предложенных переводчиком соответствий не совсем удачно, так как вызывает в сознании читателя лишние ассоциации, которые, однако, в тексте стихотворения почти полностью снимаются, так как на первый план выходит семантическая близость этих слов. Здесь необходимо отметить, что в оригинале семантическая близость новообразований *tuber* и *showerer* также поддерживается их формальным совпадением, которое в русском переводе не было достигнуто из-за использования переводчиком разных суффиксов. В то же время оба новообразования демонстрируют потенциальность языковой системы в области образования существительных, номинаций деятеля.

В текстах переводной поэзии наиболее активно в качестве эквивалента суффикс *-er* используется формант *-мель*: «this *sloosher* at yr gory / dry dung door, this mourth / of silverwhite arring to hold thee» / this *purger* of conscience / arra for thee» — «этот **плескатель** в твою кровавую / сухую навозную дверь, серебряно-белая / пасть разверстая чтоб тебя удержать, / **опорожнитель** сознания / уррра тебе» (J. Kerouac) (Дж. Керуак, пер. Д. Борисова). *To sloosh* переводится как *мыть(ся)*, что метафорически переосмыслено переводчиком в *плескать*; *to purge* переводится как *очищать*, *прочищать*, *удалять*, что является синонимом *опорожнять*; русский суффикс *-мель*, выступая как эквивалент *-er*, имеет значение лица, «занимающегося той или иной деятельностью» [4. С. 465], при этом он является регулярным и продуктивным. «Существительные на *-тель* несут в себе печать книжности, нередко выскости, которая может иронически переосмысливаться». Именно поэтому данный суффикс порождает номинацию лиц от глаголов различной семантики и стилистической нагруженности [3. С. 118].

Интересно, что *опорожнитель* в значении лица, совершающего опорожнение чего-либо, упоминается в словаре В. Даля [5]. Таким образом, возникновение данной формы опирается на возможности системы

принимающего языка, состоящие в реконструкции исторической формы. Однажды исчезнувшие единицы (формы, конструкции) не исчезают окончательно, но имплицитно присутствуют в языковом пространстве в виде потенциальных возможностей и могут вновь вернуться в активный словарный запас носителей языка.

Потенциальное слово *плескатель* встречается в интернете (600 вхождений), *опорожнитель* – 444 вхождения, но здесь его значение скорее соотносимо с предметом (*навесное оборудование: опорожнитель для разгрузки, опорожнитель тары* и др.), который опорожняет, а не с лицом, как в приведенном нами примере.

При помощи суффикса *-тель* могут образовываться сложные слова, соответствия аналогичных новообразований в оригинале: «*Sky-born and royal, / snake-choker, dung-heaver, / his mind big with golden apples, / his future hung with trophies*» – «Неборорожденный, царственный воин, / **змеедушитель, навозовздыматель**, / упитанный яблоками золотыми, увенчанный будущей славой» (S. Heaney) (Ш. Хини, пер. Г. Кружкова). Оба слова являются точными соответствиями английских сложных слов: *snake* – *змея*, *choker* – *душитель, давитель*; *dung* – *помет, навоз*, *to heave* – *поднимать, вздывать(ся)*, *heaver* – *грузчик*. Необходимо отметить, что *душитель* является узуальным словом, в то время как *вздыматель* – потенциальное новообразование. Таким образом, в оригинале потенциальность проявляется в образовании сложных слов, оба компонента которых узуальны, в переводе же создается потенциальное существительное со значением деятеля – *вздыматель*.

Английские новообразования на *-er* могут переводиться на русский также при помощи суффикса *-ун*:

The baby isn't cute. In fact he's
a homely little pale and headlong
stumbler.

Малыш не то чтоб симпатичный. Бледненький
(похоже) домосед, и **спотыкун**
лбом об пол.

(Н. Machugh) (Х. Макхью, пер. Г. Дашевского)

Здесь английское незуальное слово *stumbler* передано в соответствии с принципами поморфемного перевода русским потенциальным словом *спотыкун*: *to stumble* – *спотыкаться, оступаться*, эквивалентом суффикса *-er* выступает формант *-ун*, имеющий значение «лица, которое характеризуется <...> по привычному действию или по склонности к действию, названному мотивирующим глаголом» [4. С. 485]: *молчун, ворчун, говорун, болтун*. При этом данные образования имеют «неодобрительно-пренебрежительный или снисходительно-фамильярный оттенок» [6. С. 85]. В то же время данный суффикс является регулярным только в разговорной речи.

Спотыкун создано по непродуктивной модели, однако это точно найденный эквивалент английского слова, свидетельствующий о расширении класса слов со значением деятеля.

Необходимо также рассмотреть саму конструкцию *спотыкун* // *лбом об пол*, в которой происходит перенесение валентности узуального глагола *спотыкаться* на потенциальное существительное *спотыкун* (можно спотыкнуться чем-то о/обо что-то). Таким образом, в данном тексте присутствует не только потенциальное существительное со значением деятеля, но потенциальная синтаксическая конструкция.

Интересно, что употребление данного слова встречается в интернете (около 160 вхождений), причем как в значении лица, который спотыкается, так и в значении предмета, о который спотыкаются (*камень-спотыкун*).

Таким образом, в языке переводной поэзии при образовании новых слов — названий лиц по действию используются наиболее продуктивные словообразовательные аффиксы, соответственно, данные новообразования признаются нами потенциальными на основании этого критерия, а также критериев прозрачности внутренней формы и понятности. Активного нарушения норм языка в переводных поэтических текстах не происходит по причине того, что переводы поэзии создаются с установкой на адресата [7]. Приводимые нами данные интернета также свидетельствуют о присутствии данных новых слов в других дискурсивных практиках, что свидетельствует также об их потенциальном, а не окказиональном характере.

В текстах переводов поэзии не было обнаружено примеров использования непродуктивных аффиксов, что позволяет нам прийти к выводу о том, что язык переводной поэзии тяготеет к потенциальному словообразованию, реализует возможности системы принимающего языка. То есть, мы видим, что переводная поэзия воплощает только те возможности, которые, скорее всего, будут реализованы в языке или даже реализуются в данный момент (данные интернета).

В то же время в текстах оригинальной русской поэзии находит отражение противоположная тенденция — реализуются новообразования — названия лиц с непродуктивными формантами: *-ец*, *-иш*, *-арь*.

Суффикс *-ец*, который является регулярной, но непродуктивной при образовании названий лиц по совершаемому ими действию, словообразовательной единицей, функционирует в языке оригинальной русской поэзии: *плывец* не бойся не тупец / не скорость рог а строгость (Д. Давыдов). Такие новообразования часто избыточны, как в приведенном примере, то есть в языке уже имеется узуальное название лица по этому действию — *пловец*. В этом и состоит основное различие стратегий в области образования новых слов в переводной и оригинальной поэзии: в языке переводной поэзии есть стимул для образования нового слова — необходимость найти эквивалент созданному в оригинале новообразованию, при этом такой

эквивалент должен быть максимально понятен для адресата; язык оригинальной поэзии в этом смысле ничем не связан — более того, каждый поэт ищет свои языковые реализации, строит свою систему внутри уже существующей языковой системы, конструирует свое языковое пространство — поэтому и возникают словоформы, избыточные для системы языка, но отражающие языковую стратегию поэта, которая часто как раз и состоит в избегании узуальных и системно обусловленных форм и конструкций. Соответственно, многие новообразования в языке современной оригинальной русской поэзии являются окказиональными: *пловец* создано по непродуктивной модели, оно не встречается в интернете.

В языке современной оригинальной русской поэзии более частотны окказиональные сложные слова с суффиксом *-ец*:

Жил-был на белом свете один Совершенно Не Тот,
упорный **кораблекрушонец** (В. Полещук).

Я помню, жил на свете человек,
пока не умер от туберкулеза,
который, помню, гордо заявлял
по пьянке, что он **насекомоложец** (Л. Лосев).

Такие слова могут быть образованы как от узуальных процессуальных существительных (*кораблекрушение*), так и от окказиональных (*насекомоложество* — по аналогии с *мужеложество*); таким образом, во второй примере перед нами окказионализм с большей степенью аномальности.

Суффикс *-ыш*, непродуктивный в общенациональном языке и не функционирующий в языке переводной поэзии, демонстрирует некоторое, весьма небольшое, количество употреблений в языке оригинальной русской поэзии:

Да если б даже всех позамели
и позабавили хужавок в отделенье
загорбыши в запятом поколенье
пропущения немого не секли (Н. Искренко);

Что ж ты плачешь среди глинобитных оград,
как на известь на эти глядишь пелены?
Аромат бесполезный плывет наугад,
никому не жена, но **ознобыш** весны,
ты во взломанный склеп привела с собой сад (К. Кравцов).

Данные новообразования признаются нами окказиональными, несмотря на то что в них не нарушен критерий понятности (хотя и здесь могут возникнуть некоторые сомнения насчет того, обозначают они лицо или предмет) — оба приведенных слова образованы с помощью непродуктивного форманта по незуальной словообразовательной модели — существительное + *-ыш*:

в узусе подобные названия лиц и предметов образуются по модели – глагол (или прилагательное) + *-ыш*. Отметим также, что оба новообразования не встречаются в интернете.

Еще менее употребителен в качестве форманта, образующего названия лиц, в языке оригинальной русской поэзии малопродуктивный в узусе суффикс *-арь*:

как жизнь... Гони! лети, мой возник волгский,
забубенный **таксарь**, пятискоростей помыкатель!
Гони хребтом моста, холмистым, словно бег
степного волка. Ату его, ату — в упряжку! (А.Иличевский).

Данный пример аналогичен примеру *пловец*, так как в языке существует узуальное название человека, управляющего такси, — таксист. Соответственно, возникновение окказионализма *таксарь* подтверждает наш вывод о стремлении поэтов выйти за рамки языковой нормы, создать свою поэтическую систему внутри уже существующей системы языка. Пространство языка оригинальной поэзии характеризуется избыточностью, возникающей вследствие стремления поэтов создавать «свои» слова (формы), нередко дублирующие уже существующие в узусе.

В то же время использование языком оригинальной поэзии непродуктивных формантов при создании новых слов — названий лиц по действию не говорит о том, что поэтический язык игнорирует продуктивные словообразовательные модели. Например, суффикс *-тель*, продуктивный в узусе и весьма активно функционирующий в языке переводной поэзии, используется и языком оригинальной русской поэзии:

Выпиватель водки. **Несъедатель** ни крошки.
Отрепьем брюк **подметатель** панелей.
Он прежде жил у старушки в сторожке
в оледенелой стране оленей (Л. Лосев).

В данном примере создается парадигма новообразований с суффиксом *-тель*, которые мы признаем потенциальными, так как модель с этим суффиксом является одной из самых продуктивных в узусе при создании наименований лиц. Также данные слова функционируют в других дискурсивных практиках, о чем свидетельствуют данные интернета: *выпиватель* — 430, *несъедатель* — 190, *подметатель* — 460 вхождений.

Следующий пример интересен тем, что в нем также создается парадигма названий лиц, однако состоящая из узуальных и незузуальных слов, при этом незузуальные формы образованы с помощью разных формантов: продуктивных (*-тель*: *мерцатель*), непродуктивных (*-ец*: *самоутвержденец*; *-ла*: *соковыжимала*, *телепогоняла*), заимствованных (*-ман*: *гигантоман*), а также сложением основ с нулевой суффиксацией (*татаровеер*):

Когда вора́м реме́сленника́м сука́м
гиганто́нам и сюрреалиста́м
мерцате́лям телегопо́нялам
приёмсдатчи́кам и **самоутвержде́нцам**
когда самца́м **овсоло́гам** гусара́м
татарове́рам и порфи́роносца́м
чому́жнисо́колам и **соковы́жимала́м**
и **клятвопресспа́шьемашеда́яркам**
когда сучка́м задоринка́м и прочи́м
когда им все́м ссы́лаясь на обыча́й
отпу́стят боро́ды тало́ны и грехи́
и отда́дут на ми́лость Само́го
Обществе́нного вспомо́ществова́нья (Н. Искренко).

Большинство из них окказиональны, кроме слова *мерцатель* (650), а некоторые настолько аномальны, что нарушают критерии понятности и прозрачности внутренней формы: *овсолог*, *чому́жнисо́кол*, *клятвопресспа́шьемашеда́ярка*. Здесь уже можно говорить не только о создании автором своей поэтической системы, но и создании своего языка. Такого рода эксперименты указывают уже не на скрытые резервы языка, а на их пределы [8]. Поэт как будто измеряет бесконечное пространство языка, пытается нащупать его границы.

Таким образом, сопоставление новых слов – названий лиц по действию в текстах переводной и оригинальной поэзии дает возможность сделать вывод о том, что в оригинальных текстах автор более свободно обращается с ресурсами русского языка, во многих случаях создавая уже не только потенциальные, но и окказиональные словоформы. В оригинальном творчестве поэт может стремиться выйти за рамки языковой нормы, создать свою поэтическую систему, свое языковое пространство, при переводе же он связан ограничениями, налагаемыми наличием оригинала, системой принимающего языка и ориентацией на адресата. Это приводит к тому, что прозрачность переводного текста выше, чем оригинального, что ведет к реализации в нем только потенциальных форм, в текстах же оригинальной поэзии возникают и окказиональные, и потенциальные словоформы.

Литература

1. Арутюнова Н.Д. Проблемы морфологии и словообразования (на материале испанского языка), М., 2007. С. 94.
2. Земская Е.А. Современный русский язык. Словообразование. М., 1973. С. 238.
3. Земская Е.А. Словообразование как деятельность. М., 2009.
4. Ефремова Т.Ф. Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка. М., 2005.

-
-
5. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М., 2007.
 6. *Виноградова В.Н.* Стилистический аспект русского словообразования. М., 2011.
 7. *Азарова Н.М.* Критерий «адресат» в установлении границ поэтического дискурса // Логический анализ языка. Адресация дискурса, М., 2012.
 8. *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека, М., 1999. С. 79.

Институт языкознания РАН

Исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда
(проект № 14–28–00130) в Институте языкознания РАН.

Уроки экофилологии

Писатели В.В. Розанов и В.Т. Шаламов
о сбережении русского языка

© А.Т. ХРОЛЕНКО,
доктор филологических наук

Анализируются статьи В.В. Розанова и В.Т. Шаламова о путях сбережения родного языка. Обсуждаются уроки экофилологии, преподанные нам русскими писателями.

Ключевые слова: язык художественной литературы, газетный язык, язык науки, экофилология.

DOI: 10.31857/S013161170001261-6

The article contains the analysis of V.V. Rosanov's article and V.T. Shalamov's one concerning the methods that preserve the mother tongue. There is a description of the discussion dedicated to eco-philological lessons that have been offered to us by Russian writers.

Keywords: the language of fiction, the newspaper language, the language of science, eco-philology.

Недавно на стол читателя почти одновременно легли две статьи, тематически весьма близкие, посвященные вопросам экологической филологии. В них речь идет об угрозах русскому языку, о бедах родной речи, о способах их защиты. Статьи были написаны двумя русскими писателями и отделены друг от друга семьюдесятью годами двадцатого века.

Одна публикация — сравнительно небольшая заметка В.В. Розанова «Художественное изучение русского языка» (1901), другая — достаточно развернутая статья В.Т. Шаламова «Болезни языка и их лечение» (1971). Поскольку авторы — писатели, их суждения касаются прежде всего языка художественной литературы, однако по сути высказанные соображения можно отнести ко всем формам языка.

Отмечая место древнегреческого языка в российском гимназическом образовании, Розанов так формулирует свое художественное кредо: считать безусловным требованием образования и образованного человека — это знание своего родного языка. Мы русские, а потому отличное знание русского языка есть неременное условие русского классического

образования. Розанов вспоминает свой учительский опыт, когда ему пришлось, за отсутствием штатного учителя, преподавать русскую грамматику в третьем классе гимназии.

Опыт преподавания с опорой на существующую педагогическую традицию и учебную книгу известного методиста оказался совсем не впечатляющим и привел новоиспеченного словесника к ответу на вопрос, из чего складывается отличное знание родного языка. Его совет: поступать так, как поступали древние афиняне: знать, владеть, понимать и чувствовать родной язык, а не анатомировать и не классифицировать его элементы. Древние греки потому хорошо знали родную речь, что «вечно говорили, обращались друг к другу, смеялись, остряли, а толпа смехом или удивлением критиковала их, поощряла даровитых, мучила бездарных». Все они думали над языком и вникали в язык — в этом секрет того, как знать родной язык.

По мнению Розанова, первыми шагами к достижению цели могла бы стать массовая практика сочинения стихов школьниками. Написавший «плоховатое восьмистишие» напишет страницу весьма недурной прозы. От маленького поэта к большому читателю — путь весьма достойный. Пробудить в учащихся и в остальных гражданах «эллинистическое языческое отношение к стихии родного слова, к глыбе обработанного, но не окончательно обработанного русского словесного мрамора» — главная экофилологическая задача общества [1].

Статья Шаламова «Болезни языка и их лечение» была написана в 1971 году для «Литературной газеты». Рукопись хранит множество поправок самого автора и редактора, однако опубликована не была и только вот в 2016 году увидела свет в составе совершенно необычного для автора «Колымских рассказов» сборника литературоведческих работ «Всё или ничего: Эссе о поэзии и прозе» [2].

Статья начинается категорическим утверждением: «Борьба Корнея Чуковского с канцеляритом окончилась полной победой канцелярита». И это несмотря на то, что замечательный писатель и одновременно литературовед обладал талантом полемиста, был страстным обличителем, имел необходимые знания и безупречный вкус к русскому слову. Через несколько страниц Шаламов повторяет свой полемический вывод: бесплодные попытки Чуковского в борьбе с канцеляритом были заранее обречены на поражение, и пытается объяснить причины постигшей неудачи. По мнению автора, неудачи в экофилологических баталиях постигли не только Чуковского, но и многих других публицистов, энергичные выступления которых с использованием телевидения и кино не имели ни малейшего успеха, не оказали какого-либо влияния на развитие современного русского языка.

Судьба национального языка зависит от состояния четырех речевых сфер — народной, газетной, научной и художественно-литературной.

Будучи писателем, а потому по определению ревнителем языка художественной литературы, Шаламов основное внимание уделяет первым трем речевым сферам, оценивая их потенциальные возможности в смысле обогащения языка художественной литературы. Из рассмотрения фактически выпадает так называемый народный язык. С большим сожалением писатель констатирует, что эта речевая сфера, столь заметная еще в XIX столетии, в XX веке почти исчезла. Народный язык в дни писателя уже не имел такого значения для художника слова, как в прошлом веке, а потому роль народной речи в обновлении языка резко ослаблена. Современный литературный язык, пишет Шаламов, может обогащаться только в городах. Урбанизация резко изменила процессы развития языка. Новый язык в деревнях не рождается.

Каждая из трех оставшихся речевых сфер — сферы науки, массовой информации и художественной литературы — обнаруживает, с одной стороны, значительный языково-творческий потенциал, а с другой — неоспоримые ограничения в том, чтобы стать доминантной в развитии национального, в том числе и литературного языка.

Вторая половина XX века — время научной революции, которая, по словам Шаламова, «разрывает рамки понятий гуманитарных факультетов». Наука требует других слов для своего выражения, а художественная литература не успела подготовить достаточно эффективного словаря, чтобы отразить процессы, происходящие в науке, и натолкнуть ее на новые открытия. Современная научная революция в языке художественной литературы почти не выражена.

Ученые пытаются освоить речевые ресурсы языка художественной литературы. Шаламов замечает, как ведущие ученые обращаются к художественным текстам, чтобы в искусстве, в поэзии найти новые научные идеи, озарения, советы. Отсюда «вездесущие цитаты» из Гете, Данте, Джона Донна, Льюиса Кэрролла, которые стали литературной модой для многих научных трудов. Однако это обращение к текстам художественной литературы может подкрепить мысль ученого, но не обогатить его язык. Научная речь может поделиться с писателем некоторым количеством научных и технических терминов, но не в состоянии кардинально улучшить художественную речь в целом.

Для неискушенных читателей научная статья — образец письма. Статья-сообщение предстает высшей формой литературного творчества. Научные статьи преподносятся читателю как последнее слово людей, которым читатели еще верят. Вот почему, по мысли Шаламова, язык, которым пользуется девяносто процентов работников науки, входит в читательскую речь, в их быт. В этом Шаламов видит опасность, поскольку далеко не всякий ученый — хороший писатель. Тот скудный язык, которым владеет ученый, — его беда, а не вина. Язык науки слишком скуден, чтобы передать свои же возможности. В этом причина того, что он отстает от требований современности.

То, чего боялся Шаламов, не только сохранилось, но и усилилось в наши дни. Сформулировать, что такое хорошо в научной речи, просто, ведь существует канон научного стиля — ясность, простота, краткость, точность, терминологическая определенность, — но очень непросто этому канону следовать. Вот почему так много заметок, статей и даже книг о недостатках современной научной речи. Указывают на наукообразие и псевдонаучный стиль, на схоластическое изложение, на так называемый птичий язык, высмеивают перлы научного жаргона, приводят примеры терминологического бескультурья, образцы малопонятных неологизмов, претендующих на роль терминов, сетуют по поводу злоупотреблений заимствованиями. Следствием всего перечисленного является отсутствие лаконичности, господство неудобоваримых предложений, громоздких конструкций с множеством придаточных предложений и вставных оборотов. К великому сожалению, симптомы болезни научного дискурса обнаруживаются даже в основополагающих работах.

Причины болезни языка науки таятся в том, что люди, вошедшие в науку, обладают весьма жалкими навыками текстообразования. Есть шуточная классификация ученых: ученый божьей милостью, ученый с божьей помощью и ученый по божьему попущению. Поскольку наука в наши дни стала одной из самых массовых профессий, то удельный вес ученых второй и третьей категории весьма велик. Претензий к современной научной прозе настолько много, что коротких заметок и публицистических выступлений уже недостаточно. В свет выходят научные монографии, целиком отведенные под критический анализ недостатков письменной научной коммуникации. Так, сравнительно недавно была опубликована книга Р.Л. Лившица «Оптимальный тупик, или Как не следует писать научные труды». Так что опасения Шаламова в адрес языка науки не были безосновательными.

Интересно мнение Шаламова о том, что наука и искусство, включая художественную литературу, настолько разные человеческие начала, что никакого объединения между ними быть не может. Это разные миры, а потому они «не должны теснить друг друга». Свой тезис о несводимости двух начал писатель сформулировал так: «Ломоносов был ученым, а не поэтом. Пушкин был поэтом, а не ученым. Искусство ничего не теряет в общении с наукой, поскольку развивается по особым законам, не сводимым к правилам массовой статистики. Вот почему в искусстве ничего предсказать нельзя и почему такой сказочник, как Андерсен, мог появиться в крошечной Дании». И тем не менее речевые сферы сопрягать необходимо.

Шаламов указывает на семь точек соприкосновения сфер художественной и научной речи. Это (1) стремление отразить происходящее в науке классическими средствами изображения; (2) написание текстов на научно-популярные темы, включая биографии деятелей науки; (3) внимание к жанру научной фантастики, хотя эта литература, по мнению писателя, паразитирует «на подлинных сказочных успехах реальной науки в

наши дни»; (4) использование самих принципов науки как борьбы идей для того, чтобы поднять свое собственное творчество на высший уровень; (5) пропаганда новых научных идей, участие в дискуссиях на самом высоком уровне; (6) создание в свете современных научных идей собственной литературы новой формы в духе Чехова, Пруста или Фолкнера; (7) использование новых идей, вроде структурализма. Сближаясь с наукой, постигая ее средствами искусства, вырабатывая новые средства и новые формы выражения, не надо бояться каких-то потерь. «Память — это такой кинофильм, которым никакая кибернетика не сможет управлять».

Столь же придирчиво Шаламов рассматривает возможную связь речевых средств массовой коммуникации с языком художественной литературы. Писатель убежден, что газетный язык — это то основное русло, источник, откуда идет обновление речи. Хотя в газетах, пишет автор статьи, все еще встречаются штампы, речевой облик газет меняется в лучшую сторону. Если сравнить русский язык в 20-е и в 50-е годы двадцатого столетия, то газетный язык резко улучшился, столь же резко ухудшился язык художественной литературы. Если язык средств массовой информации влияет на художественную речь, то естественной точкой приложения сил должна стать забота о газетном языке. Бой неграмотности, формулирует писатель, должен быть дан именно в улучшении газетной речи.

Нельзя упускать из виду, что газетная речь — это не только источник обогащения языка, но и канал, по которому в речь входит основной массив иноязычных слов и иного речевого мусора. Памятуя об этом, следует на помощь призвать Академию наук, которая должна стать своеобразным «фильтром грубой очистки». Задача Академии наук, по образному замечанию Шаламова, — «ввести половодье языка в спокойные берега, где вода будет пользоваться и правом водопада, и правом плеса». Формами тактичного управления языковыми процессами должна оставаться лексикография — единый Академический словарь и многочисленные словари газетного языка. Пересмотры Академического словаря должны производиться как можно реже, и работать с ним должно небольшое количество «самых узких специалистов, тончайших знатоков языка и его проблем». А вот издание словарей газетного языка должно быть ежегодным, «а то и два раза в год». Речь средств массовой информации должна быть под постоянным контролем, цель которого — наводить порядок, отсекаать уродливое и осветить удачное.

И никаких реформ! Исходный тезис писателя гласит: «Язык не зависит от языковеда». Реформа правописания, твердо, бескомпромиссно проведенная в 1918 году большевистским правительством, задолго готовилась в дореволюционных академических кругах. Спустя несколько десятилетий после упразднения букв «ять» и «твердый знак» можно признать, считает Шаламов, что потеря этих букв принесла заметный ущерб языку, обеднила его. Затруднились не только переводы с чужого языка, но и переиздание классиков. Звук «е» в слове «лес», по Шаламову, звучит иначе, чем в

слове «мелкий». Твердый знак в конце слова в ряде случаев имел достаточное звуковое обоснование. В последней по времени реформе, полагал писатель, пропало слово «неважный», имевшее определенный смысловый заряд. Слово «втупик» — самостоятельное слово, ничего общего не имеющее с двумя словами «в тупик». Отмечаются и другие примеры неудачного вмешательства Академии наук в современный язык, когда «шпага в руках корректора обращается в дубину питекантропа».

Всем субъектам экофилологии — государству, обществу, Академии наук — следует помнить, что язык обновляется по тем же самым законам, что и во времена Гомера, уловившего в плеске волн ритм гексаметра. Законы остались те же, настаивает Шаламов. Язык — это «вечно бурлящее море, вечно обновляющиеся волны, меняющийся чертеж берегов».

Экофилологические заботы не мыслятся без устойчивого идеала языка и речи. По мысли писателя, пути обновления языка лежат в возвращении к лаконизму, к точности пушкинской фразы, чтобы новая проза стремилась к сближению очерка и рассказа, к сочетанию «тончайшей ткани художественности» с «полной ответственностью документа». В идеале это должна быть «проза, пережитая как документ».

В заключительной части своей статьи Шаламов вопрошает себя как художника слова: «Так кто же писатель? Хранитель традиций языка или новатор, создающий новые модели? Носитель языка или его сторож? Разведчик, вводящий в язык дух современной эпохи, экспериментатор, испытывающий новые модели, или случайный командир арьергардных боев литературы? Строитель плотины, защищающий язык от размывов половодья?». Трудно отделаться от мысли, что этот вопрос обращен к каждому равнодушному носителю русского языка. Кто же мы? По сути, это главный вопрос к экофилологии, уроки которой нам преподали Розанов и Шаламов.

Литература

1. *Розанов В.В.* Художественное изучение русского языка // Розанов В.В. Полное собр. соч. В 35 т. Серия «Литература и искусство». В 7 т. Т. 3. О писательстве и писателях. СПб., 2016. С. 52–54.
2. *Шаламов В.Т.* Болезни языка и их лечение // Шаламов В.Т. Всё или ничего: Эссе о поэзии и прозе. СПб., 2016. С. 31–48.

Курский государственный университет

Звуковой архив Малого театра

© А.Б. БУШЕВ,

доктор филологических наук

Статья посвящена использованию аудиоархива Малого театра в курсе подготовки театроведов и литературоведов: направления работы, педагогические задачи и т.д. Знакомство с историей Малого театра, исследование творчества А.Н. Островского, постижение классического русского языка (в аспектах орфоэпии и фразеологии), изучение репертуара театра в двадцатом веке представлены как возможности работы со звуковым архивом.

Ключевые слова: аудиоархив, произносительная норма, сценическая речь, театральная речь.

DOI: 110.31857/S013161170001262-7

The article is devoted to the usage of audio archive of Maly Theatre for educational purposes for experts on literature and theatre: lines of usage, characteristics, etc. The archive provides opportunities to study history of Maly Theater, the works of the playwright A.N. Ostrovsky, the studies of scenic speech and pronunciation and phraseology of Russian language, the insight into drama repertoire of the 20th century.

Keywords: audioarchive, pronunciation norm, theatrical speech.

На сайте Академического Малого театра представлен громадный звуковой архив. Показать, как возможно использовать его для театральной педагогики и для педагогики в целом, — вот цель настоящей статьи.

Отметим, что ни на сайте Художественного театра, ни на сайте Вахтанговского театра, ни на сайте Тверского Академического театра ничего подобного нет. Хотя аудиоархив и даже видеоархив упомянутых театров, равно и как некоторых других прославленных коллективов, мог бы быть не менее интересен.

Возможным мыслится несколько линий применения аудиоархива.

Первое — иллюстрация истории Малого театра — прославленного коллектива, одного из старейших, дома Щепкина, дома Островского, театра, впервые поставившего «Горе от ума», «Ревизора», «Грозу» и т.д. Это необходимо театроведам и литературоведам. Изучение истории театра оживает, представляется живой частью истории русской культуры. Оживает, например,

благодаря отрывку из «Марии Стюарт», который читает М.Н. Ермолова: актриса словно сходит со знаменитого серовского портрета. Историки драмы получают возможность посмотреть на переводы и постановки шиллеровской драмы в России. Любимый драматург Ермоловой – Шиллер. Актрисой созданы замечательные роли в шиллеровском репертуаре. Каковы они? На сайте представлен краткий комментарий Е.Н. Гоголевой о Ермоловой, в книге Гоголевой «На сцене и в жизни» есть глава, посвященная ей [1]. Можно перейти к разговору о том, что такое романтическая линия артистов Малого театра, от кого она идет, каков этот репертуар и т.д.

Слушая голос Остужева, можно представить себе достижения этого актера, его судьбу, его репертуар. Записи предоставляют возможность осмыслить репертуар замечательных артистов как часть истории театра (знаменитые спектакли «Васса Железнова», «Хозяйка каменного гнезда», «Отелло», «Порт Артур», «Варвары», «Буря в стакане воды», «Перед заходом солнца», спектакли советского репертуара, ставшие вехами истории театра).

Второе. Малый театр заслуженно считается домом Островского. На сайте представлены многочисленные записи радиоспектаклей по его пьесам, «театр у микрофона» аудиоверсии спектаклей и т.д. Звучат голоса Садовского, Рыжовой, Массалитиновой, Турчаниновой, Яблочкиной, Пашенной, прославившихся в этом репертуаре. Представлены как отдельные наиболее удачные иллюстративные сцены (подобренные специалистами), так и полные версии спектаклей «На всякого мудреца...», «Сердце не камень», «Бешеные деньги», «Бедность не порок», «Волки и овцы», «Лес» и другие прославленные постановки. Единый текст Островского – охарактеризованный Пастернаком в стихах к А.П. Зубовой как «мир московских доносчиц, приживалок, свах» – оживает, наполняется голосами. Радиотеатр, театр у микрофона учит различать социальную типажность героев Островского. На сайте представлены портреты знаменитых актеров, их роли, замечательные сцены из спектаклей (чего стоит Фелицата Рыжовой или Садовник Сашина-Никольского из спектакля «На всякого мудреца...» или Мамаева Яблочкиной). Так, портрет Е.Д. Турчаниновой позволяет говорить о ней как об актрисе не только бытового плана, но и западного репертуара, заставляет обратиться к книге о Турчаниновой, вышедшей в конце пятидесятых годов [1].

Третье. Малый театр заслуженно считается носителем образцовой русской речи в ее московском варианте. Сегодня это произношение несколько устарело, но оно, тем не менее, интересно. Ведь школа и СМИ утратили позиции по воспитанию образцовой русской речи.

Приведем примеры нормативного московского сценического произношения. Это и представление ЧН как [ШН] в словах и словосочетаниях типа *горемыШный, на кулаШном бою, крошеШная, сердцеШный, разлуШницу, скуШно, день был солнеШный* и т.д.

Это и отсутствие смягчения формы прилагательного мужского рода на *-КИЙ* типа *сын купеческЫй, широкЫй, высокЫй, чистенькЫй, жалкЫй, чуткЫй, царскыЫй, богатырскЫй, лицейскЫй праздник, погоди, миленькОй*. Здесь же отметим особенности произношения множественного числа прилагательных типа *очи безумнЫя*. Обращает на себя внимание особенность орфоэпии форм типа *взыскЫвать, натягЫвает*.

Это и знаменитое произношение третьей формы множественного числа глаголов типа *увидЮт, смотрЮт, подходЮт*, единственного числа типа *вышАл*.

Знаменитое произношение *целуйте* как *цАлуйте* (на чем настаивали Яблочкина и Турчанинова), отсутствие редукции в словах типа *герцОгини, ТурчАанинова* или наоборот гиперредукция типа *Хышь из дому беи*, отсутствие палатализации в словах типа *чОрный, почОтный, познакомЪ* звучащие утрированно *КниШки, каХ будто, Счастлив*.

Обращают на себя внимание особенности произношения глагольных форм типа *не сердисА, постараяСА, не боюСА, приключилоСА, разыгралаСА, впилСА глазами* предпочтение форм *далЁко, глубОко, лЁХко ли, скорёхонько* и т.д. и наоборот *врождЕнное*.

Замечательна мягкость каждого из последовательно идущих согласных в словах *губерЬний, искуссЬтЬве, церЬкЬви, вЬверЬх* и т.д.

Здесь надо учитывать и социальную типажность произношения: *проЯснится, сумлевалась, он заслужённый человек, все суседи говорят*, явную диалектность типа *ведашь, знат, с деньГИми, леХШе, Нонче, капРЫзначашь, луЧЬЧЕ, обносилСИ*.

Четвертое. В русском репертуаре работа с архивом — возможность посмотреть на фразеологию, типичные поговорки, выбор лексики типа *давеча приревновала; велика она барыня; велика тебе неволя; а ну как муж воротится; не надоем тебе, не надокучу; ластится; приНУдить; ты пшениШная, а я ржаной; не давай мужу потачки; дорого ли тебе стоит; не велика пытка; кажется, немного требую*. Это возможность услышать образцовое чтение, скажем, как Рыжова и Турчанинова читают русские сказки, Садовский и Царев — классику.

Пятое. Возможность посмотреть на диапазон мирового и русского репертуара. Скажем, спектакль «Холопы» Гнедича — произведение эпохи «Мира искусства». Помимо обсуждения идейного смысла произведения, можно поговорить о том, какие образы Плавудиной-Плавунцовой создаю Лешковская, Еромолова и Гоголева, что такое павловская эпоха, что такое мирискусническая стилизация, что такое порода (режиссер спектакля Б.А. Львов-Анохин указывает, что Гоголева играет породу, замечателен ее французский язык и т.д.)

Так, архив заставляет нас посмотреть на репертуар русского театра. Например, в предвоенные годы на сцене Тверского драмтеатра были

поставлены: «Страх» Афиногенова, «Егор Булычев и др.», «Мать» Горького, «Отелло» Шекспира, «Фельдмаршал Кутузов» Соловьева, пьесы Достоевского, Шиллера, Островского, Лопе де Вега. В военные годы были поставлены «Русские люди» Симонова, «Фронт» Корнейчука, «Васса Железнова» Горького, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Офицеры флота» Крона (первым в стране). В 1950-60 годы театр работает без дотации. О нем говорят как о высокопрофессиональном и приравнивают к лучшим столичным театрам. Среди постановок «Ревизор» Гоголя, «На золотом дне», «Приваловские миллионы» Мамина-Сибиряка, «Порт Артур» Попова, «Воскресение» Л. Толстого, «В старой Москве» Пановой, «Коллеги» Аксенова, «Нора» Ибсена и др.

Шестое. Работа с аудиоархивом – возможность перейти к разговору о театроведческих работах, полистать книги «Малый театр 1917–1974» (к 150-летию театра) [3], книги «Живая Пашенная» Н. Толченовой, «М. Царев» Ю. Зубкова, «Игорь Ильинский» Г.А. Хайченко, книги С.Н. Дурьлина и т. д.

Таким образом, в статье показаны широкие, значительные педагогические возможности работы со звуковым архивом Малого театра.

Литература

1. *Е.Н. Гоголева*. На сцене и в жизни. М., 1985.
2. Евдокия Дмитриевна Турчанинова. Сборник статей под общей редакцией Ю.С. Кадашникова. М., 1959.
3. Малый театр. 1917–1974. Том второй. Главный ред. Н. Абалкин. М., 1983.

Тверской государственной университет

Ч и Щ в глагольных формах 1-го лица единственного числа

© Е.М. РУЧИМСКАЯ,
кандидат педагогических наук

В статье рассматривается спряжение глаголов на *-тить* в русском языке. Показывается, когда в форме глагола 1-го лица единственного числа возникает *щ*, когда — *ч*. Вопрос связывается с видом глагола (совершенный, несовершенный). Затрагивается проблема омографичных омоформ.

Ключевые слова: глаголы на *-тить*, форма 1-го лица единственного числа, совершенный вид, несовершенный вид, омографичные омоформы, русский язык.

DOI: 10.31857/S013161170001263-8

The article is devoted to conjugation of the verbs with *-тить* ending in Russian. It is shown when *щ* or *ч* appears in the form of 1 person singular. It is connected with the aspect of the verb (perfective, imperfective). The problem of homographic homonymous forms is examined as well.

Keywords: verbs with *-тить* ending, conjugation, 1 person singular, perfective aspect, imperfective aspect, homographic homonymous forms, Russian.

Глагол — это особая часть речи в русском языке, он описывает жизнь в движении, развитии. Так, Е.В. Василенко считает, что при презентации лексического материала при изучении иностранного языка в первую очередь надо рассматривать глаголы ввиду свойственной глаголу функции организатора предложения [1. С. 363–364].

Это особая часть речи, на наш взгляд, привлекает внимание лингвистов не в той мере, в какой этого заслуживает. Давайте частично восполним этот пробел, попробовав установить какую-то закономерность спряжения глаголов, оканчивающихся на *-тить*.

Эти глаголы спрягаются по-разному. Сравним, к примеру, спряжение глаголов *проглотить* и *запретить*: *проглотить* (*проглочу, проглотишь, проглотит, проглотим, проглотите, проглотят*), *запретить* (*запрещу, запретишь, запретит, запретим, запретит, запретят*). Мы видим, что спрягаются они по-разному: в 1 лице ед. числа у глагола *проглотить* *т* перед *у* переходит в *ч*, а у глагола *запретить* *т* перед *у* переходит в *щ*.

Почему эти глаголы спрягаются по-разному? Может быть, появление *ч* или *щ* в 1 лице ед.ч. зависит от того, какая буква в инфинитиве перед *-тить*? Проверим это.

Перед *-тить* в инфинитиве возможны следующие буквы: *а* (*атить*), *г* (*гтить*), *е* (*етить*), *и* (*итить*), *л* (*лтить*), *н* (*нтить*), *о* (*отить*), *п* (*птить*), *р* (*ртить*), *с* (*стить*), *у* (*утить*), *ч* (*чтить*), *ы* (*ытить*), *ю* (*ютить*), *я* (*ятить*).

Рассмотрим их по алфавиту.

-АТИТЬ. Глаголы совершенного вида, форма несовершенного вида которых в инфинитиве оканчивается на *-щать*, имеют в 1 лице ед.ч. *щ*: *позлатить* – *позлащу* (*позлащать* – *позлащаю*), *обратить* – *обращу* (*обращать* – *обращаю*), *превратить* – *превращу* (*превращать* – *превращаю*), *прекратить* – *прекращу* (*прекращать* – *прекращаю*) и т.д.

Глаголы несовершенного вида имеют в 1 лице ед.ч. *ч* (*катить* – *качу*, *лохматить* – *лохмачу*, *тратить* – *трачу* и т.д.). Большинство образованных от них при помощи префикса глаголов совершенного вида также имеют в 1 лице ед.ч. *ч* (*прикатить* – *прикачу*, *разлохматить* – *разлохмачу*, *потратить* – *потрачу* и т.д.). Большинство, но не все. Например, глагол несовершенного вида *богатить* имеет в 1 лице ед.ч. *ч* (*богатить* – *богачу*), а образованный от него глагол совершенного вида *обогащать* – *щ* (*обогащать* – *обогащу*). Обратим внимание, что глагол несовершенного вида *обогащать* существует.

-ГТИТЬ. Единственный глагол, оканчивающийся в инфинитиве на *-гтить* – это глагол несовершенного вида *когтить*. Он имеет в 1 лице ед.ч. *ч* (*когтить* – *когчу*). Образованный от него при помощи префикса глагол совершенного вида также имеет в 1 лице ед.ч. *ч* (*раскогтить* – *раскогчу*).

-ЕТИТЬ. Глаголы совершенного вида, форма несовершенного вида которых в инфинитиве оканчивается на *-щать*, имеют в 1 лице ед.ч. *щ*: *запретить* – *запрещу* (*запрещать* – *запрещаю*), *посетить* – *посещу* (*посещать* – *посещаю*). Глаголы несовершенного вида имеют в 1 лице ед.ч. – *ч* (*светить* – *свечу*, *метить* – *мечу*, *решить* – *решечу* и т.д.), большинство образованных от них при помощи префикса глаголов совершенного вида также имеют в 1 лице ед.ч. *ч* (*засветить* – *засвечу*, *разметить* – *размечу*, *изрешить* – *изрешечу* и т.д.). Большинство, но не все. Например, глаголы совершенного вида *осветить* и *просветить* имеют в 1 лице ед.ч. *щ* (*осветить* – *освещу*, *просветить* – *просвещу*). Обратим внимание, что у этих глаголов есть форма несовершенного вида на *-щать*: *освещать*, *просвещать*. Весьма немногочисленные глаголы совершенного вида, форма несовершенного вида которых в инфинитиве оканчивается на *-чать*, имеют в 1 лице ед.ч. *ч*: *приветить* – *привечу* (*привечать* – *привечаю*), *ответить* – *отвечу* (*отвечать* – *отвечаю*), *встретить* – *встречу* (*встречать* – *встречаю*).

-ИТИТЬ. Глаголы совершенного вида, форма несовершенного вида которых в инфинитиве оканчивается на *-щать*, имеют в 1 лице ед.ч. *щ*: *похитить* – *похищу* (*похищать* – *похищаю*), *восхитить* – *восхищу* (*восхищать* – *восхищаю*), *защитить* – *защищу* (*защищать* – *защищаю*). Единственный глагол несовершенного вида *магнитить* имеет в 1 лице ед.ч. *ч* (*магнитить* – *магничу*). Образованные от него при помощи префикса глаголы совершенного вида также имеют в 1 лице ед.ч. *ч* (*размагнитить* – *размагничу*, *намагнитить* – *намагничу* и т.д.).

-ЛТИТЬ. Единственный глагол несовершенного вида *желтить* имеет в 1 лице ед.ч. *ч* (*желтить* – *желчу*). Образованные от него при помощи префикса глаголы совершенного вида также имеют в 1 лице ед.ч. *ч* (*перезелтить* – *перезелчу*, *выжелтить* – *выжелчу* и т.д.). Единственный глагол совершенного вида *сболтить* имеет в 1 лице ед.ч. *ч* (*сболтить* – *сболчу*).

-НТИТЬ. Таких глаголов четыре: *таранить*, *франтить*, *винтить*, *финтить*. Все они несовершенного вида. Имеют в 1 лице ед.ч. *ч*: *таранить* – *таранчу*, *франтить* – *франчу*, *винтить* – *винчу*, *финтить* – *финчу*. Образованные от них при помощи префикса глаголы совершенного вида также имеют в 1 лице ед.ч. *ч* (*затаранить* – *затаранчу*, *расфрантить* – *расфранчу*, *развинтить* – *развинчу*, *зафинтить* – *зафинчу* и т.д.).

-ОТИТЬ. Глаголы совершенного вида, форма несовершенного вида которых заканчивается на *-щать*, имеют в 1 лице ед.ч. *щ*: *воплотить* – *воплощу* (*воплощать* – *воплощаю*), *укротить* – *укрощу* (*укрощать* – *укрощаю*), *отяготить* – *отягощу* (*отягощать* – *отягощаю*). В эту группу входит необычный глагол несовершенного вида *тяготить* (*тяготить* – *тягощу*). Похожие глаголы несовершенного вида имеют в 1 лице ед.ч. *ч* (*золотить* – *золочу*, *молотить* – *молочу*, *колотить* – *колочу*, *сиротить* – *сирочу*, *заботить* – *забочу*). Может, быть это вызвано тем, что есть глагол *отяготить*, который в 1 лице ед.ч. имеет *щ*? Посмотрим, имеют ли другие такие глаголы подобные аналоги. Глагола «кротить» нет. Глагол *плотить* существует, но его корень *плот* – это не тот корень *плот*, что в глаголе. Они просто омонимичны: первый *плот* от слова «плот», второй *плот* от слова «плоть». Здесь омонимичность на уровне морфов (подробнее об этом явлении в более ранней статье автора [2]), и глагол *плотить* спрягается с *ч* (*плотить* – *плочу*). Интересно, что с *ч* спрягается и глагол совершенного вида *сплотить*, корень которого *плот* от слова «плоть» (*сплотить* – *сплочу*). Почему у глагола *воплотить* при спряжении *щ*, а у однокоренного глагола *сплотить* при спряжении *ч*? Тем, что форма несовершенного вида у *воплотить* – *воплощать* (на *-щать*), а у *сплотить* – *сплачивать*? Так же с *ч* спрягаются глаголы совершенного вида *околотить* (*околотить* – *окочу*), *облоколотить* (*облоколотить* – *облокочу*), *проглотить* (*проглотить* – *проглочу*), *заболотить* (*заболотить* – *заболочу*), *воротить* (*воротить* – *ворочу*), *окоротить* (*окоротить* – *окорочу*), *укоротить* (*укоротить* – *укорочу*), *приохотить* (*приохотить* – *приохочу*). Часть из них имеет форму несовершенного вида, оканчивающуюся на *-чивать*: *облоколотить* – *облокачивать*, *заболотить* – *заболачивать*, *окоротить* – *окорачивать*, *укоротить* – *укорачивать*.

-**ПТИТЬ**. Такой глагол только один – глагол несовершенного вида *коптить*. В форме 1 лица ед.ч. имеет *ч* (*коптит* – *копчу*). Так же и образованные от него с помощью префиксов глаголы совершенного вида (*закоптить* – *закопчу*, *перекоптить* – *перекопчу* и т.д.).

-**РТИТЬ**. Таких глаголов три – глаголы несовершенного вида *фартить*, *чертить*, *портить*. В форме 1 лица ед.ч. имеют *ч* (*фартит* – *фарчу*, *чертит* – *черчу*, *портит* – *порчу*). Так же и образованные от них с помощью префиксов глаголы совершенного вида (*подфартить* – *подфарчу*, *начертить* – *начерчу*, *испортить* – *испорчу*).

-**СТИТЬ**. Все без исключения глаголы, оканчивающиеся на *-стить*, при спряжении в 1 лице ед.ч. имеют *щ*. Это и глаголы несовершенного вида (*растить* – *ращу*, *крестить* – *крещу*, *чистить* – *чищу*, *мстить* – *мищу*, *гостить* – *гощу* и т.д.), и глаголы совершенного вида (*причастить* – *причащу*, *известить* – *извещу*, *вместить* – *вмещу* и т.д.). Глаголы совершенного вида имеют форму несовершенного вида, оканчивающуюся на *-щать* (*причастить* – *причащать*, *известить* – *извещать*, *вместить* – *вмещать* и т.д.). Исключением является глагол *пустить*, форма несовершенного вида которого *пускать*, а не ожидаемое «пущать». Кстати, в просторечии употребляется именно «пущать». Просторечие не хочет делать никаких исключений. Не все глаголы на *-стить* имеют форму 1 лица ед.ч. Например, глагол *шерстить*. Это отмечает в своем словаре трудностей русского языка Н.А. Еськова [3. С.369]. У некоторых глаголов употребление формы 1-го лица ед.ч. несвободно. Например, в глаголе *застить* (*застить* – *защу*) [Там же. С.114].

-**УТИТЬ**. Глаголы несовершенного вида *бутить*, *кутить*, *мутить*, *балмутить*, *крутить*, *ртутить*, *шутить* в форме 1-го лица ед.ч. имеют *ч* (*бутить* – *бучу*, *кутить* – *кучу*, *мутить* – *мучу*, *балмутить* – *баламучу*, *крутить* – *кручу*, *ртутить* – *ртучу*, *шутить* – *шучу*). Так же – большинство образованных от них с помощью префиксов глаголов несовершенного вида (*закутить* – *закучу*, *намутить* – *намучу*, *взбалмутить* – *взбаламучу*, *закрутить* – *закручу*, *пошутить* – *пошучу* и т.д.). Большинство, но не все. Некоторые глаголы совершенного вида с корнем *мут*, у которых форма несовершенного вида оканчивается на *-щать*, имеют в 1 лице ед.ч. *щ* (*возмутить* – *возмущу*, *возмущать* – *возмущаю*, *смутить* – *смущу*, *смущать* – *смущаю*). Удивительно, что столь похожие глаголы *взмутить* и *возмутить* спрягаются по-разному: *взмутить* – *взмучу*, *возмутить* – *возмущу*. Глагол *ощутить*, у которого форма несовершенного вида оканчивается на *-щать*, имеет в 1 лице ед.ч. *щ* (*ощутить* – *ощущу*, *ощущать* – *ощущаю*).

-**ЧТИТЬ**. Единственный глагол, оканчивающийся на «читать», это сам глагол несовершенного вида *читать*. Это единственный глагол, оканчивающийся на *-тить*, у которого в 1 лице ед.ч. и не *щ*, и не *ч*. *читит* – *читу*. Вообще, этот глагол очень необычен. Он относится к так называемым разноспрягаемым глаголам. Кроме ожидаемой для второго спряжения формы 3-го лица мн.ч. *читят*, он имеет и неожиданную форму первого спряжения *читут* (кстати, более распространенную).

-ЫТИТЬ. Глагол совершенного вида *насытить*, форма совершенного вида которого *насыщать*, имеет в 1 лице ед.ч. *щ*: *насытить* — *насыщу*, (*насыщать* — *насыщаю*). А похожий на него глагол совершенного вида *скопытить* имеет в 1 лице ед.ч. *ч*: *скопытить* — *скопычу*. Устаревший глагол несовершенного вида *сытѣть* в значении подслащивать, сдабривать чем-нибудь, имеет в 1 лице ед.ч. *ч*: *сытѣть* — *сычу*. Этот глагол не является однокоренным с глаголом *насытить*. Однокоренным был бы глагол *сѣтитъ*, который теперь вышел из употребления и в словарях не приводится, но в середине XIX века еще употребляется. Так что в словаре Даля приводится и глагол *сѣтитъ* («Не сѣтит кисель, а пучит») и глагол *сытѣть* («Пить сѣченное, быть на сговоре, на помолвке, где молодые должны сытѣть горькое вино по требованию гостей, т.е. целоваться») [4. С.377]. Так что во времена Даля *сѣтитъ* и *сытѣть* были омографичными омоформами. (С нашей точки зрения, омографичные омоформы — это слова с разным значением и разным звучанием, но с одинаковым написанием в части форм. Мы предлагаем следующую классификацию омонимов: Омонимы в самом широком смысле. 1. Омонимы в широком смысле. 1.1. Чистые омонимы. 1.2. Омофоны. 1.3. Омографы. 2. Омоформы в широком смысле. 2.1. Чистые омоформы. 2.2. Омофоничные омоформы. 2.3. Омографичные омоформы. Подробнее об этом в более ранней статье [2]).

-ЮТИТЬ. Глагол совершенного вида *приютить* имеет в 1 лице ед.ч. *ч*: *приютить* — *приуючу*.

-ЯТИТЬ. Глаголы несовершенного вида *пяtitь*, *кипятить*, *святить* имеют в 1 лице ед.ч. *ч* (*пяtitь* — *пячу*, *кипятить* — *кипячу*, *святить* — *свячу*). Образованные с помощью префиксов от глаголов *пяtitь* и *кипятить* глаголы совершенного вида имеют в 1 лице ед.ч. *ч* (*спяtitь* — *спячу*, *прокипятить* — *прокипячу* и т.д.). Однако с глаголом *святить* по-другому. Образованные от него с помощью префиксов глаголы совершенного вида *освятить* и *посвятить* имеют в 1 лице ед.ч. *щ* (*освятить* — *освящу*, *посвятить* — *посвящу*). Причина та же: есть глаголы несовершенного вида на *-щать*: *освящать*, *посвящать*.

Итак, подведем итоги.

У глаголов на *-titь* в 1 лице ед.ч. возможны *т*, *щ*, *ч*.

Т — у одного глагола *чить*.

Щ — у глаголов, оканчивающихся на *-stitь* без исключения; у глаголов совершенного вида, форма несовершенного вида которых оканчивается на *-щать*; у глагола *тяготить*.

Ч — у всех остальных глаголов.

Обратим внимание на то, что глаголы с неполногласием, то есть пришедшие из старославянского языка, имеют при спряжении *щ*, а похожие глаголы с полногласием имеют при спряжении *ч*. Сравним: *позлатить* — *позлащу*, но *озолотить* — *озолочу*; *превратить* — *превращу*, но *приворотить* — *приворочу*; *сократить* — *сокращу*, но *укоротить* — *укорочу*.

Литература

1. *Василенко Е.В.* Взаимосвязь лексики со структурными элементами языка при системном подходе // Современные модели в преподавании иностранных языков и культур в контексте менеджмента качества образования: Сб. конф. М., 2009. С. 362–365.
2. *Ручимская Е.М.* К вопросу об омонимии на уровне слов и на уровне морфов в естественных языках // Ученые записки РГСУ. 2008. № 3. С. 106–110.
3. *Еськова Н.А.* Краткий словарь трудностей русского языка: Грамматические формы. Ударение. М., 1994.
4. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М., 1955. Т. IV.

Москва



От «военных успехов»
к «варварским деяниям»:
эвфемизация в печатных СМИ

© Н.Н. ВОЛЬСКАЯ,
кандидат филологических наук
© А.И. ДАВЫДОВА

В статье рассматриваются эвфемизмы и дисфемизмы в аспекте практического использования их в современных массмедиа и создания определенного воздействия на медиапотребителя. Умелое использование эвфемизмов и дисфемизмов — одно из самых сильных средств манипулирования мнением читателей, так как они помогают журналисту не только сформировать общественное мнение, но и выразить однозначное консолидированное отношение редакции, общества и государства к объекту повествования.

Ключевые слова: эвфемизм, дисфемизм, воздействие, манипуляция, социальное настроение, общественное мнение.

DOI: 10.31857/S013161170001265-0

The article discusses euphemisms and dysphemisms in the aspect of practical use in the modern mass media and create a certain impact on media attributes. Skillful use of euphemisms and dysphemisms is one of the most powerful means of manipulating the opinions of readers, because they help the journalist to not only shape public opinion but also to Express unambiguous consolidated revisions, the society and the state to the object of the narrative.

Keywords: euphemism, dysphemism, influence, manipulation, social mood, the public opinion.

В современном русском языке все большее отражение находят либеральные тенденции общества. В связи с этим увеличивается частотность употребления стилистически нейтральных слов или эквивалентов грубых, непристойных, резких или нетактичных выражений. В лингвистике этот процесс принято называть эвфемизацией. Эвфемизмы

скрывают негативную и выделяют позитивную коннотации объекта повествования. В сочетании *военные успехи в Сирии* эвфемизмом является слово *успех*. Данная номинация позволяет продемонстрировать читателю положительную сторону события, то есть победу над боевиками ИГИЛ, и скрыть отрицательные смыслы высказывания: успех достигнут в результате проведения *боевых действий*. Помимо эвфемизации часто встречается и намеренное огрубление речи, ведущее к увеличению градуса экспрессивности, эмоциональной окрашенности, то есть к дисфемизации. Дисфемизмы, в противоположность эвфемизмам, характеризуют негативную коннотацию объекта. В предложении «Эти *варварские деяния* продолжают череду многочисленных терактов, совершенных ИГ по всему миру» дисфемизм *варварские деяния* иллюстрирует неприемлемость действий боевиков.

Проявление данных процессов наиболее заметно в текстах СМИ. Это связано, помимо всего прочего, с тем, что информационная повестка дня диктует интерес издательских домов и медиахолдингов к освещению военных и межнациональных конфликтов. Таким образом, одна из задач эвфемизации заключается в «вуалировании, камуфляже существа дела» [1]. Таким камуфлированием является эвфемистическое выражение *военная операция*. Использование эвфемизмов продуктивно для упоминания деятельности армии, когда медиапотребителю не следует или запрещено знать детали ведения военных действий.

Умелое использование эвфемизмов и дисфемизмов по отношению к одним и тем же явлениям — одно из самых сильных средств манипулирования мнением читателей. Характеризуя потебнианскую, марристскую и сталинскую системы философии языка, Ю.В. Рождественский указывает на цель приведенных выше систем — «манипуляция настроениями масс» [2]. На основе проведенного нами анализа употребления эвфемизмов и дисфемизмов можно утверждать, что такую же цель преследуют и современные СМИ. Так, выявляется общая задача использования эвфемизмов и дисфемизмов — формирование общественного мнения к сторонам военных конфликтов. Называя схожие явления разными лексическими средствами, авторы формируют мнение аудитории об участниках военных конфликтов. Сравним эвфемизм *применить силу* в предложении «Россия может *применить силу*, чтобы привлечь преступников к ответственности» и дисфемизм *уничтожение с особой жестокостью* в предложении «...бойцы ИГ *уничтожали с особой жестокостью*». Эвфемизм имеет значение «нанести удары по ИГ», «уничтожить боевиков». Дисфемизмом является словосочетание *убийство с признаками физического насилия*. При рассмотрении словосочетаний *применить силу* и *уничтожить с особой жестокостью* обнаруживаем схожие лексические значения. Однако в них заложена различная коннотация, что и заставляет медиапотребителя воспринимать одинаковый по смыслу текст по-разному, в зависимости от занимаемой позиции повествователя — своего государства или противника.

Изучение употребления эвфемизмов и дисфемизмов в текстах СМИ выявляет, главным образом, эвфемистический потенциал манипулирования мнением аудитории. Эвфемизмы, «снимая напряжение в речевом общении <...> используются для “сокрытия правды” об отрицательных сторонах явления. Так, в политическом дискурсе эвфемизмы, как агональные (связанные с борьбой) знаки, воплощают стратегию мобилизации, борьбу за общественное мнение с целью позитивного изменения существующего положения дел» [3]. При таком определении функции эвфемии очевидна стратегия употребления эвфемизмов: заменяя стилистически окрашенное слово на эвфемизм, автор подбирает лексику с нейтральной или положительной коннотацией.

Л.П. Лобанова [4] пишет, что в современном мире понятие эвфемизации языка связано с регулированием речевых действий, что, в свою очередь, вызвано демократизацией общества. Каждый имеет право быть защищенным и не давать себя оскорбить. Как следствие, язык пополняется различными формами речевых «сглаживаний» реалий, которые используются журналистами с целью воздействия на аудиторию [5]. Таковым является эвфемизм *меньшинства*, который в современном русском языке имеет тенденцию к сближению со стилистически нейтральным словом.

Эвфемизация имеет большое значение для языка СМИ. Говоря об эвфемии в прессе, следует помнить о том, что эвфемия — это реализация такой категории, как политическая корректность. Г.А. Вильданова указывает на то, что «эвфемизмы — лишь одно из средств политической корректности на лексическом уровне» [4]. Целью политической корректности является желание учесть интересы всех социальных групп общества (по половому, расовому, материальному, интеллектуальному и подобным признакам). Хотя семантика политической корректности намного шире номинатива, политическая корректность неотделима от функции манипулирования у эвфемии. Категория политической корректности воплощается в двух сферах: социальной (именование определенных групп общества: *беременная* как слово нежелательное для употребления и *в интересном положении* как эвфемистичный аналог) и журналистской. К журналистской сфере относится, например, специальная лексика для освещения военных конфликтов: *боевые действия*, *специерация*, *гуманитарная пауза* и пр.

Противоположное эвфемизации понятие дисфемизации наиболее тесно связано с журналистской сферой реализации категории политической корректности. Дисфемизм — «замена в прагматических целях естественного в том или ином контексте обозначения предмета, явления более вульгарным, грубым, фамильярным словом» [6]. Употребление дисфемизма в тексте априори делает речь агрессивнее, придавая ей экспрессивность, и — так или иначе — оказывает определенное (запрограммированное) эмоциональное воздействие на слушателя или читателя. Так, дисфемизм *главарь*,

являющийся заменой стилистически нейтральному слову *лидер*, позволит акцентировать внимание на категорически неприемлемом поведении или негативных качествах объекта повествования.

Как уже говорилось выше, эвфемизмы и дисфемизмы влияют на восприятие информации. В зависимости от выбора того, что человек решает употребить в речи: эвфемизм, дисфемизм, стилистически нейтральное слово, медиапотребитель получает не только конкретную информацию о событиях, но и заданный эмоциональный посыл.

Эта функция эвфемизмов и дисфемизмов активно используется журналистами. Выбирая данный прием, журналист меняет окраску слова, кажется, что меняет и саму семантику слова. Так, существует синонимический ряд для обозначения понятия *ядерное оружие*: *устройство, специальное оружие, современное оружие, военное устройство*. Выбор той или иной лексической единицы зависит, конечно, от контекста. Но очевидно, что номинация *ядерное оружие* оказывает большее воздействие, чем эвфемизм *специальное оружие*, т.к. вызывает у медиапотребителя чувство страха, опасения.

Эвфемизмы и дисфемизмы помогают создать единственную необходимую реальность, «заменяя эмоциональное или стилистически нейтральное слово более грубым, пренебрежительным» [7]. «...средства массовой информации не просто информируют человека, но и создают определенные реальности, в которые погружают его. В рамках подобных, почти виртуальных реальностей осознанно, но чаще неосознанно программируются не только переживания, но и его мысли, мироощущение» [8]. Дисфемизмы – удобное средство для манипуляции мнением общества в непростом политическом положении, в ходе военных конфликтов, террористических актов и пр.

Эвфемизмы и дисфемизмы помогают избегать неприглядных реалий, указывают читателю на позитивные стороны ведения войны своей страной и негативные, если речь идет о противнике. Таким образом, эвфемизмы и дисфемизмы способствуют не только контролю социального настроения в обществе, но и подъему духа народа в нужный момент.

Использование приемов эвфемизации и дисфемизации связано с бинарной оппозицией «мы – они», «свой – чужой». Так, эвфемизмы употребляются в контексте, связанном с Россией, дисфемизмы – с оппозиционной стороной.

Таким образом, эвфемизмы и дисфемизмы заключают в себе богатый манипуляционный потенциал, при этом имеют разную направленность. Эвфемизмы служат для сокрытия истинного смысла, дисфемизмы – для формирования у аудитории отрицательного отношения к врагу или – в некоторых случаях – его дискредитации. Главная цель – убедить медиапотребителя в правильности действий своего государства.

В лингвистике принято разделять эвфемизмы и дисфемизмы на определенные лексические группы. Все существующие типологии коррелируют с манипуляторной способностью эвфемии. Так, например, типология В.П. Москвина разделяет эвфемизмы по функциям: «для замены названий пугающих объектов; для замены определений различного рода неприятных, вызывающих отвращение объектов; для обозначения того, что считается неприличным (т.н. бытовые эвфемизмы); для замены прямых именованных из боязни эпатировать окружающих (этикетные эвфемизмы); для «маскировки подлинной сущности обозначаемого»; для обозначений организаций и профессий, которые представляются непрестижными [9].

Говоря о классификациях эвфемизмов и дисфемизмов в отечественной лингвистике (А.С. Куркиева [10], Б.А. Ларина [11], Л.П. Крысин [12], Е.П. Сеничкиной [13]), необходимо затронуть вопрос о том, по каким критериям их следует различать. В связи с этим наукой уравниваются различные типологические классификации. Так, А.С. Куркиев предлагает классификацию по смысловому значению. Б.А. Ларин при разделении эвфемизмов и дисфемизмов учитывает их социальную природу. Е.П. Сенечкина использует морфологический подход. Таким образом, до сих пор этот вопрос остается открытым.

Эвфемизмы и дисфемизмы, обнаруженные нами в статьях «Коммерсанта» в публикациях на тему ИГИЛ – признанной в России запрещенной террористической организации, относятся к группе военных эвфемизмов. Цель эвфемизации слов данной лексической группы – сокрытие или смягчение фактов жестокости, пугающей действительности. Эвфемизмы военного дискурса можно сгруппировать по разным признакам, выделив восемь тематических групп: 1) описывающие ход военных действий; 2) характеризующие ранения и увечья (полученные на поле боя или в результате военных действий); 3) скрывающие действия армии; 4) употребляемые для замены названий разного рода оружия; 5) характеризующие различные проявления терроризма; 6) описывающие/называющие убийство или смерть; 7) называющие военные учреждения; 8) касающиеся темы дискриминации.

Обратимся к конкретным примерам. В словосочетании *оттеснение исламистов от границы Турции* лексема *оттеснение* подразумевает проведение радикальных боевых действий, направленных на освобождение территории от исламистов. На этом примере видно, насколько неопределенно описывает журналист действия военнослужащих, при этом аудитория проинформирована о выполненном армией приказе условно.

При анализе частотного в употреблении эвфемизма *ампутация* наблюдается вариативность смыслов: журналисты не конкретизируют, какая конечность потеряна. В одной из публикаций говорилось о казни человека и использовалось слово *ампутация* по отношению к голове, что является нарушением этической нормы по отношению к казненному человеку, а также по отношению к читателю.

Что касается дисфемизмов, то частотность их употребления в прессе непостоянна. Военные дисфемизмы употребляются значительно реже военных эвфемизмов. Дисфемизация такого рода направлена на создание однозначного негативного отношения к врагу. Прием дисфемизации наиболее активно проявляется в публикациях во время военных конфликтов, террористических актов.

Дисфемизация прежде всего связана с уровнем эмоционального состояния общества, которое журналист по мере необходимости выявляет, демонстрирует читателю в своей работе, так как СМИ воздействуют не столько на рациональную, сколько на эмоциональную составляющую социального настроения. «Толпу убеждают не доводами, а эмоциями. Фактически всякая аргументация опирается на латентные структуры сообщения. Эти структуры носят логический характер лишь в случае сообщений, так или иначе связанных с наукой» [14]. Для воздействия на сознание и социальное настроение подходят любые чувства, главное – чтобы они помогли хоть на время «отключить» у медиапотребителя здравый смысл. Иногда убедительность сообщения повышается благодаря апеллированию к негативным эмоциям [15].

Так, у военных дисфемизмов можно выделить следующие подгруппы: дисфемизм как способ описания/выражения негативной реакции на военные события; дисфемизм как способ дискриминации по различным признакам/уничтожение противника; дисфемизм как средство выражения отношения к противнику; дисфемизм как выражение сарказма, иронии, неодобрения.

Приведем несколько примеров дисфемизации. Часто можно встретить использование наименования ДАИШ для номинации сторонников ИГИЛ. Семантическое значение обеих аббревиатур одно и то же, но первая не одобряется самими боевиками ИГИЛ, значит, является негативной. Применяя такой дисфемизм в тексте, журналист не только формирует общественное мнение, указывая читателю на невозможность одобрения данной группировки, но и транслирует однозначное консолидированное отношение редакции, общества и государства к приверженцам ИГИЛ.

Дисфемизмы «работают» не только для называния реалии с отрицательной коннотацией. Так, в предложении «Нет гарантий, что прошедшие обучение в лагерях ИГ боевики не попытаются под видом беженцев проникнуть в Италию, а затем в другие страны ЕС, создавая там «спящие террористические ячейки» под словосочетанием «спящие террористические ячейки» следует понимать «потенциальные террористы». В данном случае дисфемизм подобно эвфемизму скрывает реалию для предотвращения волнений в обществе. При этом в подобных дисфемизмах нередко заключен саркастический подтекст.

Анализируя эвфемизацию и дисфемизацию, следует также отметить их частеречную принадлежность. В статьях «Коммерсанта» чаще всего

используются эвфемистические существительные (56%), реже глаголы (23%) и еще реже прилагательные (20%). Остальные части речи встречаются совсем редко (>1%).

Резюмируя сказанное, подчеркнем, что назначение эвфемизмов и дисфемизмов состоит, прежде всего, в воздействии на аудиторию. С их помощью журналистам удастся скрыть неприглядные стороны реалий или не подлежащие разглашению подробности, сгладить реальность, при этом не обманывая читателя; сформировать положительное или резко отрицательное мнение о противной стороне или о какой-либо другой реалии, акцентируя внимание на определенных фактах. Эвфемизация и дисфемизация — один из самых распространенных приемов, активно используемых журналистами.

Литература

1. Крысин Л.П. Эвфемизмы в современной русской речи // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). 1996.
2. Рождественский Ю.В. Принципы современной риторики. М., Наука, 2003 // URL: <http://evartist.narod.ru/text7/34.htm> (дата обращения: 31.01.2018).
3. Вильданова Г.А. Эвфемия и принцип вежливости в современном английском языке: гендерный аспект. М.; Берлин, 2015.
4. Лобанова Л.П. Новый стиль речи и культура поколения. Политическая корректность. М., 2004. URL: https://www.portal-slovo.ru/philology/37421.php?ELEMENT_ID=374=21&SHOWALL_1=1 (дата обращения: 31.01.2018).
5. Volskaya Nadezda N., Borbotko Liudmila A., Zheltukhina Marina R., Kupriyanova Milana E., Iliina Anna Yu Effective suggestive psychotechniques in the political media discourse / XLinguae. 2017. Т. 10. № 4. С. 84–95.
6. Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. М., 2006. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/10321/%D0%94%D0%98%D0%A1%D0%A4%D0%95%D0%9C%D0%98%D0%97%D0%9C (дата обращения: 31.01.2018).
7. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М., 1990.
8. Малькевич А.А. Влияние региональных СМИ на социальное самочувствие жителей региона (на примере работы омского «12 канала») // Коммуникативные исследования. 2015. № 4 (6). С.125.
9. Москвин В.П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования // Вопросы языкознания. 2001. №3.
10. Крысин Л.П. Эвфемизмы в современной русской речи // Русистика. 1994. №1–2. URL: <http://www.philology.ru/linguistics2/krysin-94.htm#1> (дата обращения: 31.01.2018).

11. *Куркиев А.С.* О классификации эвфемистических названий в русском языке. Классификация эвфемизмов по порождающим мотивам. Грозный, 1977.
12. *Ларин Б.А.* Об эвфемизмах // История русского языка и общее языкознание. М., 1977.
13. *Крысин Л.П.* Эвфемизмы в современной русской речи // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). М., 1996.
14. *Сеничкина Е.П.* Эвфемизмы русского языка: спецкурс. М., 2017.
15. *Моль А.* Социодинамика культуры. М., 2008.
16. *Малькевич А.А.* Влияние региональных СМИ на социальное самочувствие жителей региона (на примере работы омского «12 канала») // Коммуникативные исследования. 2015. № 4 (6). С.125.

МГУ им. М.В. Ломоносова



«Не могу не сравнивать...»

© М.Н. КРЫЛОВА,

кандидат филологических наук

Исследование посвящено использованию сравнительных конструкций современным носителем русского языка. Частота обращения говорящего к данному языковому средству дает возможность утверждать, что оперирование сравнениями — потребность для языковой личности. Причины популярности сравнения кроются в его языковой сути: ясности семантики и формы, богатых возможностях в создании оригинальных высказываний, способности быть инструментом оценки и юмора, свободно и эффектно сочетаться с другими языковыми средствами.

Ключевые слова: сравнение, сравнительные конструкции, субъект сравнения, объект (образ) сравнения, метафора, каламбур.

DOI: 10.31857/S013161170001266-1

The study is devoted to the use of comparative constructions by native speaker of the Russian language. The frequency of resort to a given linguistic device makes it possible to assert that the operation of comparisons is a need for a linguistic personality. The reasons for the popularity of the comparison lie in its linguistic essence: clarity of semantics and form, rich possibilities in creating original statements, ability to be a tool for evaluation and humor, free and effective combined with other linguistic means.

Keywords: comparison, comparative constructions, subject of comparison, reference object (image), metaphor, pun.

В русском языке нового времени (последних двух—трех десятилетий) происходят значительные изменения. Вернее, не в языке, а в речи.

Русский язык был и остается очень богатым и выразительным, а вот конкретные носители языка не всегда используют все его огромные возможности, не всегда обращаются к его неисчерпаемым ресурсам. К ресурсам русского языка относятся, в числе прочих, его образные и выразительные средства, среди которых можно выделить сравнение. Исследовательский и просто речевой опыт автора статьи демонстрирует, что сравнение является языковым средством, к которому говорящий обращается исключительно часто, причем в разных жанрах, формах и стилях своей речи. Попробуем определить, что же привлекает говорящего в сравнительных конструкциях, почему носитель языка снова и снова апеллирует к сравнению для выражения своих чувств с целью точного описания происходящего, создания комического.

Для начала рассмотрим более подробно структуру сравнительной конструкции русского языка. Она включает субъект сравнения (то, что сравнивается), его объект (то, с чем сравнивается, образ), основание сравнения (признак, особенность, действие, которые стали причиной сопоставления) и оператор (союз, предлог, грамматическую форму, словообразовательное средство и т. п.). Если все элементы структуры имеются в наличии, то сравнительная конструкция является эксплицитной, если какой-то из них отсутствует, опущен, подразумевается (как правило, оператор и/или основание сравнения), то — имплицитной. Например: «Нервные клетки, *как и сгоревшая свинина*, не восстанавливаются» (телесериал «Кухня»). Субъектом сравнения здесь является сочетание *нервные клетки*, объектом (образом) — сочетание *сгоревшая свинина*, оператор — союз *как* (в неполном придаточном предложении), а основание — то, что и субъект, и объект сравнения *не восстанавливаются*. Перед нами — эксплицитная конструкция, юмористический характер которой обусловлен каламбурно: основание сравнения — глагол *не восстанавливаются* — понимается в различных смыслах, которые в пределах сравнительной конструкции стилизуются.

Сравнение более всего похоже на метафору и отличается от нее двухчастным построением, наличием и субъекта, и объекта. В метафоре субъект не назван, а присутствует только объект, нет и оператора. На материале разобранный выше примера можно сконструировать метафору: «Сгоревшая свинина не восстанавливается» и контекстуально отнести ее к нервным клеткам (например, это будет ответ на вопрос: «Как твои нервы?»).

Сопоставив сравнение и метафору, мы увидим, что структура сравнения является намного более прозрачной, **простой и доступной** как для создания, так и для восприятия. Это, по нашему мнению, первая причина того, что сравнения настолько распространены. Языковая личность, обладающая языковыми способностями любого уровня, понимает, что вполне может сконструировать сравнение. А вот метафора — средство более сложное, в восприятии говорящего она — для поэтов. Естественно, простота

сравнения обманчива, однако она очевидна и служит фактором, стимулирующим создание сравнений широким кругом говорящих, независимо от уровня их грамотности и культурной подготовки.

Еще один фактор, обуславливающий популярность сравнения, состоит в том, что, создавая сравнительные конструкции, говорящий получает возможность быть **оригинальным**. Свойственное современной русской культуре «стремление к оригинальности и многообразию языковых способов конструирования юмористических высказываний» [1] подчеркивается многими исследователями. В первую очередь, своеобразие достигается использованием необычных образов. Оригинальное сравнение получается, если субъект и объект совершенно не связаны, находятся в разных семантических полях, никак не соотносятся друг с другом за пределами данной конструкции: «Красивое белье для девушки – *как ядерное оружие для страны*: никогда не знаешь, куда переговоры приведут, но с ним чувствуешь себя комфортней» (телесериал «Папины дочки». Курсив здесь и далее наш. – М.К.). В данном сравнении сопоставлены сочетания *красивое белье* и *ядерное оружие*, более того, подробно разъяснено основание сравнения – *никогда не знаешь, куда переговоры приведут, но с ним чувствуешь себя комфортней*; сделан намек на возможные сексуальные отношения, которые имплицитно сопоставлены с войной, а общение мужчины и женщины – с переговорами потенциальных военных противников.

Оригинальность достигается также использованием новых образов, например наименований технических новинок, недавно появившихся в обиходе: «Ваня, ты, несомненно, непревзойденный знаток женских тел, но женская душа для тебя *как айфон для макаки*» (телесериал «Интерны»); «Бабушки в метро *как андроид* – быстро садятся» (КВН). Говорящему приятно быть первым, кто вовлекает данные объекты в образную систему языка, ощущать себя первопроходцем. Он понимает, что таких сравнений до него никто не создавал, что их своеобразие очевидно для адресата.

Оригинальным является использование странных, вызывающих недоумение образов и конструирование с их помощью странных сравнений, неполноценных, несмотря на это, глубоким смыслом:

«Будь *как утконос*:

— милым;

— странным;

— забавным;

— непонятно как прошедшим естественный отбор» (анекдот).

Странное сравнение является способом привлечения внимания адресата, способом деавтоматизации восприятия. На сравнении такого типа адресат должен словно споткнуться, остановиться, задуматься, улыбнуться. В современном информационном пространстве, перенасыщенном

информацией самого разного рода, которая воспринимается автоматически, большими объемами, для говорящего важно заставить слушателя или читателя остановиться именно на его высказывании.

Сравнение является языковым средством, легко **сочетающимся** с другими языковыми приемами. Сравнение создает условия для **каламбура**, что мы видели в нескольких приведенных сравнениях. Рассмотрим еще пример:

- «— Кость, ну как? Подходит пальто к брюкам?
- Отлично! Да *как автобус к остановке!*» (телесериал «Воронины»).

Обыграно два значения слова *подходить* — “двигаясь, приближаться” и “оказываться годным, удобным, приемлемым для кого / чего-нибудь, соответствовать чему-нибудь” [2]. Русский юмор относится к юмору языкового, каламбурного типа. Говорящий склонен использовать для создания шуток ресурсы языка в большей мере, чем ресурсы ситуации, и сравнение, дающее ему такую возможность, является адекватным средством для этого.

Сравнение может дополняться средствами **оксюморона**—«фигуры речи, состоящей в соединении двух антонимических понятий (двух слов, противоречащих друг другу по смыслу)» [3]:

- «— Ты гуманитарий или технарь?
- Я специалист по математической лингвистике.
- Это типа *как бисексуал?*
- Или *как снеговик в аду*» (анекдот).

С помощью оксюморона в диалоге смоделировано сложное отношение к вызывающей недоумение говорящего новой междисциплинарной дисциплине — математической лингвистике, обыграно противоречие, заложенное в предмете исследования данной дисциплины. Два объекта сравнения позволяют участникам диалога подчеркнуть это противоречие.

Сравнение дает говорящему возможность вновь и вновь обращаться к **любимым объектам** сопоставления, например к российскому футболу:

«— Костик... Знаешь, я так волнуюсь... Для меня свидание — *как игра для нашей сборной*. Казалось бы, вот-вот-вот-вот-вот... а нет.

— Победа, конечно, хорошо, но в твоём случае участие уже неплохо!» (телесериал «Воронины»).

Ирония на тему успехов российских футболистов стала уже привычным явлением, и поэтому для говорящего важно в каждом случае найти что-то новое в этом образе. В приведенном примере оригинальным является сопоставление футбольной игры со свиданием, в этом случае юмористическое звучание создается с помощью основания сравнения — намек на постоянное отсутствие желанного успеха у российской сборной.

Для современного носителя языка очень важной его функцией является **оценка** явлений, событий, людей и т. п. У сравнения большие возможности в выражении оценки: достаточно выбрать адекватный объект сопоставления, и получается яркая, оригинальная, а главное — точная оценка. Говорящие охотно применяют сравнения в оценочной функции, например, чтобы выразить свое отношение к новому кинофильму: «Красивые моменты видеоряда есть, конечно, — но пластилин *тоже бывает красивым*» (писатель В. Шарпов о фильме «Бегущий по лезвию — 2049»). С помощью сравнения здесь подчеркивается недостаточность, по мнению говорящего, только внешней эстетики для современного кино, отсутствие в фильме внутренних смыслов, в которых нуждается говорящий.

Оценка может осуществляться разными способами. Обычно субъект сравнения оценивается с помощью приведенного оригинального и точного объекта. Такой пример мы видели: оценивается кинофильм, сопоставленный с пластилином. Но может быть и обратная оценка, когда оценивается не субъект, а, наоборот, объект сравнения: «Мы как телеканал *НТВ* — много жести и все придумано» (КВН). Сравнения такого типа выглядят более оригинально, неожиданно.

Говорящего привлекает в сравнительных конструкциях **афористичность** — способность конструировать с их помощью глубокомысленные высказывания. Например: «Дети — это как любимая футбольная команда. Ты за них переживаешь, а в ответ сплошное разочарование»; «В жизни, как в компьютерной игре, наступает момент, когда нужно переходить на следующий уровень» (телесериал «Кухня»). Афоризм выступает в речи как «концентрированная и емкая форма художественного отражения действительности и выражения отношения носителя языка к ней» [4], то есть афористичность характеризуется несколькими параметрами, весьма близкими сравнительной конструкции, — логичностью суждения, оценочностью и обязательностью яркой художественной формы. Эффективность сравнений как одного из языковых способов при создании афоризмов отмечается исследователями [5]. Афористически построенные сравнительные конструкции имеют все шансы приобрести статус крылатых слов, широко распространиться в информационном пространстве, использоваться говорящими в социальных сетях (как личные статусы, записи на стене и т. п.). Для афористического сравнения свойственно наличие разъясненного основания сопоставления, обычно приведенного после сравнения: «Это как в ванне с крокодилом — интересно, но по времени мало...» (телесериал «Интерны»).

Афористичность и желание подчеркнуть глубину сопоставления приводят к формированию развернутого сравнения: «Иногда тебе кажется, что твоя жизнь похожа на долгий сериал, который идет уже много лет. И вдруг, в какой-то момент, ты понимаешь, что перестаешь быть главным героем этой истории и вот-вот станешь второстепенным персонажем» (телесериал «Кухня»).

Глубокомысленность сравнений-афоризмов вызывает у говорящего желание пошутить, и появляются сравнения, в которых явно звучит насмешка над афористичностью: «Жизнь — как коробка шоколадных конфет. У нас так себе, а вот в Бельгии, говорят, хорошая» (анекдот); «Мужика нужно любить, как кота. Ласкать, баловать и вообще радоваться, что домой пришел» (анекдот).

Приведенные примеры неоднократно проиллюстрировали, что для современного носителя языка очень важно, что сравнение выступает как эффективный языковой **инструмент юмора**. С помощью сравнения можно конструировать оригинальные юмористические высказывания. Можно, к примеру, перейти от бытовой ситуации (выбора галстука) к обобщению и формулировке взгляда на жизнь и отношения между мужчинами и женщинами:

- «— Красный? Или синий?... Или красный?
— Виктор Петрович, вы жених или сапер?
— Лёва, это первое свидание, подорваться проще, чем на минном поле» (телесериал «Кухня»).

Сравнения часто используются как средства создания юмора в анекдотах: «Для гаишника остановить Оку — это *то же самое, что обидеть ребенка*» (анекдот). Ассоциация, устанавливаемая между субъектом и объектом сравнения, прекрасно воспринимается адресатом, а для говорящего существует неограниченное количество объектов, с помощью которых можно создать юмористическую характеристику чего-либо.

Итак, для современного носителя русского языка оперирование сравнительными конструкциями является насущной потребностью, что подтверждается регулярностью обращения говорящего к данному языковому средству. Причины популярности сравнения в современном речевом пространстве скрываются, как нам кажется, в самой лингвистической сути сравнительных конструкций. Носителя языка привлекает кажущаяся простота сравнения, ясность его грамматической формы и семантической структуры, афористичность, а также богатые возможности сравнения в создании оригинальных высказываний, в том числе юмористических, легкость сочетания с другими языковыми средствами (каламбуром, оксюмороном и т. п.), способность давать с помощью сравнения яркую и точную оценку явления.

Литература

1. Го Т. Юмор в русской литературе как проявление смеховой культуры // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 3. № 4. С. 176.
2. Ожегов С.И. Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1999. С. 540.

3. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1969. С. 286.
4. *Калашикова Н.М.* Афористичность как черта идиостиля В. Токаревой. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2004. С. 3.
5. *Ермаков Р.В.* Языковые особенности афоризмов И.С. Тургенева в эпистолярном наследии // Ученые записки Орловского гос. ун-та. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2010. № 3-2. С. 130–135.

*Зерноград Ростовской обл.
Азово-Черноморский инженерный институт
ФГБОУ ВО Донской ГАУ*

«Ковбои Хаггис» 20 лет спустя: слоган как основа маркетинговой коммуникации

© Т.И СУРИКОВА,

кандидат филологических наук

© И.А. ПИЛЕ

Статья посвящена анализу успешной маркетинговой стратегии, реализуемой через рекламу «Ковбои Хаггис». В статье слоган «Ковбои Хаггис», укоренившийся в языковом сознании аудитории и языковой картине мира, рассматривается с точки зрения когнитивных и языковых качеств, которые стали вербальным маркером бренда и как следствие основой маркетинговой стратегии.

Ключевые слова: маркетинговые коммуникации, когнитивные и вербальные свойства слогана, культурный контекст, концепт, языковая картина мира.

DOI: 10.31857/S013161170001268-3

The article analyzes the successful marketing strategy, implemented through advertising «Cowboys Huggies». In the article slogan «Cowboys Huggies» rooted in the linguistic consciousness of the audience and language picture of the world is considered from the cognitive and linguistic qualities, which have become the verbal marker of the brand and as a consequence the basis for marketing strategy.

Keywords: marketing communication, cognitive and verbal properties of a slogan, cultural context, concept, language picture of the world.

Современное общество накрыто сетью стратегических коммуникаций. Среди них и маркетинговые [1], цель которых – продвижение товара, услуги, привлечение потребителя. Достижение таких целей напрямую связано с грамотно выстроенной стратегией воздействия через серию рекламных сообщений [2].

При этом любая рекламная кампания вынуждена преодолевать коммуникативный барьер рекламного дискурса – заданное на уровне стереотипа [3, 4] негативное отношение аудитории. В коммуникации оно вербализовано, скажем, в ассоциативных связях и сочетаемости, способности лексемы *реклама* стать субъектом суждений с ассоциатами [5]. В ее оценочной зоне отмечены определения *броский, навязчивый, назойливый, кричащий* [6]. Ни одной положительной ассоциации в оценке дискурса в

целом. Но, с другой стороны, меткие, остроумные рекламные слоганы давно стали одним из основных источников пополнения лексикона современных крылатых высказываний. Например, вопрос: *Где был?* – у большинства же вызовет ответную реакцию: *Пиво пил*, а призыв: *Не тормози* – спровоцирует продолжение: *Сникерсни*.

Таким образом, отрицательное отношение к дискурсу в целом сочетается с высокой оценкой конкретных текстов, эксплицированной косвенно самим фактом выхода за пределы рекламной коммуникации, запоминаемостью и цитируемостью. Анализ особенно удачных (таких очень немного) интересен с точки зрения того, благодаря каким когнитивным и языковым качествам слоганы пополняют национальную языковую картину мира и технологически на долгие годы становятся вербальным маркером бренда и как следствие основной маркетинговой стратегии.

Задача-минимум любой рекламы – создать положительное отношение к тексту, заставить запомнить бренд. На это ориентирована рекламная риторика и профессиональные тренинги [7, 14]. И есть немало слоганов, которые успешно выполняют эту задачу, но до тех пор, пока идет рекламная кампания или чуть дольше, а потом они забываются. Например, пособия по составлению рекламных слоганов приводят образцовые слоганы 1990-х–2000-х годов: *Вам пора и вам пора с вентиляторным заводом заключать договора; Нужна ли реклама совершенству?; Говорит на языке твоего тела* и множество подобных [8].

Но кто сейчас их вспомнит? Такая речевая продукция если и входит в коммуникацию, то очень ненадолго. И, на взгляд лингвиста, она успешно выполняет свои задачи в пределах отдельного ролика, но вряд ли в долговременной маркетинговой кампании в целом может быть языковым маркером бренда.

Нередко запоминается яркий слоган, который по истечении некоторого времени в языковом сознании аудитории отрывается от торговой марки и пополняет фонд афоризмов и крылатых слов. Так, любой вспомнит выражения: *Сколько вешать в граммах?; Дочка, ты же лопнешь!; А ты налей и отойди; Танки грязи не боятся; Иногда лучше жевать, чем говорить; Имидж ничто – жажда все* и множество других. Но кто теперь скажет, какой бренд они рекламируют?

Кстати, одна из интернет-забав – вспомнить остроумные рекламные слоганы и рекламируемые марки. Что характерно, пользователи первые вспоминают легко, а со вторыми возникают проблемы: *Вот еще один: «Просто добавь воды». Про какие-то соки порошковые. «Юпи» что ли? (На самом деле Invite. Т.С., И.П.); Из какой рекламы фраза: «Откууууда эээ-ээто?» Не могу вспомнить, хоть убейте. Фразу постоянно использую, и не я один... (реплики с форумов)*. Так что при всем остроумии, соответствии национальному менталитету, запоминаемости этих выражений они тоже, как и предыдущая группа, вряд ли могут быть основой стратегии, поскольку поселяются в языке хоть и надолго, но отдельно, абсолютно независимо от бренда.

Ковбой Хаггис как когнитивный феномен

На наш взгляд, обозначенную архисложную задачу выполняют слоганы, вошедшие в коммуникацию как прецедентные феномены [9]. Помимо инварианта значения, частотности, общеизвестности, у них сохраняется прочная связь с первоисточником – в данном случае с представленным в рекламе брендом. Таким образом и выполняется долговременная стратегическая задача представлять торговую марку не только в рекламном дискурсе, но и в национальной языковой картине мира. Об одном из таких шедевров рекламного искусства дальше и пойдет речь.

В 1997 году на российском телевидении вышел рекламный ролик подгузников «Huggies», который обогатил национальную языковую картину мира выражением *ковбой Хаггис*. Озвучивал ролик известный телеведущий В. Ухов – дядя Володя из любимой детской передачи «Спокойной ночи, малыши», которую каждый день едва ли не больше своих детей ждали и их родители. Жаль, что в письменной речи невозможно передать его серьезно-иронично-ласковую интонацию любящего дедушки в общении с несмышленишками. В ролике два малыша в подгузниках «Huggies» и в ковбойских шляпах под музыку в стиле дикого запада скачут на игрушечных лошадках-качалках, а за ними наблюдает малыш тоже в подгузнике, зато в настоящем индейском головном уборе из перьев. Дядя Володя представляет его так: *А это вождь Сухое Тело*. Основная мысль текста: *Храбрость ковбоев Хаггис известна всем!* А слоганом стала фраза: *Ковбой Хаггис всегда сухие!*

Номинация *ковбой Хаггис* быстро стала одним из самых частотных и любимых прецедентных имен. Через двадцать (!) лет после выхода ролика в интернете есть мем *Ковбой Хаггис*: родители публикуют шуточные фотографии своих детей в ковбойских шляпах или с детскими пластмассовыми ночными горшками на голове, подписывая фото: *Ковбой Хаггис*. Другая версия – *Ковбой Хаггис*: 20 лет спустя. На фото молодой человек в ковбойской шляпе сидит на детской лошадке-качалке. Блоги и форумы пестрят крылатыми фразами из рекламы: *Ковбой Хаггис всегда сухие!*, *Вождь Сухое Тело*. В современной версии телепередачи «Спокойной ночи, малыши!» одного из героев – шалуна и непоседу Хрюшу наряжают в ковбойскую шляпу, клетчатую рубашку и шейный платок. Он, наверно, тоже ковбой *Хаггис*, только из подгузника уже вырос.

Прецедентное имя *ковбой Хаггис*, на наш взгляд, и есть эталон слогана, который становится символом бренда в национальной языковой картине мира и может выполнять роль вербальной основы стратегической коммуникации. Какие же когнитивные, вербальные и маркетинговые свойства обеспечивают эту возможность?

Ролик *Ковбой Хаггис всегда сухие*, с его мягкой иронией (даже груднички играют в ковбоев и индейцев!), легко вошел в русский культурный контекст и картину мира. Хотя в лихие 1990-е навязывали сюжеты про бандитов и прочих одичавших варваров – культурный код и культурная память, с их

этическими эталонами, оказались сильнее и не дали забыть, что еще за 10 лет до этого романами Ф. Купера зачитывались, а фильмами про благородных индейцев засматривались все. С одним из них — культовым фильмом «Человек с бульвара капуцинов» (1987 г.) — у рекламы подгузников возникает не только общетематические, но и конкретно-предметные ассоциации, интертекстуальные связи: у одного из героев ролика индейского *вождя Сухое тело* в фильме есть герой-прототип — индеец-подросток *Белое Перо*. Его имя стало прецедентным благодаря крылатой фразе из фильма: *Стыдись, Белое Перо: ты еще не отпраздновал свою шестнадцатую весну*.

Вторая когнитивная причина легкого укоренения *ковбоев Хаггис* в языковую картину в том, что в мало детализированном видеоряде использованы ядерные образные детали концепта [10] индейца и ковбоя. Для первого это головной убор из перьев (его неточно называют ирокез), для второго — мустанг, шляпа, винчестер, что подтверждается изображениями и ассоциативными связями [11]. Концепт сохраняет свое традиционное содержание, отсылает к этим универсальным прообразам, прототипам, но допускает некоторые изменения в деталях при соотнесении с конкретными ситуациями [9, 12]. В данном случае в роли бесстрашных ковбоев и индейцев выступают несмышлениши, а в роли мустанга — деревянная лошадка. Но это не мешает рекламируемому бренду встроиться в ковбойский контекст и создать ощущение связи с реальностью. С такими аксессуарами истинных индейцев и ковбоев, хоть и в подгузниках, не признать невозможно.

В одной популярной Интернет-забаве пользователи предлагают остроумное продолжение фразы, в котором должен легко опознаваться стереотип, иначе они не будут оценены другими пользователями. Начало фразы: *Настоящий ковбой Хаггис... было продолжено так: ...скачет на горшочке; ... ездит на лошади со впитьвающим седлом; ...носит шляпу-подгузник; ...носит памперсы с голограммой; ...пьет молоко только в салуне* [13].

Год спустя после *Ковбоев Хаггис* вышел ролик *Байкеры Хаггис* (1998 г.) продолжение рекламной кампании. В нем те же самые малыши в шлемах и все тех же в подгузниках несутся на мотоциклах Harley Davidson. О рекламе забыли, как только закончился ее показ, хотя по стилистике ролик такой же лаконичный и ироничный, как и предыдущий. Тема байкеров — все-таки тема не русская, и у нас *байкер* как вербальный стратегический символ бренда пока не годится.

Ковбои Хаггис как вербальный феномен

Помимо когнитивных составляющих, стратегический слоган обладает и особыми стилистическими чертами. И это не только способность акцентировать основное достоинство товара, лаконизм, остроумие, яркость, соответствие лексикону целевой аудитории, часто особый, экспрессивный синтаксис (в частности, сегментация, парцелляция) и другие широко известные качества. [8, 14, 15]. О самом главном в данном случае не написано. Название

бренда должно синтаксически и по смыслу нерасчлениваемо вливаться в языковую формулу слогана. Помимо слогана *Ковбои Хаггис всегда сухие*, этим свойством обладают формулы *Кто идет за «Клинским»?; Не тормози — сникерсни; Я «Белый орел»* (если бы сама водка не канула в Лету, помнили бы и ее); *«Папа может»* (слоган совпадает с названием бренда колбасных изделий). Даже противоестественные для русского уха: *Gillette — лучше для мужчины нет* и *Чистота—чисто Tide* — из этой серии.

Популярная в рекламных слоганах сегментация (*Водка «Аврора». Достаточно одного выстрела*), эффективная с точки зрения управления вниманием аудитории, выразительности и запоминаемости бренда в единичном ролике, оказывается непригодна как вербальная основа маркетинговой стратегии в целом. Поскольку, становясь крылатым выражением, в слогане базовая часть высказывания отрывается от сегмента, в котором назван товар или услуга, и дальше в языковой картине мира живет своей жизнью независимо от бренда. Например, что осталось от выражений: *Mars. Все будет в шоколаде; Pepsi. Беру от жизни все; Sprite. Не дай себе засохнуть?* Остались выделенные полужирным формулы, а бренды оказались не нужны. Такое случилось и с одним из слоганов рекламы *Huggies: Я нью и писаю*. Выражение без конца цитируют, а его источник давно забыли.

Так каким должен быть стратегический слоган?

В когнитивном плане он должен укорениться в языковом сознании аудитории и языковой картине мира. Поэтому он должен соответствовать культурному коду, любимым сюжетам, стереотипам картины мира, желательно легко завязывать интертекстуальные связи. А в языковом выражении бренд должен вливаться в слоган. Казалось бы, надо не так много. Но добиться этого — творческая сверхзадача.

Литература

1. Связи с общественностью: Теория, практика, коммуникативные стратегии: Учеб. пособие для студентов вузов / Под ред. В.М. Горохова, Т.Э. Гринберг. М., 2013. С. 172–178.
2. *Пирогова Ю.К.* Стратегии коммуникативного воздействия в рекламе: опыт типологизации / Труды международного семинара Диалог'2001. М., 2001. [Интернет-публикация] URL: <http://www.dialog-21.ru/digest/2001/articles/pirogova/> — обращение 30.01.18
3. *Степанов Ю.С.* Константы: словарь русской культуры. М., 2001.
4. *Карасик В.И.* Языковые ключи. М., 2009.
5. *Демьянков В.З.* Стереотип // Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. М., 1997. С. 177–179.

-
6. <https://wordassociations.net/ru/ru/ассоциации-к-слову/реклама> – обращение 27.01.2018.
 7. *Огородникова Е.М.* Реклама как форма массовой коммуникации. Вестник МГОУ №3. М., С. 95–97.
 8. *Берданская Ю.С.* Текст в рекламе [Текст]. М., 2008.
 9. *Красных В.В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003. С. 169–230.
 10. *Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс. В., 2002. С. 105–07.
 11. <https://wordassociations.net/ru> – обращение 27.01.2018.
 12. *Торичко Р.А.* Реклама как мифологическая коммуникативная система Автореф. канд. дисс. ... филол. наук. Б., 2001. С. 71–78.
 13. <https://humorial.ru/materials/show/19050> – обращение 27.01.2018.
 14. *Пирогова Ю.К.* Рекламный текст: семиотика и лингвистика. М., 2000.
 15. *Репьев А.П.* Рекламодателю о рекламе. М., 2001.

МГУ им. М.В. Ломоносова



Учинить выдачу — выдать

Некоторые полузнаменательные глаголы делового языка XVIII века

(на материале памятников забайкальской деловой письменности)

© Е. Э. БАЗАРОВ

В статье исследуются распространенные в языке деловых документов XVIII века аналитические конструкции, состоящие из полузнаменательного глагола и абстрактного существительного. В качестве иллюстративного материала по большей части привлекаются тексты документов забайкальской деловой письменности XVIII века, контексты из московских сказок 1704 года, а также для сравнения приводятся примеры из документов, датируемых концом XVII века.

Ключевые слова: деловой язык XVIII века, глагольно-именная конструкция, полузнаменательный глагол, забайкальская деловая письменность.

DOI: 10.31857/S013161170001269-4

The article deals with analytical constructions, distributed in the language of business documents of the 18th century, consisting of a delexical verb and an abstract noun. As an illustrative material, for the most part, texts of documents of the Transbaikalian business writing of the 18th century, contexts from the Moscow tales of 1704, as well as for comparison, are examples of documents dating from the end of the 17th century.

Keywords: business language of the 18th century, verbal-nominal construction, delexical verb, Transbaikalian business writing.

В допетровской России существовало два письменных языка (точнее два разных стиля одного языка), противопоставленных по своим культурным функциям. С одной стороны, был церковнославянский язык, который представлял собой разновидность древнерусского книжно-письменного языка и получал грамматическую обработку в литературных текстах книжников XVI–XVII веков. С другой стороны, приказный язык, который использовался в делопроизводственной практике, был исконно более близок к обиходной речи, содержал небольшое количество элементов книжного языка и имел в основе, по мнению некоторых ученых, московский говор XVI–XVII веков [1].

Как известно, формирование русского литературного языка нового типа началось в XVIII веке. Вектор развития русской культуры в это время был направлен на секуляризацию, то был век «обмирщения человеческой мысли и деятельности» [2]. В процессе секуляризации в сферу культуры стала вовлекаться и административно-законодательная деятельность. Это неминуемо приводило к разрушению ранее образовавшейся обособленности книжного и некнижного письменных узусов, к их взаимовлиянию; в отношении языковой ситуации можно говорить о проявлении секуляризации в «экстраполяции литературного языка нового типа на те сферы, которые первоначально были вне пределов его функционирования» [3].

В таких условиях деловой язык занимал особое место, ведь в нем происходила «постепенная эволюция, обусловленная взаимодействием приказной традиции с книжно-литературными элементами, используемыми в качестве стилиобразующих средств» [4. С. 5]. Активное влияние на деловую письменность книжных норм привело к тому, что в XVIII веке традиционный приказный язык был вытеснен деловым языком нового типа. Его отличительной чертой стало то, что в рамках одного текста в разном соотношении употреблялись разнородные языковые элементы, использование которых отражало процесс поиска новых речевых норм.

Именно в XVIII веке язык деловых документов стал интенсивно обогащаться глагольно-именными конструкциями типа *учинить решение*. В их лексико-грамматическую структуру входил полузнаменательный глагол, который утрачивал лексическую и функциональную самостоятельность в результате языкового процесса – грамматикализации, в связи с чем он был способен выражать лишь категориальное значение совершения действия. Вторым элементом конструкции являлось отглагольное существительное, содержащее семантическую информацию. Такие словосочетания используются в русском языке и сегодня (*произвести оплату, оказывать помощь*) и обычно преобразуются в соответствующие однословные глаголы (*оплатить, помогать*).

При этом данные конструкции не являются новообразованиями XVIII века (схожие в структурном отношении идиомы использовались еще в древнерусском языке, например: *държати княжение, водити суд* и

др.), однако именно в интересующий нас период отмечается тенденция к активному использованию таких словосочетаний и их постепенное увеличение в текстах деловых документов.

В письменных памятниках делового языка рубежа XVII–XVIII веков (1681–1702) содержатся примеры употребления подобного рода конструкций, которые при этом не отличаются тематическим разнообразием, например, *чинить опыт* [Все иллюстративные примеры здесь и далее приводятся в упрощенной орфографической записи. — *Е. Б.*]: «у приему тово вина *чинить опытъ* по статьям» (1702) [5. Ф. 214. Оп. 5. Д. 597. Л. 2 об. Курсив здесь и далее наш. — *Е. Б.*]; «на извесьть годной камень обыскали і *опыт* извести *учинили*» [Там же. Л. 10] и т.д. Очевидно, конструкция коррелирует с глаголом *опытати* — «испытать (испытывать), проверить (проверить) на опыте, опробовать» [6].

Вероятнее всего, подобные конструкции пришли в деловой язык XVII века из книжного регистра, поскольку они сохраняют налет книжности, и специфическими средствами собственно делового языка назвать их сложно.

О немногочисленности и непродуктивности сочетаний подобной структуры говорит тот факт, что в ходе исследования нами регулярно рассматривались дела различного объема, в которых поиски контекстов с такими словосочетаниями давали отрицательный результат, то есть сочетания с такой структурой в документах вообще не были зафиксированы. При этом список выявленных полузнаменательных глаголов включает всего четыре слова — *чинить*, *учинить*, *творить* и *сотворить*. Также важно отметить: последние два глагола в исследованных нами текстах XVIII века уже не встречаются. Немногочисленны и неразнообразны в семантическом плане существительные, сочетающиеся с *чинить* и *учинить*: *хитрость*, *поруха*, *грех*, *обида*, *разорение*, *теснота*, *утеснение*, *драка*, *наказание* и др., а также слова с приставкой *недо-*: *недомер* и *недобор*. Как правило, это слова с отрицательной оценочной семантикой или неблагоприятными коннотациями (как и в приведенных выше контекстах), которые продолжают употребляться на протяжении всего XVIII века и требуют отдельного глубокого изучения.

С начала XVIII века в деловом языке отмечается одновременное функционирование конструкций с полузнаменательными глаголами и их однословных соответствий, которое с долей условности можно назвать своеобразным противоборством. Проиллюстрируем эту тенденцию на примере текстов московских сказок 1704 года, в финальной части которых в ряде случаев традиционно используется знаменательный глагол *казнить*: «А буде он, Иван, в сей скаске что сказал ложно, и за ложную ево скаску указал бы в.г. [великий государь. — *Е. Б.*] *казнить* ево *смертью*» [7. С. 106]; «А буде я сказала что ложно, и за ложную б мою скаску в.г. *смертью* *казнить*» [С. 82].

В некоторых сказках в этой части используется соответствующая аналитическая конструкция: «А будет я, Никита, в своей скаске сказал что ложно, а после про то кем сышетца будет допряма, и в.г. указал бы за то *учинить* ему смертную казнь без всякого милосердия» [С. 43]; «А буде они, Иван и Лука, в сей скаске что сказали ложно, и за ложную их скаску указал бы в.г. по своему в.г. указу *учинить казнь*» [С. 131].

В этой же части документа вместо конструкции *учинить казнь* часто используется сочетание *учинить наказание*: «А будет я, Козьма, в сей скаске сказал ложно или что утаил, и за ложную мою скаску указал бы в.г. *учинить* мне *наказанье*» [С. 36]; «А буде он, Василей Шилов, в сей скаске сказал ложно, чтоб в.г. указал за ложную скаску *учинить* ему жестокое *наказанье*, бес пощады» [С. 66]. Можно заметить, что контекстов с использованием конструкций в два раза больше числа фрагментов с глаголом.

В XVIII века сочетаемостные возможности глаголов *чинить* / *учинить* расширяются за счет увеличения числа отглагольных существительных, разноплановых в семантическом отношении. При этом сохраняется тенденция к параллельному использованию «противоборствующих» элементов в рамках одного документа или дела:

– *чинить просрочки* / *просрочить*: «от ябезделных ябедниковъ челобитчиковъ или ответчиковъ *чинилис просрочки* одному от другава <...> того туды захватят и тако он *просрочится*» (1723) [8].

– *учинить выдачу* / *выдать*: «покорно Ваше Высокородие прошу на будущей февраль месяц <...> повелеть мне *учинить выдачу*» (1776) [9. Ф. 88. Оп. 1. Л. 169. Л. 58 об.]; «покорно прошу чтоб соизволено было <...> правянтъ муки и крупъ <...> определить *выдать* в приемъ мой» (1776) [Там же. Л. 121 об.].

– *учинить взыскание* / *взыскать*: «представляетъ чтоб по приложенной при том ведомости правянтских доимщиковъ <...> удинского комплекта казаков Федора Токарева с товарищи *взыскание чинить* удинской каменданской канцелярии» (1776) [Там же. Л. 134]; «тем доимщикам... велеть показанное по той ведомости число денег правянта за которой по торговым ценам деньгами ж без всякого замедления из собственных их пожитков а по неимению оных изъ заслуженного жалованья *взыскать*» (1776) [Там же. Л. 134 об.].

В текстах послепетровского времени и до конца XVIII века увеличивается не только число абстрактных существительных, но также и число полужнаменательных глаголов, служащих строительной базой для подобных конструкций.

Так, например, глагол *делать* в исследованных текстах начала XVIII века сочетается со словами, обозначающими предметы бытового обихода, и имеет значение «изготавливать», «делать деревянные изделия», например, из описи: «три окончины для клажи писемъ *зделаны*, три

полицы, два стола, три скамьи, три лавки» (1743) [10. С. 147]; «позади оно-го амбара *сделана* прядильна из трех бревен» [Там же. С.148].

На протяжении XVIII века намечается тенденция к использованию этого глагола в роли полузнаменательного: «потребно *сделать* *выправку* от Иркутского совестнаго суда на каком основании решилось производимое во оном дело» (1793) [Там же. С. 61]; «они одолаются друг другу каждой посилное *делать пособие* не истолковавъ силы означенного высочайшаго повеления <...> разве доброволно общество разъсудить смотря по состояннiю *зделать* какое *пособие*» (1797) [Там же. С. 52].

В пользу того, что глагол *делать* к концу XVIII века стал выполнять те же функции полузнаменательного глагола, что и слово *чинить*, говорят случаи их использования в конструкциях, почти идентичных по лексическому составу. Например, в языке документов нами фиксируется глагол *чинить* в сочетании с существительными *обида* и *теснота*: «ясашным иноземцам тесноты и обид не чинить» (1689) [9. Ф. 262. Оп. 1. Д. 1. Л. 20 об.]. Схожую в лексическом отношении конструкцию находим и в тексте середины XVIII века, только с однокоренным словом *притеснение*: «а более де онъ Стручков никому обид и *притеснениевъ не чинил*» [10. С. 41]. Однако в протоколе от 5 января 1796 года мы обнаруживаем конструкцию со словом *притеснение*, в которой в качестве полузнаменательного использован глагол *делать*: «Яков Белозеровъ которой теъх селениевъ крестьянѣмъ *делаетъ* разныя к разорению *притеснении*» [Там же. С. 125].

Такие «вольности», допускавшиеся канцеляристами в конце XVIII столетия, указывают на существование в языковом сознании писца представления об условной взаимозаменяемости глаголов *чинить* и *делать*, а также свидетельствуют о своеобразном расширении функциональных возможностей последнего в деловом языке XVIII века. Глагол *делать* используется не только в значении *изготавливать*, но и в роли полузнаменательного глагола, не свойственной ему в начале века. В этом можно убедиться и на примере следующего фрагмента, взятого из приказа 1796 года: «а чтобъ <...> явѣсь у дистаночнаго командира учиня договоръ отъдали при томъ командире <...> в руки состоящимъ при карауле братскимъ дабы они не ймевъ сомнѣнiя в томъ что *делаетца* *договоръ* дешевою ценою...» [Там же. С. 30].

Несомненно, актуальным остается вопрос о причинах выявленной тенденции. Широкое использование глагольно-именных конструкций было обусловлено, прежде всего, становлением системы стилиобразующих средств. Окончательное разрушение границ между книжным и не-книжным письменными узусами повлекло за собой славянизацию языковых средств делового языка, книжные элементы «в качестве нормированных получают распространение во всех жанрах деловой письменности» [4. С. 12]. При таком подходе к проблеме становится оправданным рост числа глагольно-именных конструкций и увеличение количества слов, входящих в лексический состав сочетаний подобной структуры, ведь они

относились к числу книжных элементов, соответственно, в XVIII веке в делопроизводственной практике формировался корпус особых стилистически маркированных средств делового языка. Вероятно, такие конструкции еще в XVIII веке стали использоваться как ключевые единицы делового стиля. К возможным причинам выявленной тенденции можно отнести также факт активного заимствования слов и синтаксических калек из европейских языков.

Литература

1. *Винокур Г. О.* Русский литературный язык в первой половине XVIII века // Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 111.
2. *Мандельштам О. И.* Деятнадцатый век // Запад на Востоке: Хрестоматия. М., 1992. С. 128.
3. *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 123.
4. *Майоров А. П.* Очерки лексики региональной деловой письменности XVIII века. М., 2006.
5. Российский государственный архив древних актов. Ф. 214 – Сибирский приказ.
6. Словарь русского языка XI–XVII веков. М., 1987. Вып. 13. С. 58.
7. «Сказки» торговых людей о торгах и промыслах 1704 г. В 2 т. М., 1984. Т. 1.
8. *Меженина Т. Н.* Деловая письменность Троицкого Селенгинского монастыря первой половины XVIII века. СПб., 2015. С. 13.
9. Государственный архив Республики Бурятия. Ф. 88 – Управление Верхнеудинской комендатуры; ф. 262 – Троицкий Селенгинский монастырь.
10. Памятники забайкальской деловой письменности XVIII века / Под ред. А.П. Майорова; сост. А.П. Майоров, С.В. Русанова. Улан-Удэ, 2005.

Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН

Закон как текст

© З. К. ТАРЛАНОВ,

доктор филологических наук

Статья посвящена языковому анализу законов как текстов, строящихся по нормам литературного языка. На основе материала статей действующего Уголовного кодекса РФ выявляются взаимоотношения между обычными словами русского языка разной стилистической принадлежности и юридическими терминами. С позиций литературного языка комментируются случаи сомнительного терминотворчества и стилистических несоответствий.

Ключевые слова: литературный язык, официально-деловой стиль, закон, текст, термины, словообразование, стилистика, норма, культура речи, культура оформления законов.

DOI: 10.31857/S013161170001270-6

The paper treats the point of linguistic analysis applied to acts of law as a kind of text composed according to literary Russian standards. The interactions between common words of different stylistic nature on the one hand and legal terms on the other are revealed basing on the material of modern Russian Federation Penal Code articles. It is from the literary standards' viewpoint that some cases of dubious term formation and stylistic inconsistency are commented.

Keywords: literary language, legal style, law, text, terms, word-building, stylistics, standard, speech standard, law formulation culture.

Среди огромного количества практически существующих типов текстов центральное место в поле зрения лингвистики по понятным причинам занимали тексты художественные. При этом интересом и к художественным текстам отмечены далеко не каждое лингвистическое направление и не каждая национальная лингвистическая традиция.

Устойчивое привлечение художественных текстов в качестве объекта языковедческого анализа находилось в прямо пропорциональной зависимости от того, насколько глубоко и с каким постоянством в соответствующей научной традиции обсуждались и решались проблемы теории и истории литературного языка.

В этом отношении чрезвычайно показателен опыт отечественного языкознания, в котором с самого начала Нового времени — с начала XVIII века активно складывавшаяся теория и история русского литературного языка стояла в центре внимания как языковедов, филологов, так и широких интеллигентских кругов российского общества, серьезно

интересовавшихся отечественной культурой. А решение же проблем теории и истории русского литературного языка в силу его особой судьбы, изначально совмещавшей в себе две составляющие — восточнославянскую и южнославянскую речевые стихии, требовало систематического обращения к текстам, к сопоставительному их изучению с точки зрения, в частности, и указанных речевых стихий.

Поэтому, как известно, именно в России, в Советском Союзе сложились в качестве отдельных самостоятельных отраслей филологического знания такие новые науки XX столетия, неизвестные европейской исследовательской традиции, как теория и история литературных языков и теория художественной речи.

У истоков этих наук, которые создавались в течение длительного времени, стояли выдающиеся русские ученые XVIII — XX столетий — М.В. Ломоносов (1757) [1], Н.М. Карамзин (1795) [2], И.И. Срезневский (1849) [3], А.И. Соболевский (1889) [4], А.А. Шахматов (1911) [5 : 60–94], В.В. Виноградов (1934) [6, 7], Л.В. Щерба (1923) [8], (1939) [9], Л.П. Якубинский (1953) [10], С.П. Обнорский (1946) [11] и др. (В круглых скобках указаны годы первой публикации соответствующих работ ученых). Более того, плодотворное лингвостилистическое исследование текстов русской классической и древнерусской литературы стало одним из важнейших направлений советского языкознания на протяжении всей его истории.

Что же касается юридических текстов, то они изучались главным образом в историко-терминологическом аспекте применительно к донациональному периоду в истории русской культуры.

Задача настоящей статьи — проанализировать некоторые аспекты лексики и стилистики закона как текста. В качестве материала для непосредственных наблюдений выбраны тексты статей действующего «Уголовного кодекса Российской Федерации по состоянию на 25 марта 2016 г.» [12]. Привлекаемый материал как совокупность законченных текстов, насколько нам известно, отдельно не рассматривался, хотя официально-деловому стилю, к которому относятся эти тексты, посвящено большое количество специальной литературы.

Юридический подстиль занимает свое особое место в структуре официально-делового стиля. Однако, какими должны быть критерии оценки его языковых средств, как и подстиля в целом, не совсем ясно. Имея в виду область использования юридической разновидности официально-делового стиля, обычно по умолчанию придерживаются одного из следующих двух основных подходов:

1) считается, что юридический подстиль — это одна из разновидностей официально-делового стиля, представляющего собой существенную часть литературного языка определенного времени. Поэтому считается также, что оценки достоинств и недостатков его стилистических средств должны строиться и формулироваться в соответствии с общими требованиями,

предъявляемыми к литературному языку как особому типу национальной культуры. Соответственно, чтобы правильно пользоваться им, необходимо хорошо и свободно владеть литературным языком в целом, и быть начитанным в национальной художественной литературе, питающей литературный язык. Именно так понимал речевую культуру юриста, культуру публичной речи, в том числе и ораторской, крупнейший представитель юриспруденции России А.Ф. Кони [13], [14]. Его суждения на этот счет, безусловно, авторитетны и потому, что он, как и П. Пороховщиков [15], один из тех деятелей русской культуры, которые вместе с профессионалами-лингвистами стояли у истоков теории речевой культуры в России. Более того, трудно сказать, кому – лингвистам или юристам – принадлежит первенство в этой области. Первая обширная работа по речевой культуре под названием «Искусство речи на суде» была опубликована в России П. Пороховщиковым (П. Сергеевичем) в 1910 году [15]. Первая же объемная лингвистическая работа по правильности и чистоте русской речи, принадлежащая В.В. Чернышеву, вышла из печати годом позже – в 1911 году [16].

2) Пафос же второго подхода к юридическому подстилю официально-делового языка сводится к его абсолютизации в качестве не только отдельного, но и обособленного способа выражения, не уместяющегося в рамки общего литературного языка с его регламентированными нормами. Подобная свобода в толковании стиля, однако, не согласуется с требованиями литературного языка и не может гарантировать от возможного произвола как в использовании имеющихся языковых средств, так и при создании новых. Именно этот второй подход оказывается господствующим и в современной профессиональной среде, и в процессе законотворчества. Это проявляется, в частности, и в том, что в текстах законов довольно часто обычные слова наделяются эксклюзивно трактуемым статусом терминов, хотя терминами не являются по существу. Таким образом, корпоративно приписываемый им статус не находит подтверждения ни в толковых словарях литературного языка, ни в соответствующих профессионально-терминологических словарях.

Например: «В зависимости от характера и степени общественной опасности деяния, предусмотренные настоящим Кодексом, подразделяются на преступления небольшой тяжести, преступления средней тяжести, тяжкие преступления и особо тяжкие преступления» [12. С. 8 – часть 1 статьи 15].

Как очевидно из контекста статьи, слово *деяние* использовано в значении слова *преступление*, которое осмыслено в качестве термина с родовым значением по отношению к видовым понятиям *преступление небольшой тяжести*, *преступление средней тяжести*, *тяжкое преступление* и *особо тяжкое преступление*. Ср. также: «1. Виновным в преступлении признается лицо, совершившее деяние умышленно или по неосторожности» [12. С. 10 – часть первая статьи 24. Курсив здесь и далее наш. – З.Т.]. То же слово и в том же значении многократно используется и в других статьях Кодекса, но опять-таки без объяснения или комментирования смысла. Смысл как бы подразумевается – ‘*преступление*’.

Между тем, отдельно взятое слово *деяние* в русской культурной традиции не обладало и не обладает таким значением. Оно не зафиксировано ни в толковых словарях русского литературного языка (Словарь под ред. Ушакова, Словарь Ожегова, Малый – 4-х томный – академический словарь, Большой – 17-ти томный – академический словарь), ни в «Толковом словаре русского языка конца XX в.» [17], ни в «Большой юридической энциклопедии», самом полном современном издании [18].

Слово *деяние*, будучи книжным по своему происхождению, традиционно употреблялось в высоком книжном стиле, ср.: «Деяния апóstольския=свящ. книга нов. завета, повествующая о сошествии Св. Духа на апостолов и распространении чрез них веры Христовой» [19].

Ближайший синоним к слову *деяние* – это слово *свершение*, ср.: *Деяние – свершение, великие деяния – великие свершения*. В его семантике, таким образом, отсутствовали какие бы то ни было содержательные составляющие со знаком минус, с отрицательной коннотацией.

Подобных составляющих нет даже в последующем расширенном ряду его синонимов, ср.: *Деяние, свершение, подвиг, действие, поступок, шаг, предприятие, акция, акт*.

Среди синонимов к слову *преступление*, приведенных в большом двухтомном «Словаре синонимов русского языка», слово *деяние* отсутствует, оно дается лишь как часть сложного слова, определяемая основой качественного прилагательного с негативной коннотацией, чуждой для основы самого существительного, см.: «*преступление, правонарушение, злодеяние, криминал*» [20].

Среди перечисленных к слову *деяние* синонимов в обоих рядах нет ни одного слова со значением *преступление*.

Для выражения значения *преступление* по нормам словоупотребления в литературном языке используется описательный атрибутивный оборот *преступное деяние*, который в качестве терминологического сочетания приводится как в «Словарях русского языка» Ушакова и Ожегова, так и в «Большой юридической энциклопедии» [18].

Таким образом, слово *деяние*, заимствованное юридическим подстилем из традиционно высокого книжного стиля и употребленное в значении слова-термина *преступление*, представляет собой окказиональный корпоративный факт, лишенный поддержки как в литературном языке в его истории, так и в профессиональной юридической терминологии. Это один из очевидных образцов вольного толкования семантики слова и тем самым нарушения литературной нормы.

Еще один лексический пример:

«1. Заведомое *поставление* другого лица в опасность заражения ВИЧ-инфекцией – наказывается ограничением свободы на срок до трех лет, либо принудительными работами на срок до одного года, либо арестом на

срок до шести месяцев, либо лишением свободы на срок до одного года» [12. С. 55 – часть первая статьи 122].

Абзац в ред. Федеральных законов от 7 марта 2011 г. № 26-ФЗ; от 7 декабря 2011 г. № 420-ФЗ.

Знаки препинания (синтаксис) в тексте пока оставим в стороне.

В тексте сразу обращает на себя внимание своей необычностью отглагольное слово с отвлеченным значением *поставление*. Оно образовано, по-видимому, по типу существительного *оставление* от форм совершенного и несовершенного видов глагола *оставить*, *оставлять*.

Но принцип аналогии со словом *оставление*, как бы напрашивающийся для слова-новообразования *поставление*, здесь «не работает».

В отличие от видовых форм глагола *оставить*, *оставлять*, которым соответствует одно производное существительное *оставление*, глаголы *поставить*, *поставлять* не являются видовыми формами одного и того же глагола в том значении, в котором они использованы в тексте закона.

Это разные глаголы. В современном русском литературном языке *поставлять* значит ‘доставляя, снабжать каким-либо товаром’ [21].

Более широкой семантикой тот же глагол характеризовался, например, в 30-х годах XIX в. [22]. Однако в национальном литературном языке эта семантическая широта была утрачена. Поэтому слово *поставление* в тексте закона – «поставление другого лица в опасность заражения ВИЧ-инфекцией» – это ярчайший пример просторечного словообразования, неуместного в официально-деловом стиле.

В оправдание подобного рода слов могут сослаться на потребности официально-делового стиля, который, как известно, предпочитает субстантивноцентричный синтаксис синтаксису глаголоцентричному. Следовательно, как бы напрашивается вывод, что они должны быть признаны правомерными. Однако правомерными они могут быть в той мере, в какой не нарушают нормы литературного языка как важнейшей формы национальной культуры.

Если какое-либо субстантивное слово нельзя образовать от соответствующего глагола, то необходимо обращаться к синонимическим возможностям литературного языка. Например, в нашем случае неверно произведенное слово *поставление* вполне могло бы быть заменено литературно принятым и адекватным по смыслу и стилю словом *вовлечение*. В этом случае текст статьи закона выглядел бы следующим образом: «Заведомое *вовлечение* другого лица в опасность заражения ВИЧ-инфекцией наказывается ограничением свободы на срок до трех лет либо принудительными работами на срок до одного года, либо арестом на срок до шести месяцев, либо лишением свободы на срок до одного года».

Смысл тот же. Никакие нормы литературного языка не нарушены. Нет парадоксальной ситуации, когда законы, написанные ради поддержания

правопорядка, сами по языковой форме оказываются нарушителями норм языковой и речевой культуры, охраняемых обществом и предписанных компетентными научными и государственными учреждениями.

Таким образом, рассмотренные случаи демонстрируют стилистическую уязвимость текстов законов по трем параметрам: 1) по тому, что в них неоправданно используются слова-окказионализмы с субъективно наделенными значениями вместо слов общего языка, и это принципиально не согласуется с природой закона, предназначенного для всего общества, которое придерживается и должно придерживаться в этой сфере закономерно сложившихся норм литературного языка как стандартного; 2) по тому, что в них слова высокого стиля смешиваются со словами низкого стиля – просторечными, тем самым отбрасывая высокообразованный литературный язык к начальному периоду его формирования и стилистического упорядочения, к доломоносовским временам; 3) по использованию семантически ложных словообразовательных моделей субстантивов.

Законы как тексты в культурно развитом обществе и государстве не могут не соответствовать нормам национального литературного языка, ибо национальный литературный язык – это важнейшая из форм национальной культуры, создававшей веками и воплотившей в себе созидательный опыт многих поколений.

Литература

1. *Ломоносов М.В.* Предисловие о пользе книг церковных в российском языке // Михайло Ломоносов. Избранная проза / Сост., вступ. ст. и коммент. В.А. Дмитриева. М., 1980.
2. *Карамзин Н.М.* О богатстве языка // Карамзин Н.М. Избранные статьи и письма. М., 1982.
3. *Срезневский И.И.* Мысли об истории русского языка. М., 1959.
4. *Соболевский А.И.* История русского литературного языка. Л., 1980.
5. *Шахматов А.А.* Очерк современного русского литературного языка (курс, читанный в Санкт-Петербургском университете в 1911/1912 учебном году). Изд. 4-е. М., 1941. С. 90–94.
6. *Виноградов В.В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. Изд. 2-е. М., 1938.
7. *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М., 1959.
8. *Щерба Л.В.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. «Воспоминание» Пушкина // Сб. «Русская речь». Пгр., 1923. Переиздание: Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 26–44.
9. *Щерба Л.В.* Современный русский литературный язык // Русский язык в школе. 1939. № 4. Переиздание: Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 113–129.

10. *Якубинский Л.П.* История древнерусского языка. М., 1953.
11. *Обнорский С.П.* Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. М.—Л., 1946.
12. Уголовный кодекс Российской Федерации по состоянию на 25 марта 2016 г. М., 2016.
13. *Кони А.Ф.* Искусство речи на суде // Кони А.Ф. Избранные произведения. М., 1956. С. 93–106.
14. *Кони А.Ф.* Советы лекторам // Кони А.Ф. Избранные произведения. М., 1956. С.10–115.
15. *Пороховицков П.* (П. Сергеич). Искусство речи на суде. СПб., 1910.
16. *Чернышев В.В.* Правильность и чистота русской речи. Опыт русской стилистической грамматики. СПб., 1911 // Чернышев В.В. Избранные труды. В 2 т. М., 1970. Т. 1.
17. Толковый словарь русского языка конца XX в. Языковые изменения / Гл. ред. Г.Н.Скляревская. СПб., 1998.
18. Большая юридическая энциклопедия. Самое полное современное издание. М., 2007. С. 162.
19. *Дьяченко Г.* Полный церковно-славянский словарь. М., 1993. С. 164.
20. Словарь синонимов русского языка / Гл. ред. А.П.Евгеньева. В 2 т. Л., 1971. Т. 2 С. 242–243.
21. Словарь русского языка. В 4 т. М., 1983. Т. 3. С. 322.
22. *Тарланов З.К.* Русский литературный язык пушкинского периода: становление критико-публицистического стиля. Петрозаводск, 2017. С. 200.

*Северный филиал Российской правовой академии Минюста РФ
Петрозаводск*



Система имен персонажей в сатирах А.Д. Кантемира

© О.Л. ДОВГИЙ,
кандидат филологических наук

В статье впервые в научной литературе ставится вопрос о системном подходе к ономастикону в сатирах Кантемира. Многообразии, взаимозаменяемости и кажущаяся случайность выбора имен персонажей создают атмосферу карнавала и перевернутого мира сатир. В статье намечены примерные пути исследования темы ономастики сатир в свете усвоения традиции Кантемира последующей русской поэзией.

Ключевые слова: А.Д. Кантемир, сатиры, система имен, имена русские и западные, имена собственные и «несобственные».

DOI: 10.31857/S013161170001271-7

In the paper for the first time in scientific literature onomasticon in Cantemir's satires is considered from systematic point of view. Variety, interchangeability and apparent randomness of choice of characters' names create the atmosphere

of carnival and upside down world of satire. Some ways of future investigation of satires' onomasticon in light of its connection with forthcoming Russian poetry are suggested in the paper.

Keywords: A.D. Cantemir, satires, system of Names, russian Names / foreign names, proper names/ «uncommon» names.

Сатиры А.Д. Кантемира традиционно считаются трудным чтением: сложный язык, избыливающий архаизмами, непривычная силлабическая организация стиха, обилие мелких подробностей, множество персонажей с именами, сложными для запоминания, как будто нарочно созданы для того, чтобы мучить студентов-филологов.

Об ономастиконе сатир и пойдет речь в нашей статье [1]. На первый взгляд, имена розданы совершенно хаотично: русские перемежаются с иностранными; некоторые повторяются по два, а то и три раза — словно и сам автор не мог упомянуть, кого из своих многочисленных персонажей как он назвал. Л.В. Пумпянский обратил внимание на такое именование, но не увидел в нем важного смысла: «Почему одни герои названы... Хрисипп, Клеарх, Менандр, Лонгин, Гликон, Клитес, Ирган, Созим, Невий, Зоил, а двое (в той же третьей сатире) Варлам и Фока. Не уловить точной мысли и в самом типе имен...» [2. С. 194].

Тем не менее, нам кажется небесполезным внимательно взглянуть на имена персонажей, поскольку в художественном мире сатир нет ничего случайного — они представляются нам единым текстом — см. [3]. «В художественном произведении нет неговорящих имен... Все имена говорят» [4]. Ономастикон сатир тоже складывается в систему, закономерности которой нам поможет выявить тезаурусный анализ. В настоящей статье мы лишь наметим основные направления изучения этой системы.

Все персонажи делятся на тех, кто имеет имя собственное, и безымянных. Впрочем, как мы увидим выше, и безымянность у Кантемира значима. Заметим, что в первой редакции 1-й и 5-й сатир имен собственных нет; некоторые имена в 3-й сатире при переработке были изменены. Это тоже говорит в пользу важности системы имен в едином мире сатир.

Персонажи с именами собственными делятся на реально существовавших, и вымышленных. Описание реально существовавших, исторических персонажей, как и возможных прототипов людей, выведенных в сатирах, не входит в нашу сегодняшнюю задачу. Это отдельная большая тема.

В статье речь пойдет только о вымышленных персонажах. Их имена делятся на иностранные и русские. Численное соотношение — в пользу иностранных: их 40 (не считая постоянно упоминаемых имен мифологических и исторических персонажей, вроде Венеры, Нарцисса, Рекса,

Ювенала и т.д.) против 11 русских (тоже не считая имен исторических деятелей, вроде Ольги, Владимира и т.д.).

Имена иностранные

Критон, Силван, Медор, Хрисипп, Клеарх, Менандр, Клеарх, Невий, Хирон, Ксенон, Милон, Макрин, Мелит... Все они обозначают носителей различных пороков. Они легко могут слиться в единый поток. Но с другой стороны, если внимательно приглядеться, каждый отмечен какой-то особой чертой: Невий из 3-й сатиры «бос и без порток»; у Хрисиппа деньги «ржавеют в сундуках» и «простыни гниют на постели», в 7-й сатире жертва похоти Мелит, у которого «гнусны чирьи весь нос объели»; рвущийся в новую знать Клит, который кланяется «и мухам». Люди, их характеры, страсти «без конца различны»; надо только уметь наблюдать — это не устает повторять Кантемир разными способами.

Пумпянский раскрывает этимологию некоторых имен: «Хрисипп, от слова означющего золото, — действительно скуп, Зоил — действительно завистник» [2. С. 193], заметив, что таких имен немного. Это не совсем так: этимологию проследить удастся у многих имен; и сравнение этимологического значения имени с той маской, которую выбирает Кантемир для персонажа, проливает новый свет на общий замысел сатир и на взаимосвязь всех уровней текста. Так, имя Клит в переводе с греческого означает «приглашенный, избранный». А у Кантемира этот «избранный» всего добивается сам: «Клита в постели застать не может день новой, / Неотступен сохнет он, зевая в крестовой, / Спины своей не жалел, кланясь и мухам, / Коим доступ дозволен к временничьим ухам... / Клит осторожен — свои слова точно мерит, / Льстит всякому, никому почти он не верит, / С холопом новых людей дружбу весть не рдится, / Истинная мысль его прилежно таится / В делах его. О трудах своих он не тужит, / Идучи упрямо в цель: Клиту счастье служит, — / Иных свойств не требует, кому счастье дружно...».

Кантемир указывает в примечаниях, что имена вымышленные, не скрывая своих источников: «...автор наш имитовал Феофраста, греческого философа, и из новейших Лабрюйера...» [1. С. 511]. Однако на самом деле не все имена вымышленные: многие персонажи названы именами литературных героев (Медор), мифологических персонажей (Хирон), античных исторических деятелей, авторов (Клеарх, Менандр, Милон, Невий и др.). Это тоже может стать темой интересного исследования.

Многие имена имеют прозрачную семантику — фактически являются «говорящими»: Филарет (любитель добродетели), Периерг (любопытный).

Есть имена с семантикой леса: Сильвий из 6-й сатиры образец скупости («сундуки, палаты / Огромны сокровищу его тесноваты»), и Сильвия

из 7-й сатиры, отличающаяся распутным нравом («круглу грудь редко покрывает»). Возможно, здесь есть скрытая оппозиция: лесной житель Сатир является обличителем пороков, а обладатели имен с лесной семантикой — их носителями.

Особый интерес представляет **повтор имен**. Есть имена, встречающиеся дважды и трижды.

Так, Критон в 1-й сатире был первым в череде обличителей наук и запомнился фразой «Потеряли добрый нрав — забыли пить квасу...». В 5-й сатире человек с этим именем сделан автором, который 20 лет трудился над книгой о коньках. Ему пришлось все «томления и поты» автора, о которых шла речь в 1-й сатире, испытать на себе.

Имя Силван встречается целых три раза. Силван-1 в первой сатире является вторым обличителем наук; его главный аргумент, что «ученье нам голод наводит...» и что «Переняв чужой язык, свой хлеб потеряли...». О Силване-2 услышим в 3-й сатире из речи сплетника Созима: «Чистую удачливо удит / Золотом мягкий Силван супругу соседа...». Силван-3 возникнет в 4-й сатире в ироническом обращении автора к своей музе: «Вот хорош Силван; он тих, не добьешься слова...». А если вспомнить примечание Кантемира: «Пан. Бог лесной, иногда и Силваном от стихотворцев называется, сын Пенелопы», то и четырежды.

Менандр-1 в 3-й сатире разносил сплетни, а Менандр-2 в пятой — записки своего хозяина Хирона к его любовницам.

Клеарх в 3-й сатире окажется в долговой тюрьме, а в 7-й автор поведет в эту тюрьму сына, чтобы показать, что бывает за невоздержанность.

Зачем Кантемиру эти повторы имен? Не для того ли, чтобы показать отражение персонажа в разных зеркалах, заставить делать то, что прежде осуждал, вывести на чистую воду лицемерие? Мир сатиры — перевернутый, насыщенный абсурдом; так что такие метаморфозы ему не чужды. Но это всего лишь наше предположение.

А вот то, что многие имена кантемировских типажей прочно вошли в русскую литературу (причем часто именно в комедии и сатиры) — это факт. Так, имя Клит встретится у К.Н. Батюшкова, А.А. Дельвига, графа Д.И. Хвостова. Часто русские поэты делали Клита неудачливым литератором. У Дельвига Клит — «поэт надутый», автор снотворных стихов: «О Клит возлюбленный! смягчися, умоляю: / Я без твоих стихов бессонницей страдаю!» («Эпиграмма»).

У А.Е. Измайлова есть эпиграмма, где фигурирует персонаж с кантемировским именем Дамон: «Послушаешь одних, так очень глуп Дамон; / Другие говорят: умен / Кому же верить должно? / Не лжет ли кто-нибудь? — Никак! / Когда Дамон молчит, его счесть умным можно; / Заговорит — дурак!» По поводу этой эпиграммы сам Измайлов написал: «Каюсь пред

всеми в грехе: эта эпиграмма украдена мною у покойного князя А.Д. Кантемира». Речь идет об эпиграмме ««Умен ты, Бруте; порук тому счесть устанешь...». Как видим, Измайлов меняет имя Бруте на имя Дамон. Почему — вопрос пока открытый.

У Пушкина встретятся Арист, Варлам, Дамон, Клит, Критон, Лука, Медор, Тит, Фока и др.

История каждого кантемировского имени в русской литературе — его метаморфозы, развитие семантического ореола — может стать богатым исследовательским сюжетом.

Имена русские

Их, как мы видели, значительно меньше, чем иностранных. Кроме того, имена Евгений, Ольга, Петр — «обрусели» в силу давней привычки к употреблению в России, но исконно имеют иностранное происхождение.

Утверждению имени Евгений в русском ономастиконе способствовал именно Кантемир. Пара оппонентов из 2-й сатиры мыслилась Кантемиром как названная заграничными именами: «Филаретом и Евгением — два подложные имена, которых первое на греческом языке образует любителя добродетели, а другое — дворянина» [1. С. 77]. С течением времени имя Филарет отошло в разряд условно-литературных, а Евгений стало восприниматься как русское — и соотношение имен оказалось таким: человек с западным именем — любитель добродетели; а человек с «русским» именем — средоточие пороков. Более того — имя Евгений в русской литературе XVIII-го века считалось откровенно сатирической маской; достаточно вспомнить Евгения Негодяева в романе А. Измайлова. С течением времени ореол имени менялся, становился сложнее [5].

Если внимательно читать сатиры, то можно составить схему имен, из которой будет видно, что носителей западных и русских имен легко объединять в пары по разным признакам — например, *носители одного порока*:

Скупые: Игнатий из 7-й сатиры «беден над кучей золота», а у Хрисиппа из 3-й сатиры «деньги в сундуках ржавеют».

Пьяницы: для Клитеса из 3-ей сатиры понятие счастья укладывается в формулу «полная скляница», а румяный Лука из 1-ой сатиры запоминается тем, что «трожды рыгнув», поет гимн вину.

Кокетки: Сильвия из 7-й сатиры «белится, румянится», и Настя из 3-ей («румяна, бела своими трудами») пользуются одними средствами.

В речи злословного Созима из 3-ей сатиры чередуются русские и западные имена осуждаемых: «...но о всех так судит / Строго Созим: “Чистую удачливо удит / Золотом мягкий Силван супругу соседа; / У Прокопа

голоден вышел из обеда; / Настя румяна, бела своими трудами, / Красота ея в ларце лежит за ключами...»». Злому языку все равно, кого очернять, — пред ним все равно беззащитны.

Вот пара из 3-й сатиры, построенная на оппозиции: «язык злословный» (Созим) / «язык сладкий» (Трофим): «Ни возраст, ни чин, ни друг, ни сам ближний кровный / *Язык Созимов* унять не может *злословный...* /... Когда мне случится с ним сойтись, ибо знаю, / Что как скоро с глаз его сойду — уж готово / Столь злобное ж обо мне будет ему слово... / Сообществу язва он; но больше ужасен / *Трофим с сладким языком*, и больше опасен.

Пары положительного примера тоже часто составляются из сочетания русских и западных имен. Филарет в своем монологе приводит в одной связке и русские, и западные имена: «Что ж в Дамоне, Трифоне, Туллии гнусно / Что, как награждают их, тебе насмерть грустно? / Благонравны те, умны, верность их немала...».

Лука, Варлам, Трофим, Макара, Настя, Игнатий, Савка, Сенька, Иван... Сразу бросается в глаза форма имени: либо полная — либо уменьшительно-презрительная. Этот факт тоже не останется без внимания в русской литературе.

Многие из этих имен встретятся у Пушкина. Вспомним, например, попа *Варлама* из 3-й сатиры — на деле ханжу, пьяницу и обжору: «Когда где зван за столом — и мясо противно, / И пить много не может; да то и не дивно: / Дома съел целый каплун, да на жир и сало / Бутылки венгерского с нуждой запить стало...» или пушкинского Варлаама из «Бориса Годунова», чернеца, сборщика податей, которому «...было бы вино... да вот и оно!..».

В «Скупом рыцаре» Пушкин даст слуге Альбера русское имя Иван. О причинах такого именованья в пушкинистике уже давно идет дискуссия [6]. Мы не собираемся включаться в нее — просто отметим, что в «странном» смешении русских и западных имен без видимых причин Пушкин следует традиции, начатой Кантемиром. И имя Иван, стоящее рядом со словом «слуга», у Кантемира тоже есть.

Имена «несобственные»

Такое рабочее название даем мы очень важной в сатирах категории имен. Можно обозначить ее и так «Толпа и ее части».

Всяк, иной, другой, все — это тоже имена.

Всяк, всякий

Своего мнения у него искать не стоит; зато он лучший выразитель мнения толпы — он и казнит, он и венчает: «И в тех трудах *всяк* тебя как мору чужится, / Смеется, гнушается...» (1); «Должен архипастырем *всяк* ты в сих познати / Знаках, благоговейно отцом называти....»;

«Когда было выедет — *всяк* долой с дороги, / И, шапочку сняв, ему головою — в ноги...» (2); «...старика, пальцем *всяк* казав, осмеивает...» (5).

Всяк не имеет лица. Лыстецу Трофим совершенно все равно, кому лыстить: «Все до облак Титовы дела возвышает... / И не отличен ему Тит один, но равно / *Всякому* лыстит. Все ему чудно и преславно...» (3).

Всяк совершенно беспринципен. Как меняется его мнение, видно из истории внезапного возвышения Макара в 5-й сатире: «Болваном Макара вчера казался народу, / Годен лишь дрова рубить или таскать воду; / Никто ошупать не мог в нем ума хоть кроху, / Углем черным *всяк* пятнал совесть его плоху. / Улыбнулося тому ж счастье Макару — / И, сегодня временщик, уж он всем под пару / Честным, знатным, искусным людям становится, / *Всяк* уму наперерыв чудну в нем дивится...».

Иной, другой

Это некий мистический и мифический персонаж, заботой о благе которого *всяк* мотивирует все свои действия: «Что же пользы *иному*...» (1) — это универсальный аргумент.

Это имя из перечисления: имя-бланк, имя-прочерк, имя-обезличивание, его можно заменить любым другим: «...слезы у *иного* / Потекли с глаз с радости; *иной*, не спокоен...» (2).

В 4-й сатире автор, перечисляя врагов сатирика, сначала называет имена: «Кондрат с товарищи», «Никон», а затем в перечислении различных козней все остальные имена заменяет формой «иной». В 5-й сатире Сатир дал много разных имен представителей различных пороков; но затем заменяет имена собственные на три имени — *Один*, *Другой*, *Иной* — и ничего не меняется: «*Один* безрассудно / Мечет горстью полною то, что отец трудно / Достал богатство ему, и поздно уж плачет, / Недостатки чувствуя. *Другой* крепко прячет / Кучу денег и над ней с гладу помирает, / Что ни вложит кусок в рот, то цену считает. / Как в красавицу, *иной* влюбившись в славу, / И, покой и всякий страх презревши, в кроваву / Бежит битву, где иль глаз оставит, иль ногу; / Крив и хром, топчет еще и к смерти дорогу...».

Все

Если не бояться идти вразрез с грамматикой, то можно сказать, что это множественное число от имен *всяк*, *иной*, *другой*. Все — это очень большая сила; так зовут любое большое количество: «*Все* кричат: “Никакой плод не видим с науки, / Ученых хоть голова полна — пусты руки”» (1); «Честнее будет он друг, *всем* дружен являясь...» (2).

Живя в обществе, не стоит пренебрегать, ни *всеми*, ни *всяким* — именно так ведет себя Варлам из 3-й сатиры: «Варлам смирен, молчалив; как в палату войдет — / Всем низко поклонится, к *всякому* подойдет...».

Все то распадаются на множество *всяких* и *иных*, с перечислением особенностей каждого, то снова сливаются воедино. Филарет блестяще владеет приемом чередования единственного и множественного числа этих «несобственных» имен: «*Иной* в войнах претерпел нужду, страх и раны, / *Иным* в море недруги и валы попораны, / *Иной* правду весил тих, бегая обиды, — / *Всех* были различные достоинства виды...».

За *всех* *всяк* всегда укроется — они ведь и фонетические родственники.

У Пушкина *всяк* и *все* сведены: «*И всяк* зевает да живет, / *И всех* вас гроб зевая ждет...» («Сцена из Фауста»).

Итак, мы бросили беглый взгляд на систему имен в сатирах; рассмотрели основные группы имен: западные, русские и «собираательные», наметили примерные пути развития изучения ономастикона сатир в движении последующей русской литературы. Главное, что мы пытались показать, — имена Кантемиром выбирались не случайно; каждое имя значимо как компонент системы.

Во всех своих публикациях о сатирах мы говорим о системе универсальных оппозиций, лежащих в основе структуры текста. В системе имен можно выделить две главные оппозиции: *собственные* / «*несобственные*», *общие*; а среди собственных — западноевропейские / русские. На первый взгляд, эти оппозиции в сатирах размыты — но это только на первый взгляд.

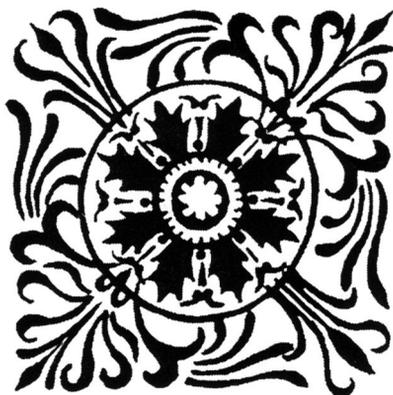
Сатиры — текст о страстях и пороках, а они «бесконечны, безобразны». Именно поэтому Кантемиру нужно так много персонажей и так много имен. Имен разных — собственных (исторических, вымышленных, русских, западных, античных) и «несобственных», общих. В смешении имен, в их, на первый взгляд, хаосе и содержится отражение главной идеи сатир — различие страстей человеческих. И в то же время Кантемир показывает общность этих страстей для всех людей, независимо от времени, страны, возраста. Поэтому можно называть страсти и пороки разными личными именами, а можно именами общими. Кажущаяся хаотичность номинации — это художественный прием. Так создается ощущение карнавальности и абсурдности мира сатир, где правомерны и многообразие имен, и их повторяемость и взаимозаменяемость.

Литература

1. *Кантемир А.Д.* Собрание стихотворений / Вступит. ст. Ф.Я. Приймы; Подгот. текста и примеч.З. И. Гершковича. Изд. 2-е Л., 1956. В круглых скобках указ. номер сатиры.
2. *Пумпянский Л.В.* Кантемир // История русской литературы. В 10 т. М.—Л., 1941. Т. III. Ч. 1. С. 176–212.

-
-
3. Довгий О.Л. «Развернуть старика...». Сатиры Кантемира как код русской поэзии. Опыт микрофилологического анализа. М., 2012; Довгий О.Л. Грамматика поэзии в сатирах А.Д. Кантемира // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2017. Т. 76. № 1. С. 5–11 и др. работы автора.
 4. Тынянов Ю.Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977. С. 279.
 5. Лотман Ю. М. «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1995. С. 543.
 6. Симанков В.И. К вопросу ономастическом противоречии в «Скупом рыцаре» // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 2016. Вып. 32. С. 243–253.

*МГУ им. М.В. Ломоносова
РГГУ*



Элементарно, Ватсон

© А. А. ШУНЕЙКО,
доктор филологических наук

В статье рассмотрены различные версии происхождения актуального для русского языка выражения «элементарно, Ватсон». Установлено, что у этого выражения три различных связанных между собой значения. Определен характер оценки, транслируемой этим выражением в различных типах речи. Сделан вывод о том, что главная роль в его популяризации и активном использовании принадлежит кинематографу и анекдотам.

Ключевые слова: элементарно, Ватсон, Артур Конан Дойл, Пелам Гренвилл Вудхауз, фразеология, ирония.

DOI: 10.31857/S013161170001272-8

The article provides different versions of the origin of the expression «elementary, Watson» which is actual for the modern Russian language. It establishes three different interrelated meanings of this expression and determines the character of the evaluation broadcasted by these meanings in various types of speech. The article concludes that the main role in its popularization and active use belongs to the cinema and anecdotes.

Keywords: elementary, Watson, Arthur Conan Doyle, Pelham Grenville Wodehouse, phraseology, irony.

Если прислушиваться к постоянно звучащему тут и там выражению «элементарно, Ватсон», то может возникнуть устойчивое впечатление,

что мы живем в стране, где если и не все, то, по крайней мере, половина – Шерлоки Холмсы. Оно проникло во все типы речи, кроме научной и официально-деловой. Его разговорная природа постоянно поддерживается и подчеркивается тем, что используют его практически исключительно в реальных, риторических или внутренних диалогах.

Там, где присутствуют столкновения мнений, объяснения, разъяснения, комментарии, споры, выражения несогласия, указания на очевидное, тут же возникает отсылка к постоянному спутнику гениального сыщика. Поэтому неудивительно, что публицистика различных типов и художественная литература это выражение активно подхватили и используют по полной программе. Несмотря на юный, не более ста лет, возраст, у этого выражения сейчас в русском языке уже три самостоятельных значения.

Элементарно, Ватсон (1) обозначает отсылку к информации, которая вовсе не так проста, не известна собеседнику, о которой он может не знать или не способен догадаться. В этих случаях говорящий действительно демонстрирует свою фактическую осведомленность, сообщает собеседнику некоторые новые сведения. «[Ведущий-2, nick] Давайте ориентироваться на реальные значения слов, а не измышлять новость что. [Соглядайте, nick] *Элементарно, Ватсон*. Я видел Тахира в антикварном магазине, когда он переписывал данные именно этой книги» (Форум: Книга жалоб и предложений (2004–2006))[1. Курсив здесь и далее наш. – А.Ш.]; «Чаше всего MP3 сжатие происходит в ней – “*элементарно, Ватсон*” – по незнанию или “арбитражности” трактовок» (И. Лалаянц «MP3 джем (jam)» // Знание – сила. 2005); «– Так что вы хотите? – *Элементарно, Ватсон*. Мы немедленно в счет ваших долгов выведем на мои структуры весь холдинг и филиалы» (С. Данилюк «Рублевая зона» (2004)); «flash-ка, 2005. *Элементарно, Ватсон*, элементарно! Хороший крем “Виши” загубил и вызвал аллергию уже не у одной женщины...» (Красота, здоровье, отдых: Косметика и парфюм (форум) (2004)); «– Ну как ты, Джус, следы по налогам замела? – *Элементарно, Ватсон*. Я спокойна, когда я в правовом положении» (М. Чулаки «Примус» // Звезда. 2002); Это значение ближе всего к характеру реального взаимодействия Шерлока Холмса и доктора Ватсона, действительному соотношению их интеллектуальных потенциалов.

Элементарно, Ватсон (2) значит «абсурдно, смехотворно, находится вне пределов логики, достойно только осмеяния», к новой информации не отсылает и актуально только для оценки собеседника. «Обсуждается вопрос: “Как защититься от энергетических вампиров?” *Элементарно, Ватсон*: скрестить руки на груди» (Л. Пономарев «Телемистика» // Наука и жизнь, 2008); «– Вы что, сейфы вскрываете? – *Элементарно, Ватсон*, – хмыкнул Рома. – При чем тут сейфы!» (А. Берсенева «Полет над разлукой» (2003–2005)); «Считаю до трех. Раз... – *Элементарно, Ватсон*. Тащи меня обратно. И больше не трогай. Тут в Беляево садануло так, что только дым столбом поднялся» (О. Дивов «Молодые и сильные выживут» (1998));

Это значение дальше всего от характера реального взаимодействия Холмса и доктора Ватсона.

Элементарно, Ватсон (3) обозначает «предельно просто, понятно любому». «А вы говорите: “Что мы, простые зрители, можем поделать против засилья в телеэфире разной гадости?” *Элементарно, Ватсон*: НЕ СМОТРЕТЬ! Ведь это мы, а не какие-нибудь пришельцы извнеземных цивилизаций даем им рейтинг <...>» (Голосуй или проиграешь! Меньшова против Нагиева (2002)); «— Скажите, Холмс, вы не знаете, почему здесь так жарко? — *Элементарно, Ватсон*, — Ташкент! Стоит прищурить глаза, и будто из вчера наплывает томный мотив “Кугитангского танго”» (К. Серафимов «Экспедиция во мрак» (1978–1996)); «Да и то — недели две, не больше. *Элементарно, Ватсон*. — Месяц уже, — ответил Татарский» (В. Пелевин «Generation “П”» (1999)); «Я же умру от любопытства — *Элементарно, Ватсон*, — засмеялся Чистяков. — Я только что разговаривал со своей любимой тещей, и она тебя сдала со всеми потрохами» (А. Маринина «Мужские игры» (1997)); «Тот в два движения осматривает ее со всех сторон, разевает ей пасть разреза и вновь ее смыкает. — *Элементарно, Ватсон*, — говорит он. — А внутри...» (В. Рыбаков «Хроники смутного времени» (1998)); «Чего вы в нее вцепились? — *Элементарно, Ватсон!* — не удержался Мышкин. <...> *Элементарно, Ватсон!* То есть, простите, Холмс» (В. Белоусова «Жил на свете рыцарь бедный» (2000)). Ошибочно ограничивать значение всего выражения только этим смыслом, как это сделано, например в Словаре народной фразеологии [2].

Эти три разные значения соответствуют трем видам незнания. Второе значение знаменует незнание вообще, отсутствие представления об общих концептуальных законах. Оно проявляется в ситуации, когда собеседник утверждает, что Солнце вращается вокруг Земли. Третье значение знаменует незнание тривиальных вещей бытового уровня. Оно проявляется в ситуации, когда собеседник утверждает, что час состоит из пятидесяти минут. Первое значение знаменует извинительное незнание деталей и обстоятельств чего-либо. Оно реализуется очень часто, например, когда собеседнику неведом состав потребляемого им продукта.

Примеров на различные значения приблизительно одинаковое количество. Первое и третье значение тесно связаны, но все они вместе создают энантиосемию — совмещение противоположных значений, и конструируют амбивалентную природу семантики выражения. При реализации любого значения оно оказывается оценочным и негативно характеризует собеседника. Просто оценка в различных пропорциях распределяется между информацией и собеседником. Во втором значении она полностью концентрируется на собеседнике, а в первом и третьем поделена между человеком и предметом речи. Но как бы она ни распределялась, ирония неизменно сопутствует каждому значению. Она едва ли не основная причина популярности выражения.

Логично предположить, что выражение восходит к знаменитым рассказам сэра Артура Конан Дойла. Но это верно только отчасти. Все гораздо сложнее и загадочнее, напоминает настоящий детектив. Самые разные источники сообщают о том, что в рассказах о гениальном сыщике эта фраза отсутствует, есть только ее части на разном удалении друг от друга [3, 4]. В рассказе «Горбун» выражения «элементарно» и «мой дорогой Ватсон» отделены друг от друга абзацем. Сходная по смыслу фраза есть в рассказе «Скандал в Богемии». Само слово *элементарно* в шестидесяти произведениях (56 рассказах и 4-х повестях) используется Холмсом восемь раз [5]. Это установленный факт, за которым следует череда убедительных версий.

В 1935 году фраза звучит в британском фильме «Триумф Шерлока Холмса». Она же встречается раньше, в 1929 году, в американском фильме «Возвращение Шерлока Холмса», который был первым звуковым фильмом о гениальном сыщике. Но «Нью-Йорк Таймс» в рецензии на этот фильм отмечает: «А в конце фильма он произносит свою “крылатую” фразу: “Элементарно, Ватсон”», – то есть предполагается, что фраза уже известна. Существует мнение, что фраза родилась в романе знаменитого сатирика сэра Пелама Гренвилла Вудхауза «Псмит-журналист», который печатался в журнале «Капитан» с 1909 года, а в 1915 году вышел отдельной книжкой. Но есть и еще одна версия: слова произносил актер, который играл сыщика в 1899 году в пьесе «Шерлок Холмс». Интриги добавляет то, что сам умерший в 1930 году Конан Дойл был свидетелем того, как фраза набирала обороты популярности, но в своем художественном творчестве (произведения о Холмсе публиковались с 1887 по 1927 годы) на это не прореагировал. То ли не замечал, то ли не считал важным, то ли не считал достойным, то ли подчеркивал, что это не его слова.

Все эти версии в той или иной мере правильные. Просто нужно строго различать два вопроса: кто сказал первым? и что сделало фразу популярной? Вероятно, точного ответа на первый вопрос найти не удастся. Нельзя определенно сказать, сам ли Вудхауз придумал фразу или взял уже готовую. Если заимствовал, то откуда или у кого. Примечательно, что он не просто был знаком с Конан Дойлом, а с 1887 по 1913 год, то есть как раз во время рождения Холмса и написания «Псмит-журналиста» входил с ним в одну команду по крикету, играл на одном поле и бывал у него дома в Уиндлшеме. Это наталкивает на смелое предположение, которое из-за отсутствия фактов лучше оставить в качестве сюжета для авторов фанфиков.

А вот со вторым вопросом проще: популярной ее сделало кино. Более 200 картин с участием сыщика сыграли свою роль. О подобном, буквально сошедшем с экрана, выражении мы уже писали [6]. В России своей популярностью выражение обязано тоже снятому Игорем Масленниковым в 1979 году фильму «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона». Но не только ему. Существенную роль в распространении выражения сыграли многочисленные анекдоты. Не случайно носители языка оценивают

его как взятое из анекдотов: «— Но деточка, — сказал он не без некоторого удовольствия, — это же, как говорится у вас в анекдотах: “*Элементарно, Ватсон!*”» (В. Белоусова «По субботам не стреляю» (2000)).

Таких анекдотов множество. В них в различных комбинациях обыгрываются второе и третье значения выражения. Например: «Сидя в кресле, Холмс кидает ему: // — Все-таки я не понимаю, Ватсон, как вы смогли при всей вашей добропорядочности влезть в драку на Парк Лейн. // — Но, черт возьми, как вы узнали! // — *Элементарно, Ватсон*, у вас на лбу след моего ботинка». Здесь и во множестве других случаев выражение синонимично еще одному способу ироничной оценки тайн — секрет Полишинеля.

Важно, что еще при жизни автора при его молчаливом участии его персонаж стал не только жить самостоятельной независимой жизнью, но и говорить своими словами. Эти слова преодолевали границы, транслировались на разных континентах. Своей популярностью они показывают, что стремление разгадывать загадки, доминировать и иронизировать свойственно не только британцам.

Литература

1. Национальный корпус русского языка. Далее указ. только годы издания.
2. *Кузьмич В.* Жгучий глагол: Словарь народной фразеологии. М., 2000.
3. *Быков В.В., Деркач О.А.* Книга века. М., 2000.
4. *Серов В.* Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М., 2003.
5. *Мишаненкова Е.А.* Шерлок Холмс никогда не произносил фразу «элементарно, Ватсон» // <https://biography.wikireading.ru/232716>
6. *Шунейко А.А.* Мерлезонский балет // Русская речь. 2017. № 1. С. 121–125.

Комсомольский-на-Амуре государственный университет



В.Г. КОСТОМАРОВ.

Язык текущего момента: понятие правильности

DOI: 10.31857/S013161170001274-0

Писать свои наблюдения о книге известного ученого нелегко, тем более — проникать в филологическую лабораторию его мысли. Здесь надо быть творцом, обладать незаурядной интуицией и кругозором автора, перед глазами которого прошла целая эпоха культурных и языковых потрясений. Конечно, мы не обладаем таким багажом знаний и фактов, но воспринимаем эти заметки всего лишь как герменевтические подступы к философии языка, которую нам открывает один из самых ярких, умеющих удивлять и заражать своей исследовательской энергией ученых — Виталий Григорьевич Костомаров. Его перу принадлежит целая серия книг, освещающих сложные процессы «вкусов эпохи», ее предпочтений и словесных игр: «Русский язык на газетной полосе: Некоторые особенности языка современной газетной публицистики» (М., 1971), «Мой гений, мой язык: Размышления языковеда в связи с общественной дискуссией о языке» (М., 1991), «Языковой вкус эпохи: Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа» (М., 1994; СПб., 1999), «Старые мехи и золотое вино: Из наблюдением над русским словоупотреблением конца XX века» (СПб., 2001), «Язык и культура: три лингвострановедческие концепции: лексического фона, речеповеденческих тактик и сапиентемы» — совместно с Е.М. Верещагиным (М., 2005), «Наш язык в действии: Очерки современной русской стилистики» (М., 2005), «Рассуждение о формах текста в общении» (М., 2008, 2014), «Памфлеты о языке: родном, благоприобретном и русском языке в Евразии: монография» (М., 2015; Изд. 4-е. М., 2017).

И вот теперь перед нами новая книга с ожившим в XXI веке заголовком «Язык текущего момента: понятие правильности» (СПб., 2014). Ее нельзя назвать обычным научным трудом — «монографией», где все четко структурировано, подчинено единой «концепции», и на первый план

выставляются пресловутые «актуальность» и «новизна». В.Г. Костомаров — мастер другого жанра — культурно-исторических «памфлетов», филологических эссе — *наблюдений* над родным языком в периоды его разрушения, возрождения, перевоплощения, или «карнавализации», и опять движения вперед вопреки домыслам о «гибели языка» и засилии «иностранщины». Такой жанр позволяет автору как бы собеседовать с читателем, приглашает к совместному размышлению — не назидательно, как в учебниках, и не сухо и схематично, как в монографиях.

Вместе с тем такой «задорный, детективно-иронический стиль сочинительства», как написал сам В.Г. Костомаров в предисловии «От автора», — это вполне сознательный и притом *научный* прием, позволяющий «сделать изложение легким и доступным, даже развлекательным, но не раздражающим упертых педантов» (С. 5).

Замысел книги почти колеблется между ретроспективой, или, выражаясь метким тезисом ученого, «картиной привычного», и новым динамичным «заглядом в будущее». И везде автор лингвофилософствует на самые острые вызовы времени — «текущие моменты», главным из которых является проблема *нормы*, понятие правильности, без чего невозможна жизнь полноценного языкового организма. В нем, как и в живом существе, по венам течет кровь и проникает в самые отдаленные уголки мыслящей «биомассы» (какое ужасное слово появилось в речевом обиходе!), но она обладает своим разумом и вживляет заложенный в генах культурный код — ту самую *филологию духа*, которую с молоком матери впитывает ребенок.

Так что же такое *правильный язык*? И возможно вообще применение этого понятия к «подвижному океану»? Ведь с одной стороны, это — угасающая стихия, с другой — организованная система, находящаяся в постоянном движении и в противоречиях. Последние В.Г. Костомаров объединяет термином «избыточность». Итак, «**правильный** русский язык, который становится общим, гордо повторяет в своем названии имя государства и народа, кому он родной, — *русский, Россия* (раньше писали *о языке Российском*, подчеркивая уважение заглавной буквой). Он принципиально един, устойчив и всеобщ. Он возвышается над океаном наречий, жаргонов, даже общего просторечия, не говоря уж об особенностях речи отдельных личностей. Он служит дисциплинирующим орудием, наводящим порядок в обществе» (С. 8).

Другой аспект обсуждаемой проблемы — нормализация, в функционировании которой действуют, по мнению В.Г. Костомарова, «силы социальные и системно-языковые» (С. 56): «Казалось бы, их нормализационные игры одинаково направлены на создание оптимально и литературно образованного языка. Однако нечего было бы вообще играть, если бы не было разного понимания цели, не было бы разных тактик и приемов достижения очевидно разных интересов» (Там же).

Ученый полагает, что деятельность языка как общественного феномена определяется не только его законами, обеспечивающими ему устойчивое развитие, но и внешним влиянием, которое сейчас усилилось в связи с компьютерным паразытом и включенностью нового поколения носителей родной речи в игру с «лайками» и «стикерами», придающими уже другой социально-культурный фон академическим нормам, можно сказать, стирающим их и создающим на месте литературной традиции свою – *игровую* норму. Но все же автор книги оптимистичен в оценке языковой ситуации: «Люди и без того сами служат инструментом движения языка, не думая о нем, говоря и слушая, читая и записывая, просто употребляя его в общении. Они непроизвольно тормозят или ускоряют осуществляющееся через них независимо от осознанной их воли естественное, бесконечное его саморазвитие. Таков, если угодно, некий имманентный закон развития языков, который ради создания общего правильного, литературно образованного языка как-то сознательно упорядочивается на игорном поле нормализаторского взаимодействия системных сил и человеческого фактора» (Там же).

Показательно, что проблема правильности языка чаще всего выходила за горизонт собственных филологических дискуссий в периоды сильных социальных скачков – взрывов, когда рушились старые нормы и начиналось возвышение новых. Обычно такая работа по созданию «более правильных» свойств языка регламентировалась словарями. Вспомним в этой связи первые проекты советской эпохи: так называемый русский «Лярусс» (сохранилась его картотека) и «Толковый словарь русского языка» под редакцией Д.Н. Ушакова. Первый, кстати, и немногие об этом знают, утверждал «эстетическую» норму Серебряного века, а второй был во многом зажат в тисках идеологического прессинга, диктовавшего более «совершенные», приемлемые для языкового вкуса того времени примеры и смыслы. Подробно об этом в книге: *Никитин О.В.* Очерки по истории русской лексикографии первой половины XX века (толковые словари). Славянск-на-Кубани, 2012.

В.Г. Костомаров считает, что в вопросе правильности языка необходимо учитывать и его интересы. Так, «главная системообразующая подсистема языка – неизменно устойчивая морфология все же меняется, как и все на свете, но механизм развития в ней крайне замедлен и осуществляется через *стадию ошибки*. Счет нормализационных игр тут чаще в пользу языка, так как он остерегается сдвигов в системообразующей основе» (С. 68).

При анализе понятия «норма» В.Г. Костомаров не выступает консерватором, диктующим правила языкового поведения. Ученый объясняет, что она всегда проходит скачкообразный путь: *норма – явная ошибка – распространенная (все более терпимая) ошибка – равноправная вариативность – смена нормы* (С. 69).

Еще один вопрос, который автор обсуждает на страницах своей книги, — выразительность языка. И здесь может показаться, что между нормативностью и эмоциональностью есть противоречие, на самом деле в коммуникации одно без другого не существует: «Правильность дисциплинирует, но она по природе своей объективна и тем противна естественному стремлению к яркости выражения» (С. 79). И далее: «Выразительность и нормативность не противостоят враждебно, а находятся в положении взаимной дополнительности» (С. 80).

Мы разделяем точку зрения В.Г. Костомарова о том, что «правильность существенно меняется в новой ситуации, но ее философская суть сохраняется уже потому, что языковое развитие одинаково, хотя с разной глубиной осмысления, происходит через функционирование, через использование языка людьми» (С. 206).

В книге В.Г. Костомарова представлены тонкие наблюдения ученых прошлого, какими бы разными они нам ни показались, — М.В. Ломоносова, В. фон Гумбольдта, И.А. Бодуэна де Куртенэ, А.А. Шахматова, Л.В. Щербы, А.Г. Горнфельда, В.В. Виноградова, С.И. Ожегова. В пересечении с ними — современная полемика с идеями М.В. Панова, Г.Н. Складневской, В.П. Григорьева, Н.Д. Арутюновой, М.Я. Гловинской и других авторов как бы подталкивает В.Г. Костомарова к новым размышлениям и даже лингвистическим прогнозам. Но философия языка тем интересна и поучительна, что она не может дать исцеляющего рецепта для выработки филологического и просто бытового иммунитета к антинорме. Она заставляет нас прислушаться к *обыденному* языку, понять механизмы его управления, движения молекул внутри паракультуры и осознать себя частью, живой плотью этого организма. Потому заключительные страницы этой книги проникнуты человеческим призывом увидеть красоту в своем языке, полюбить его и не скрывать иллюзии того, что это не условный знак, а образ, состоящий из тончайших нитей бесконечной жизни, и наша задача — сплести их в клубок здравых мыслей, светлого разума и духовной крепости слова.

Замечательны слова В.Г. Костомарова, которые во многом уравнивают противоречивые филологические воззрения, роящиеся вокруг проблемы правильности, и придают ей ясный, свежий, весенний аромат пробуждающейся жизни: «Язык должен помогать нам понимать друг друга, а для этого быть исповедальным в морали и нравственности. Нет оправдания потере чувства слова, даже если оно теряется в погоне за нормой или как-то иначе измеряемой правильностью. Не норма и правильность командуют нами — мы сами их изобрели для своего же спокойствия и удобства» (С. 207).

И еще один мимолетный и, казалось бы, совсем не научный тезис ученого мы выхватили из эпилога книги, но он греет душу не меньше, чем какой-нибудь ученый трактат: «Живя в языке, — пишет В.Г. Костомаров, — мы не замечаем, что он постоянно изменяется, как не

замечаем, что сами стареем, хотя и пытаемся молодиться. Чтобы убедиться в этом, нужно сравнить свои фотографии, сделанные в разное время. Разница лишь в том, что для языка это необязательно морщины старости, а иной раз даже черты новой красоты» (С. 210).

© **О. В. Никитин**,
доктор филологических наук, профессор
Московский государственный областной университет
