



“Высокое” и “низкое”  
в “Душеньке” И.Ф. Богдановича

© Л. А. КАЗАКОВА,  
кандидат филологических наук

Русская литература второй половины XVIII века отмечена расцветом жанра комической поэмы, “низовая” и “салонная” разновидности которого сложились под влиянием поэмы В.И. Майкова “Елисей, или раздраженный Вах” (1771. См.: Русская речь. 2008. № 4) и “Душеньки” И.Ф. Богдановича (1778, 1783). Представлявшие собой реализацию одного и того же жанра, комические поэмы “низового” и “салонного” типов значительно различались во многих чертах своей поэтики. Если “низовая” комическая поэма родилась в контексте литературной полемики и многие черты ее художественной формы объясняются исходной пародийной установкой, то поэма “салонного” типа отказалась от пародийного задания. “Высокий” сюжет использовался в ней как “инструмент”, позволявший ввести в литературу материал современной жизни, осмыслить действительность, внеположенную эпосу. С ослаблением пародийного начала существенно изменилась стилистическая концепция жанра: в комической поэме произошло устранение жесткой иерархии стилей, появилось стремление к сглаживанию их различий.

Первым на путь поиска форм и способов экспрессивного согласования книжных и разговорно-обиходных конструкций в этом жанре стал Богданович. Его поиски отражали общую тенденцию эпохи 1760–1770-х годов к нейтрализации старых стилей классицизма (поэт вошел в литературу в числе учеников М.М. Хераскова, который избегал в “низких” жанрах бурлескной стилистики и уходил как от архаической тяжеловесности слога, так и от нарочитой грубости разговорной речи). Не случайно “Душенька” настолько пришлась “по вкусу” новому времени, что с 1778 до 1841 года выдержала пятнадцать изданий.

Несходство стилистического решения “Душеньки” и “Елисея” породило в науке мнение, что герои поэмы Богдановича “не травестированы через высокий или низкий стиль повествования” [1]. Данное мнение опирается на выводы И.З. Сермана, согласно которым в процессе работы над текстом поэт стремился освободить произведение от травестийной стилистики [2. С. 32]. Однако оба данных заключения нуждаются в уточнениях.

Действительно, многие изменения в языке и стиле “Душеньки”, внесенные Богдановичем при переизданиях поэмы, были связаны с отказом от бурлескной стилистики. Так, при публикации текста в 1783 году из него были исключены строки, представлявшие в травестийном облике Венеру: “выведи меня из дур”, “...богиня Всегда являлась рот разиня”, Амура: “Когда бы ты гонял помене голубей” и Душеньку: “в дражном бостроке ходя не платит дыр” [3], а также с заменой просторечно-бытовых слов и выражений более нейтральными, общелитературными их синонимами. Сравним первое издание 1778 года и второе 1783 года: “Любя твоих героев честь, которы так как в драку весть...” – “Храня твоих героев честь, Которы забывая месть...”; “И кои были боле труссы...” – “И кои знали всяки сказки”; “Или в охапку ухватя...” – “Иль, крепко в руки ухватя...”

Но вместе с этим можно привести и другой ряд примеров, свидетельствующих, что Богданович совершал и обратную работу, когда заменял нейтральную в стилистическом отношении лексику сниженной, усиливая таким образом экспрессию высказывания. Так, “громко вслух роптали” первого издания сменяется стилистическим оксюмороном “со всякой бранью возроптали”, а “куклы и игрушки” заменяются “тамбурами и коклюшками” издания 1783 года, несущими эротический подтекст вследствие соотнесенности с “Елисеем”, а через него – с одним из текстов “Девичьей игрушки” И.С. Баркова. Богданович усиливал травестийную окраску поэмы и при последующих ее переработках. Приведем примеры из издания 1783 года: “Овидий, басенной истории писатель”; “Она пускала стон и жалобы всех паче”; “Но хоть кричала то во всю большую мочь”; “И змею речь сказав, в змеино горло влить. Когда ж на питьецо свою он пасть разинет”.

В издании 1794 года находим: “Овидий, лживых лет потомственный писатель”; “Рвалась и морщилась она пред всеми паче”; “Хотя ж кричала то во всю гортанну мочь”; “И змею речь сказав, в гортань ему воткнуть. Когда же пасть свою при пойле змей разинет...”

Сопоставление редакций показывает, что отказа от травестийной стилистики по мере работы над текстом не происходило. Об этом свидетельствует и окончательный вариант поэмы, в котором комический эффект нередко возникает в результате соединения высокой лексики (*алчна, возжигать, предвозвещаая, возопияли, толико*) с разговорной (*кряхтя, много врак, ни так, ни сяк, от нянек, завыли*), просторечной

(*харя, такать, хлипает, рожя*) и канцеляризмами (*сыскная, донос*, “по должной форме извещает”), высоких форм выражения (“вступишь за честь мою и славу”, “вдохни в меня твой жар и разум мой осмелъ”) с фамильярными фразеологизмами (“валялась как без ног”, “ставить в пещку”) и сказочными формулами (“за тридевять земель”, “ни зверь не забегал, ни птицы не летали”).

Подчеркивая стилистическую несочетаемость выбранных слов, Богданович объединяет их рифмой (*храму – яму, царица-мать – кровать, чин – кувшин*) и создает на их основе самые смелые словосочетания (“оракул бредит”, “со всякой бранью возроптали”, “узрев она себя безвредну на дровах”).

Не случайно в издании поэмы 1794 года появилось определение ее слога как “забавного”. Обозначая свое отношение к литературной традиции и очерчивая своеобразие собственной художественной манеры, Богданович писал:

Издrevле Апулей, потом де-ла-Фонтен  
 На вечну память их имен,  
 Воспели Душеньку, и в прозе и стихами <...>  
 Потщусь за ними вслед, хотя в чертах простых,  
 Тому подобну тень представить осторожно  
 И в повесть иногда вместишь забавный стих [2. С. 47].

Вместе с тем очевидно, что такого обилия резких стилистических сдвигов, которое может быть отмечено в “Елисее”, в “Душеньке” нет [5]. Богданович стремился не “изнадорвать” своих “читателей кишки”, как об этом заявлял Майков, а вызвать “приятный” смех Хлои, поэтому в основу его поэмы лег средне-простой слог, близкий к разговорной речи, но основанный на строгом принципе “аристократического” салонного отбора, а соединение “высокого” и “низкого” осуществлялось в “Душеньке” в пределах, допустимых с точки зрения тонкого эстетического вкуса.

Увидеть отличие в методе работы с материалом Майкова, с одной стороны, и Богдановича, с другой, позволяет сопоставление нередких в обеих поэмах фрагментов, представляющих собой ироническую игру писателей с характерным для стиля эпопеи приемом персонификации. В “Елисее” данный прием обыгрывается с применением бурлескной стилистики: “Еще завесу ночь по небу простирала И Фебу в мир заря ворот не отворяла, И он у своя любезной на руке Еще покоился на мягком тюфяке...”; “Меж тем уже покров свой ночь распростирала / И чистый весь лазурь, как сажей, замарала...” [4. С. 139, 166]). В “Душеньке” же стилистические сдвиги нейтрализованы и не создают бурлескного эффекта:

По нескольких часах  
Как вымытый в водах  
Румяный лик Авроры  
Выглядывал на горы,  
И Феб дружился с ним на синих небесах,  
Иль так сказать в простых словах:  
Как день явился после ночи... [2. С. 96]

Наблюдения над характером реализации приема персонификации позволяют отметить своеобразие повествовательного стиля каждого из писателей. В “Елисее” ироническая модальность высказывания реализуется посредством контрастного столкновения высоких понятий и форм выражения (*Феб, простирала, у свояя*) с низкими (*тюфяк, саж*). В отличие от этого в “Душеньке” слова верхнего стилистического регистра употребляются в непосредственном соседстве со словами среднего стиля, в то же время “низкий” пласт лексики из речи повествователя почти исключается. В результате нового синтеза создается единый в стилистическом отношении контекст, без специфических примет как высокого, так и низкого стилей, основу которого составляет “средняя” лексика, общая для разных стилей речи.

Своеобразие языка “Душеньки” определяется не только тем обстоятельством, что в нем эстетически нейтрализованы категории “высокого” и “низкого”, но и тем фактором, что в стилистическую ткань поэмы Богдановичем вводится целый слой лексики, характерной для средних лирических жанров и связанной с выражением эмоционально-отношения рассказчика к излагаемой истории: “блаженные места”, “прекрасные аллеи”, “чудесные палаты”, “бесподобные красавицы”, “приятный день”. Этот лексический пласт, стремящийся воздействовать не на рассудок, а на эмоции читателя, был новым в эпическом жанре и неожиданным в комической поэме, к моменту появления “Душеньки” представленной лишь произведениями Майкова и Чулкова. Единственный в “Елисее” эпизод, воспроизводивший стиль декоративных описаний и любовной поэзии, в котором герой Майкова представлен тоскующим по оставленной дома жене, был введен в поэму с целью усугубления бурлескного эффекта, возникающего при столкновении разножанровых структур: “Там воды ясные, как чистое стекло... в брегах излучистых текли И образ над собой стоящих древ влекли, И роза и нарцисс себя в них также зрели; Там слышатся везде пастушески свирели,.. приятный соловей... Высвистывал любовь... Одна лишь горлица о миллом воздыхала” [4. С. 114]).

Осознавая новизну предложенного им языка «поэтичности, эстетического самоуслаждения, языка “приятности” [5], Богданович уже из второго издания “Душеньки” исключил обращенные к Гомеру и традиционные для жанра комической поэмы слова: “Прости вину мою, Коль

я не в правилах пою И лиру вместе с дудкой строю...” [3]. В последующих изданиях поэмы лире он противопоставлял не дудку – символ бурлескной поэзии, а свирель – инструмент пасторали и любовной лирики, который настраивал читателя на разработку камерной, интимной тематики, свойственной лирическим жанрам поэзии херасковцев.

Таким образом, отказ от пародийного задания и декларирование поэтического творчества как средства для развлечения, для возбуждения легких, приятных эмоций, привели к изменению стилистической концепции жанра комической поэмы. Богданович ушел в “Душеньке” от бурлескного стиля, свойственного ранним образцам комической поэмы, противопоставив ему новую стилистику, связанную с движением к нейтрализации стилистических колебаний, возникающих при столкновении книжных, “славянских” выражений, с бытовым просторечием. В результате отказа от глубоких архаизмов и грубо-фамильярных выражений на фоне преимущественного использования словаря среднего стиля, а также в результате насыщения текста лексикой, связанной с выражением эмоционального отношения, поэту удалось создать особый стиль стихотворного повествования, который, с одной стороны, несет на себе следы знакомства со стилем Майкова, а с другой – представляет собой реализацию в крупной повествовательной форме тех находок, которые были сделаны в лирике поэтами 1760–1770-х годов на пути к синтезу старых стилей классицизма. При этом факт отсутствия взаимных оценок авторов “Елисея” и “Душеньки”, а также то обстоятельство, что оба поэта в начале 1760-х годов в Москве, а в 1770 году – в Петербурге входили в состав литературных обществ, центром которых был Херасков, дают возможность предположить, что стилистическая концепция поэмы Богдановича должна рассматриваться не как отрицание созданного Майковым стиля комической поэмы, а как его естественное развитие и видоизменение, реализованное в новых историко-литературных условиях.

### *Литература*

1. Лебедева О.Б. Русская литература XVIII века. М., 2003. С. 220.
2. Серман И.З. И.Ф. Богданович // Богданович И.Ф. Стихотворения и поэмы. Л., 1957.
3. Богданович И.Ф. Душенькины похождения, сказка в стихах. М., 1778.
4. Ирои-комическая поэма. Л., 1933.
5. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. М., 2003. С. 273.



## “Метель” или “Мятедь”?

О заглавии повести А.С. Пушкина

© С. А. ВАСИЛЬЕВ,  
кандидат филологических наук

Обращение к академическому Полному собранию сочинений показывает, что и в заголовке, и в самом тексте своей повести слово *мятедь* А.С. Пушкин писал через *я*, а не в привычном нам варианте – *метель* [1]. Последнее приведенное написание встречается в опубликованных черновиках всего единожды – и то с пометой *вписано*. Пушкин писал *мятедь* и в “Евгении Онегине” в изображении “Сна Татьяны” (“...кусты, стремнины / *Мятедью* все занесены”), а также в “Дубровском” (“Искры полетели огненной *мятедью*, избы загорелись”) и в некоторых стихотворениях. В “Словаре языка Пушкина” есть статьи “Мятедь” и “Мятелица”.

Постоянный выбор написания *мятедь* (включая и однокоренные слова) как в одноименной повести, так и в “Капитанской дочке”, выглядит особенно значимым на фоне общей неустойчивости орфографии эпохи начала XIX века. Так, в одном из писем к жене Пушкин в фамилии графини Софьи Ивановны Соллогуб (принятый современный вариант) на нескольких соседних строчках дает два различных написания гласной: Салагуб и Салогуб; там же: Нащекин и Нащокин [2].

В XIX веке были возможны оба написания слова – *метель* и *мятедь* – с различной семантикой и внутренней формой. В Словаре В.И. Даля *метель*, *метелица* поясняется как “ветер, вихорь со снегом; иногда сильный ветер с пылью, с песком; вьюга, веялица, кура, хурта, буран...”. Существительное *метель* образовалось от глагола *мести*, а *мятедь*, по Далю, от *мятисць*. В последнем случае видна “замкнутость” действия на субъекте (постфикс –*ся*) и психологическая составляющая

значения. Словарь Академии Российской приводит только одно написание – *метель*, *метелица* – “Непогодь при сильном ветре, соединенная со снегом, ветер зимою, кружащийся со снегом” [3]. Отмечается глагол *мяту* – “тревожу, смущаю, привожу в смятении”. Даль объясняет *мясти* через “приводить в смущение, мутить, смущать; тревожить, беспокоить, перебивать туда и сюда”; *мястися* – “приходить в смятении, смущаться, тревожиться, носиться туда и сюда; заботиться, суетиться”. Приводимые создателем Словаря примеры употребления *мясти* и *мястися* характеризуют неуравновешенное состояние человека: “страсти мятут душу”, “всеу мятется человек”, “все в страхе мятутся” – или соответствующее состояние природы: “Снежные хлопья мятутся по воздуху” (замена на “метутся” в данном и подобном случаях исключена).

Разница подчеркнута самим Далем. Поясняя *мятель* как “метель, мялева <...> вьюга”, он предлагает сравнить его со словом, образованным от *мести* – *метель*, т.е. найти разницу в семантике исходных глаголов.

В изданиях произведений Пушкина XIX – начала XX века не было единого написания слова и, соответственно, названия повести. Встречались оба варианта – “Метель” (например, в прижизненных изданиях 1831 и 1834 годов, вышедших в Санкт-Петербурге) и “Мятель” (некоторые отдельные, не в составе “Повестей Белкина” издания второй половины XIX века). В советское время закрепилось написание “Метель”, соответствующее принятой орфографической норме написания этого слова. Уже неоднократное издание Полного собрания сочинений позволило восстановить авторское написание слова, задуматься над его внутренней формой и смысловой ролью в произведении.

Написание *мятель* контрастирует с *метелица* в эпитафье к повести из баллады Жуковского “Светлана” (“Вдруг метелица кругом...”), хотя в одном из автографов он и в эпитафье написал *мятелица*. Такое написание в основном (но далеко не всегда) соответствует как прижизненным, так и большинству последующих изданий баллады “Светлана” [4].

Как замечено, «эпитаф “Метели” имеет значение образно-идеологического ключа к сюжету повести» [5]. Добавим, что и сам образ *мятели* является ключевым – в композиционном, образном планах. Он сюжетообразующий, символический. Значимым оказывается и само слово *мятель*, его написание и внутренняя форма. Пушкин в этом случае подчеркивает не только написание само по себе, но и семасиологическую сторону слова.

*Метелица* в балладе Жуковского – лишь один из элементов лирическо-музыкальной в своей основе передачи настроения: “Вдруг метелица кругом; Снег валит клоками; Черный вран, свистя крылом, Вьется над саями; Ворон каркает: *печаль!*”. Этот образ, как и “вещий стон” “черного врана”, является предвестием резкого изменения хода событий, еще более усиливает беспокойство героини. Но смысловым цен-

тром произведения он ни в коем случае не является, роль внутренней формы слова вряд ли важна, да и само слово *метелица*, по-видимому, содержит указание на кратковременность, мягкость явления. Свое произведение Пушкин назвал именно “Мятель”, а не по слову, использованному Жуковским.

Функционирование образа *мятели* в повести Пушкина неотделимо от внутренней формы слова-заглавия. Этот образ художественно ассоциируется с состоянием *смятения* Марьи Гавриловны, Владимира, Бурмина, иногда прямо относится к его возникновению. Тема роковой случайности и судьбы связывается в произведении Пушкина с темой нравственной ответственности человека. Внезапная *мятель* (по сути, Провидение вместо романтического фатума) оказывается причиной того, что преступный брак против “воли жестоких родителей” не состоялся. Состоялся другой, обусловленный “непонятной, непростительной ветреностью”, “преступной проказой” Бурмина и, как выясняется далее, истинный и судьбоносный брак. “На дворе была мятель; ветер выл, ставни тряслись и стучали; все казалось ей угрозой и печальным предзнаменованием”; “едва Владимир выехал за околицу в поле, как поднялся ветер и сделалась такая мятель, что он ничего не взвидел. <...> Мятель не утихала, небо не прояснялось. <...> Владимир начинал сильно беспокоиться. <...> Отчаяние овладело им”; “вдруг поднялась ужасная мятель <...> непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал. Между тем мятель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю”. “Мятель” настигает Бурмина после рассказа Марье Гавриловне о его венчании, как выяснилось, – с ней: “Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам...”.

Роль семантики интересующего нас слова-заглавия ранее уже привлекала внимание – писательское. Друг Пушкина В.А. Соллогуб к им сочиненной повести “Метель”, прямо ориентирующей на произведение своего великого предшественника, дал следующее примечание: «Пушкин написал повесть под заглавием “Метель”. Я не посмел изменить принятого им правописания». Вот как это комментирует В.А. Немзер: “Соллогуб не точен. Из двух форм написания слова “метель” (через “е” и через “я”) нормированной считалась первая, что было отражено в Словаре Академии Российской уже в 1816 году. Пушкин употреблял обе формы, преимущественно “мятель”, так, в частности, он писал это слово в “Повестях Белкина”. Форма “метель” появилась лишь в печатном издании, вероятно, по инициативе П.А. Плетнева. Таким образом, в написании через “е” нет ничего специфически пушкинского» [6]. Интуитивно верное представление о реальной авторской воле Пушкина (желание видеть иное написание слова – *мятель*) не знавшего его черновиков Соллогуба заслуживает особого внимания.

Внутренняя форма слова *метель* – *мятель* спустя почти столетие оказалась важной для А.А. Блока. С ней он связывал различие в семан-

тике образа метели цикла “Снежная маска” и поэмы “Двенадцать”. «После смерти поэта, беседа с А. Белым, Р. Иванов-Разумник вспомнил об одном из своих разговоров с Блоком – о родстве “Двенадцати” и “Снежной маски” и, в частности, о связующем образе метели. “Да, – заметил Блок, – но это совсем другая метель: то была “мЕтель”, а в “12” уже “мЯтель» [7]. «Разумник Васильевич при этом прибавил, – пишет А. Белый, – что Александр Александрович часто любил говорить своими словами, краткими определениями: «“Что он хотел этим сказать, какую подчеркнуть разницу, – остается для меня неясным и до сих пор”. Это – в стиле Александра Александровича: не хотел ли он этим сказать, что метель 1907 года – мЕтущая снег метель, а мЯтель в “12” – мЯтель, приводящая в “смЯтение”. Скажут – внешнее, а почему знать: “внешнее” иногда внутренней “внутреннего» [8]. Блок мог обратить внимание на эту существенную разницу не только благодаря Словарю Даля, но и повести Пушкина, которая неоднократно издавалась с названием заголовка “Мятель”.

Итак, обращение к авторскому написанию слова *мятель* в повести А.С. Пушкина на материале его Полного собрания сочинений позволяет сделать вывод о значимости внутренней формы слова-заглавия. Существенную роль она играет и в образном строе “Мятели”, в частности, раскрытии психологического состояния персонажей, мотивации их поступков, создании образа идеи и т.д.

### Литература

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 8. Ч. 1. М., 1948. С. 77.
2. Пушкин А.С. Письма к жене. Л., 1987. С. 33–34.
3. Словарь Академии Российской. 1789–1794: В 6 т. Т. 4. М., 2004. С. 98.
4. Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 1. СПб., 1902.
5. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 565.
6. Соллогуб В.А. Избранная проза. М., 1983. С. 439, 526.
7. Комментарии // Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. М., 1999. С.316.
8. Белый А. К материалам о Блоке // Лит. наследство. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 806.



## “Философия имени” в гоголевской прозе 1831 года

© В. Д. ДЕНИСОВ,  
кандидат филологических наук

В произведениях русской классической литературы современному читателю порой неизвестны (или, в лучшем случае, недостаточно понятны) значения личных имен, в которых отразилась культура того времени и которые играли важную роль в художественном целом: на них основывались и сам писатель, и читатели, как минимум, знавшие начала латинского и греческого языков, античную и славянскую мифологию [1]. В этой связи большой интерес представляет семантика личных имен в соотнесении с характеристиками героев, с идейно-художественной стороной повествования в первых “малороссийских” произведениях Гоголя 1831 года: “Глава из исторического романа” в альманахе “Северные цветы на 1831 год”, две главы из повести “Страшный кабан” в “Литературной газете” и первая часть “Вечеров на хуторе близ Диканьки”. Используем общепринятые тогда толкования распространенных славянских имен в их украинском и русском вариантах и список “Имен, даемых при Крещении” из гоголевской “Книги всякой всячины” [2. Т 8. С. 347–348].

В “Главе из исторического романа” взаимоотношения *типичных* героев: безымянных *козака* (в словах *козак* и производных от него, обозначающих, с точки зрения Гоголя, особую национально-историческую общность, сохраняется написание черновых редакций) и *шляхтича*, *пана* и *дьякона* по-своему отражали основной конфликт “смутного времени” на Украине, противостояние козачества и польской короны (короля, шляхты, коронных войск). Однако безымянность козацкого полковника Глечика и шляхтича Лапчинского восполняли их значимые *крестьянские* фамилии. У полковника она восходила к мирному “кувшину для молока”, у посланца поляков – видимо, к “лантям”, указывая на его низкое происхождение или даже возможную принадлежность к

“ополяченной” части козацкой верхушки (вероятна и связь с выражением гусь *лапчатый*, имевшим негативный смысл “вкрадчивый, скрытный, хитро-осторожный”). Таким образом, фамилия или прозвище здесь означают национальную и родовую принадлежность героев. Без имен и фамилий остаются члены семьи Глечика – старуха *теща*, отлучившаяся *жена*, два погибших *сына*.

При упоминании поляком имени *Казимира* контекст высказывания позволяет предположить, что, вероятнее всего, речь идет о Яне II Казимира Ваза (1609–1672), короле Речи Посполитой в 1648–1668 годах. Имя *Казимир-Казимеж* двусмысленно (и тот, кто “указывает”, объявляет мир, – т.е. *миротворец*, и тот, кто *нарушает* покой/мир). По-видимому, для козаков были важны оба значения. Король Ян Казимир в XIV веке сделал дворянами “всех верных и храбрых малороссиян”, служивших ему, а при заключении Зборовского трактата 1649 года поляками (от лица Яна II Казимира) и козаками Хмельницкого дворянское достоинство получили “многие из козаков, оказавших на войне важные услуги” [3], хотя тот же Ян II Казимир организовал карательный поход поляков за Днепр, старался подкупить козацкого старшину...

Рядом с Казимиром названо имя *Бригитты*, и оно тоже воспринимается как чужеродное, типично западноевропейское. Этим именам в конце “Главы...” будут противопоставлены отчетливо русские православные имена детей Глечика: *Федот*, *Карп* и *Маруся* (*Мария*). Правда, в списке “Имен, даемых при Крещении” украинское имя *Маруся* возводилось к *Марине*, *Марьяне* [2. Т. 8. С. 347]. Трудно сказать, справедливо ли это только для украинского разговорного варианта в то время, или он тогда совпадал у русских имен *Марина* и *Мария*... В Петербурге Гоголь уже не мог игнорировать частотный русский разговорный вариант *Маруся* – *Мария*, который, скорее всего, он подразумевал в данном ряду имен. Здесь же был представлен и русский вариант имени Хмельницкого: ведь *Федот* (от греч. *Феодот* – “данный Богом”) – это по-украински *Богдан*...

Подобную “русификацию” в раннем творчестве Гоголя можно объяснить воздействием официальной историографии, которое было характерно для его первых прозаических опытов, а потом для первых повестей “Вечеров”: например, здесь и там в черновых вариантах практически не различаются “избы” и “хаты”. Еще одно объяснение: действие происходит на границе Слободской Украины, в прошлом входившей в состав Русского государства. И хотя Гоголь подчеркивал общее у народов-братьев (язык, быт, языческое и христианское прошлое Киевской Руси, поверья, легенды, праздники...), главным для него было то особенное, что отличает украинцев от русских. Это и станет предметом изображения в “Вечерах на хуторе близ Диканьки”.

Появлению украинского цикла будут предшествовать опубликованные под псевдонимом *П. Глечик* главы “Учитель” и “Успех посольства”

из малороссийской повести “Страшный кабан” [4]. В этих главах отчетливо видно, как личные имена, согласно их значениям, тогда известным всем, соответствуют роли героев в повествовании. Тем самым значение имени напоминает амплуа персонажей сказки и народного театра. В данном случае Иван – это и простак и, самый заурядный, неказистый герой, который настойчиво, хитро, изобретательно отвоевывает себе место под солнцем. А наивная, “чистосердечная” героиня традиционно названа *Катериной* (греч. “чистая, непорочная”). Имя ее отца – не участвующего в действии “козака Харька Потылицы” (у Гоголя: “Харитин, Харько – Харитон”; греч. “щедрый, осыпавший милостями”) напоминает... хоряка и маленькую харю; его козацкое прозвище *Потылица* означает “затылок” (тот, кто “всегда убегает, показывая затылок” и/или перен. “ничего не видит, не ведает”). Кухмистер *Онисько* (“Онисечко – Анисим”; греч. “исполняющий, совершающий”) – здесь явный “исполнитель”. Учитель *Иван Осипович* и помещица *Анна Ивановна* “парны” и по единственному значению имен и отчества, что они у этих героев – русские, в отличие от престолярдя (ср. в “Вечерах”: дьяк Фома Григорьевич и пасичник Рудой Панько). У миршника (мельника) *Солопия Чубко* прозвище связано с “чубом” – метонимическим обозначением козака, а имя – с украинским глаголом *солонити* (“лизать, высовывать язык”) [5], причем престолярское имя *Солопий* созвучно и холопу, и салопу – верхней женской одежде в виде широкой длинной накидки, иногда без рукавов.

В первой части “Вечеров” национальны почти все личные имена героев. Например, в открывающей цикл повести “Сорочинская ярмарка” имя *Солопий* будет соединено с прозвищем *Черевик* (укр., очевидно, производное от *чрево*), обозначающим и любую повседневную, непрезентабельную, разношенную обувь, опорки, и женские нарядные полусапожки. Так намечаются черты простодушного мужлана-подкаблучника, соединяющего мужское и женское начала, – вероятно, по-крестьянски жадного, простодушного, темного, трусливого и болтливое *чревоугодника*. Это подтверждается его поступками и бездействием в пограничной ситуации, выявляющей сходство с женщиной: в панике он бросился бежать, ничего не видя, и упал в обморок, когда на него свалилась жена *Хивря* (“Баба взлезла на человека...”).

Полное же имя *Хиври* в гоголевской “Книге всякой всячины” обозначено как *Феврония* [2. Т. 8. С. 348]. Благодаря популярной древнерусской “Повести о Петре и Февронии” это имя стало символом мудрой, добродетельной, верной жены. Однако у Гоголя наоборот: героиня, именуемая *Хавроньей* (зооним свињи), предстает комическим и демоническим антиподом *Февронии*, приводя любовника в дом, где гостит с мужем. В повести это связано с представлением о “сатане в образине свињи”, со свињьями-чертями в легенде о красной свитке, а затем с появлением в окне хаты “страшной свиной рожи”. По замечанию исследователя

дователей, значение имени мачехи схоже с народным истолкованием имени ее надчерицы Параски как “поросья” [6. С. 705]. В подобном соотношении женских имен – зоонимов, в обрисовке внешности и поведения мачехи отражается и свойственное украинскому фольклору представление о демонической природе женщины, ее идентификация с чертом [6. С. 703].

Кроме того, имя *Параска* (и *Пидорка* – рус. *Федора* – из повести “Вечер накануне Ивана Купала”) воспринималось как этноним (ср. рус. *Параша*). Вероятно, по замыслу автора, судьбу юной героини в какой-то мере определяет и значение ее имени *Прасковья* (греч. *Параскева*): именно в Параскеву пятницу она впервые в жизни приезжает на ярмарку и встречает будущего жениха, вырывается из-под власти мачехи-ведьмы.

Заметим, что у имен *Черевик*, *Хавронья*, *Параска*, *Цыбуля* (укр. “лук”), маркирующих простонародное происхождение героев, есть не только собственное, но и сниженное нарицательное (вещественное, растительное, животное) значение, свойственное предмету продажи – обуви, свиньям, пороссятам, луку – наравне с кобылой, пшеницей, гончарными изделиями и проч. Оно сближает героев с такими национальными “ярмарочными” типами, как “перекупка, кум, пан, цыган, москаль...” – персонажами вертепа, украинского народного театра, традиционные черты которых явно выражены у гоголевских героев. Нарочитое гротескное огрубление образов, прямое уподобление животным и вещам, свойственное народному театру (вертепу), наиболее очевидно в черновых вариантах “Сорочинской ярмарки” [7].

По-видимому, те же традиции обусловили подбор других национальных имен – ярких, образных и в то же время неоднозначных, противоречивых. Так, новоиспеченный жених *Голопуенко* (эвфемизм бедняка) носит греческое имя *Григорий* и своими действиями подтверждает его значение “бодрствующий, энергичный”. Имя это монашеское, пастырское, в том числе многочисленных римских пап... Однако в некоторых областях Малороссии имя Гриць(ко) считалось эвфемизмом черта – так же, как имя *Охрима* [6. С. 695–696], чьим сыном назвался парубок Голопуенко (греч. *Ефрем* означает “плодовитый”).

Русское имя поповича *Афанасий* (греч. “бессмертный”; укр. аналоги *Опанас*, *Панас*, *Панаско*) было, пожалуй, самым распространенным у российского духовенства: оно восходило к отцу церкви Афанасию Великому, нравственными антиподами которого предстают алчный “панотец” и его сластолюбивый сын. То есть в “Сорочинской ярмарке” коннотацией данного имени становится иное “бессмертие” – глупости, пошлости, сластолюбия. В повести же “Вечер накануне Ивана Купала” священник отец *Афанасий* оказывается достоин своего великого тезки как настоящий борец с чертом.

*Афанасием* звали и деда Гоголя – выходца из духовенства, и если имя *Панько* действительно обозначает “внук Панаса”, как принято считать,

то автор “Вечеров” фактически взял себе псевдоним “внук бессмертно-го”. Однако в “Именах, даемых при Крещении” указано, что *Панько* – укр. уменьшительное имя от *Пантелеймон* (греч. “всемиловитый”), а следовательно, и прямое значение, и коннотации, связанные с именем целителя вмч. *Пантелеймона* (подразумевающие, прежде всего, исцеление духовное), должны быть актуальны и для сказа Пасичника. Кроме того, формы косвенных падежей у *Панько* совпадают с уменьшительными от *пана*, чем охотно пользовались в переписке и при непосредственном общении те, кто звал Гоголя и *Паньком*, и *Панком* (Пушкин, Одоевский и др.).

Примечательно, что Гоголь никогда и нигде прямо не называл персонажей ни своим собственным именем, ни именем отца. На происхождение автора косвенно указывали топонимы. Так, в главе “Учитель” топоним “места голтвянские” восходит к названию реки Голтвы близ Васильевки – поместья Гоголей-Яновских. Упомянутые в “Главе из исторического романа” города Лубны и Пирятин, город и река Лохвица “пунктиром” намечают обычный путь Гоголя из Васильевки в Нежин. Наконец, топонимы “местечко Сорочинец” на “реке Псел” в первой из повестей “Вечеров” обозначают место рождения их автора – село Великие Сорочинцы, название которого может восходить к птице *сороке* или, по народным преданиям, к *сарацинам* (арабам), указывая, таким образом, на связь степей Украины с Ближним Востоком и самой Святой землей.

В повести “Вечер накануне Ивана Купала” союз “Пидорки – Федоры” (греч. “Божий дар”) и “Петро, Петруся – Петра” (греч. “камень”) должен сочетать духовное и физическое, в котором духовное получает надежное основание, опору. Однако от “камня” затем остаются “куча пепла и битые черепки”, ибо *Петр* получил Пидорку несправедливо, из-за золота лишив жизни ребенка – ее брата. Эта коннотация имени Петра будет обыграна и в повести “Страшная месь”, где оно тоже принадлежит вероотступнику, изменнику. Для католиков имя апостола Петра – синоним краеугольного камня веры (недаром главный храм Ватикана – собор св. Петра). Гоголь же основывается на Евангельском описании предательства Петра, когда тот, по пророчеству Христа, трижды от Него отрекся. С этим, видимо, и связано устремление Петруся к “дьяволу в человеческом образе, воплощению антихриста” Басаврюку (в первой, журнальной редакции было отчетливее: *Бисаврюк*).

Образ юного *Левко* (уменьш. от *Льва*) из повести “Майская ночь, или Утопленница” в какой-то мере отражает противоречивое значение имени, его зооморфные коннотации. В христианстве царственный *Лев* символизирует силу и мощь Иисуса Христа, является символом Воскресения (существовало поверье, что львята рождаются мертвыми и родители оживляют их, вдыхают жизнь), символизируя также духовную бдительность и крепость часового, неусыпно охраняющего устои

Церкви, поскольку, согласно другому поверью, лев спит с открытыми глазами. Однако в христианских поучениях встречается и образ свирепого, алчущего льва как символ адских сил (например: "...противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища кого поглотить..." – 1-е Петра. 5:8). *Левко* напоминает *зверя*, когда бродит "в вывороченном шерстью вверх овчинном черном тулупе", за что его (правда, по неведению) несколько раз называет "дьяволом" и "сатаной" собственный отец. В то же время юному герою свойственно Божественное, творческое начало: он талантлив, прославляет деяния Бога и Божий мир, искренне любит Ганну-Галю, публично осуждает неправедность своего отца и помогает панночке найти ведьму. Между сном и явью именно *Левко* дано видеть недоступное другим, именно с ним происходят необъяснимые чудеса.

У его подруги особое имя Ганна-Гаяля. Случайно ли (как полагают иные исследователи) Гоголь использовал это "двойное" имя в трех произведениях, включая "Майскую ночь", и никогда и нигде больше? Ведь в "Именах, даемых при Крещении" украинское отождествление "Ганна, Гаяля, Гаялька... Авна" – единственное, противоречащее русскому (кроме *Маруси – Марины*). В русском языке уменьшительные *Гаяля*, *Гаялька* восходят к *Галине*, а значение этого имени "спокойная, безмятежная" явно отличается от значения "милость Божия" у *Анна/Иоанна*. Видимо, здесь интерпретируется единое украинское имя: Галей-Ганнусенькой звали героиню народной песни [8], а варианты его принадлежат двум различным русским именам, и это, по мысли Гоголя, символизирует "двойственную" природу *типичной* героини: духовное имя *Ганна* соответствует ее небесным мечтам, порывам ввысь, а имя *Гаяля* – земной, чувственной, слабой стороне ее натуры. В любовном треугольнике и мягущаяся, "двойственная" героиня, выбирающая между сыном и отцом, и юный герой, искренне любящий ее, бескомпромиссный, уверенный в своей правоте, и его антипод – недостойный отец – Голова, который тоже уверен в себе, как бы взаимно дополняют и уравновешивают друг друга.

На фоне многозначности имен молодых героев другие онимы подчеркивают некую одноплановость и гротескность соответствующих образов. Имя пьяного *Каленика* (от греч. *Калинник*), всю ночь безуспешно ищущего свою хату, имеет значение "добрый/прекрасный победитель". Комичны фамилии уездного начальства: комиссаров *Ледачего* (укр. "ленивый, дурной, никчемный") и *Косьмы* (от греч. *космос* – "миропорядок") *Деркача-Дришпановского*, фамилия которого не нуждается в разъяснениях. А имя недалекого, но хитрого и властолюбивого старого Головы недаром появляется лишь в конце повествования. Украинское *Евтух* (от греч. *Евтихий*) означает "счастливый, успешный", и это соотносится с неколебимой верой Головы в то, что он отмечен свыше, избран, а потому непогрешим, ~~ему~~ ~~все~~ ~~можно~~. Прозвище *Макогон* (большой пест для растирания мака, обычно получали долго-

вязые и подвижные люди. Недаром Голову, как и Левко, сравнивают то со “старым бесом”, то с “медведем”, именуют “сатаной” и “одноглазым чертом”, ибо он “крив” – что, по мысли автора, служит и “внешним” признаком его ограниченности, “односторонности”, но в народном понимании – это демонический признак [б. С. 369], а черты его могут быть прямо истолкованы как бесовские: “...тень покрывала его с ног до головы”; “Рот его покривился, и что-то вроде тяжелого, хриплого смеха, похожего более на гудение отдаленного грома, зазвучало в его устах”.

На этом фоне принципиальное значение обретает *безымянность* персонажей в “Пропавшей грамоте” – ведь оним выделяет персонажа из ряда подобных, добавляет некие индивидуальные черты. Видимо, Гоголь связывал такую безымянность с патриархальным единством в гетманские времена, запечатленным в народном театре (вертепе), которое распалось после уничтожения козачества. Поэтому *нынешний* повествователь – дьяк *Фома Григорьевич* [б. С. 352], имея полное русское имя и отчество, не называет своего деда по имени или прозвищу, хотя оно, безусловно, ввиду известно. В его рассказе дед-козак – наравне с “вельможным гетьманом”, “Царицей” и “полковым писарем”, чье “мудреное прозвище” дьяк запомнил: “...*Вискряк не Вискряк, Мотузочка не Мотузочка, Голопуцек не Голопуцек...*”. По-украински *вискрjak* – сопля, *мотузочка* – веревочка, *голопуцьок* – голозадый, т.е. неоперившийся, птенец [б. С. 760].

Так же безымянны жена и два дедовых сына. Далее изображены такие же безымянные “ярмарочные” *типы* (гуляка, перекупка, цыган, чумак, москаль... – персонажи вертепа, как в “Сорочинской ярмарке”).

Столь же *типичны* зооморфные чудовища: “...свинные, собачьи, козлиные, дрофиные, лошадиные рыла...”. Потусторонний мир оказывается населен ведьмами и чертями, как земной мир – мужчинами и женщинами, только эти чудовища в пост пожирают скоромное да играют в карты. Они зооморфны по обличью, своим поведением подобны людям и едины так же, как в патриархальном обществе, то есть настолько, что невозможно личным именем выделить ни чудовище, ни человека. Здесь, вероятно, отражена особенность Нового времени, когда понятная, отчетливая средневековая *антиномия* Добра и зла, Божественного и дьявольского отчасти сменяется их противоборством и/или смешением в мире. В “Вечерах” и Божественное, и дьявольское уже проявляются в *типичном* герое, тем самым обособляя его от других, даже от собственного рода, делая личностью. И это, в частности, маркируется наличием/отсутствием личного имени.

Наделяя героя тем или иным именем, Гоголь учитывал фонетическую и семантическую структуру онима, его прямое и коннотативное значения, их противоречия, смысловые связи, паронимические созвучия, реже – его распространенность, принадлежность тому или иному сословию.

*Литература*

1. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе // Науч. доклады высшей школы. Филолог. науки. М., 1986. № 4. С. 34–40; Фоякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. Л., 1990; Калинин В.М. Поэтика онима. Донецк, 1999.
2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. / Сост. и коммент. В.А. Воропаева, И.А. Виноградова. М., 1994.
3. Маркович Яков. Записки о Малороссии, ее жителях и произведениях. СПб., 1798. Ч. I. С. 36–37.
4. Литературная газета. 1831.
5. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд. Т. III. М., 1986. С. 714.
6. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 1.
7. Розов В.А. Традиционные типы малорусского театра XVII–XVIII вв. и юношеские повести Н. В. Гоголя // Памяти Н. В. Гоголя: Сб. речей и статей, изд. Императорским ун-том Св. Владимира. Киев, 1911. С. 99–169.
8. Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем. М., 1827. С. 121.

*Санкт-Петербург*



## “Звук” в поэзии А.А. Фета

© Т. А. КОШЕМЧУК,  
кандидат филологических наук

Около сотни стихотворений А.А. Фета можно отнести к религиозно-философской лирике с ее важнейшими лейтмотивами: мир горний, Бог, мир природный, человек, путь поэта, смысл поэтического творчества и красоты, смерть и посмертие, ангел и демон и др. Анализ этих мотивов требует внимания прежде всего к “поэтической мысли” поэта, к “поэтическому содержанию” [1] стихотворений – эти понятия Фет сформулировал в статье “О стихотворениях Ф. И. Тютчева” (1859), стремясь понять ту поэтическую мысль, которую вкладывает Тютчев в свои стихи и которая мерцает в их глубине. Значение поэтической мысли стихотворения заключается, по словам А.А. Фета, в том, чтобы “озарять передний план архитектурной перспективы поэтического произведения или тонко и едва заметно светить в ее бесконечной глубине” [2]. В фетовских стихотворениях мысль тоже порой выходит на первый план, особенно в период “Вечерних огней”, чаще же действительно “озаряет” перспективу стихотворения, в котором воплощен опыт сердца, не рационального, а интуитивно-творческого проникновения в высшее.

К подобного рода произведениям относятся и те стихи, поэтическая идея которых сопряжена с понятием *звук* как словообраз. Звук, звучание, звуковая субстанция, звучащее пространство – есть особая духовная тема Фета.

Речь далее пойдет не о музыкальности поэзии Фета, не о звукописи, не о жажде бессловесного выражения чувства, но об образе самого *звука*, звучания, которое воспринимается Фетом как сущность поэтического в мире, о целом ореоле тонких смыслов этого образа. В нем отражается переживание поэтом звукового пространства, порой почти мистическое в его устремленности к запредельному.

Фет как создатель утонченных природных картин был чуток к звуковой стороне жизни мира. Он описывает свое ощущение тишины в природе: “Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я; Но звуки тишины ночной не прерывают...” (Курсив здесь и далее наш. – Т.К.), его волнует *звук* фонтана: “Лепечет лишь фонтан средь дальней темноты, О жизни говоря незримой, но знакомой...”. Порой поэт стремится точно передать

вполне конкретные звуки. Так, он слышит, как “вполголоса скрипят коростели...”, неоднократно воспроизводит звуки колокола: “Сердце в них находило всегда какую-то влагу, Точно как будто росой ночи омыты они...”. Или еще ярче в стихотворении о смерти “Грезы”, в котором описан сон, светлый по тональности: умерший слышит колокольный звон, звуки колокола “радостнее всех голосов земли”, они рожают откровение: “Просияв душой, я понимаю, Что счастье в этих звуках. – Вот оно!”. Этот светлый, до чрезмерности, даже выпренности, ряд продолжается: “в груди восторг...” и, наконец, желание “на волне ликующего звука Умчаться вдаль, во мраке потонуть”.

Земной звук влечет к иноприродному, растворению в мире ином. Или же, в другом стихотворении, к миру райскому: весна позволяет поэту пережить “несбыточное в нашем бедном мире”, это райское начало пробуждается в душе под воздействием всего расцветающего, ожившего, заговорившего, оно “звуки неба принесло Из растворенных врат Эдема”. Так весна (“Пришла – и тает все кругом...”) распахивает райские врата, делает слышимыми небесные звуки.

Тонки и изысканны у Фета описания музыки, музыкального звука и его душевного отзвука: “Зачем же за тающей скрипкой Так сердце мое встрепенулось...”; “Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали, Как и сердца у нас за песню твоей”; “О дитя, как легко средь незримых зыбей Доверяться мне песне твоей...”. Звуки музыки рожают в душе жажду полета, жажду горнего.

Поэт способен слышать не только самые утонченные звуки, но и то, что неслышимо обычному слуху – звук бытия. Вспомним пушкинское: пророк, после преобразования слуха (“Моих ушей коснулся он...”), слышит неслышимое в небесах и на земле: “...неба содроганье, И горний ангелов полет, И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье”. Так отверстый Серафимом, одухотворенный слух пророка слышит в мире само его бытие. Или же в стихах А.К. Толстого: “И слышу я, как разговор Везде немолчный раздается, Как сердце каменное гор С любовью в темных недрах бьется, С любовью в тверди голубой Клубятся медленные тучи...” – духовный слух позволяет слышать неслышимую речь мира, неслышимое движение, которое исполнено любви, пронизывающей мир.

Нечто подобное и в стихах Фета, в его восприятиях мира духовным слухом. Поэт “внимает” (пушкинский глагол) всему трепету земного бытия: “Весь трепет жизни молодой Мне будет *внятен* отовсюду”.

Мир горний также доступен его восприятию – лишь “одним толчком” достаточно оттолкнуться от земного: “Одной волной подняться в жизнь иную, *Учуять* ветер с цветущих берегов...”.

Созерцая звезды, поэт слышит их музыку: “Я *слушал* таинственный хор...”. Вместе с хором звезд – и славословие ангелов: “Звездный хор к иному хору Слухом трепетным приник”. Надмирная хвала горних духов

(“Вечный Свят, Свят, Свят”), воспринимаемая поэтом в голосе звезд, отражается в его душе состоянием тишины и молчания, что выражено в образе *молчащего* крыла: крыло есть символ полета, устремленности к горнему, и эта интенция души дана в тональности благоговейной тишины. Образ молчания станет у поэта одним из аспектов образа *звука*. Поэт слышит неслышимое и в душе человека – язык сердца и чувства: “...и нежности былой я *слышу* дуновенье...”.

Это восприятие рождает творческий порыв: “...и, содрогаясь, я пою”. В тишине ночной природы, в беззвучии раскрывающихся листов, невидимой ночной жизни, осязаема для слуха жизнь сердца: “И я *слышу*, как сердце цветет...”. Поэт предвкушает близкую встречу, уже переживает ее в опережении чувства: “Я слышу трепетные руки...”. Любовь сама есть особенное звучание, ее *звуки* пробуждаются в памяти: “Прежние *звуки* с бывлым обаянием Счастья и юной любви!..”. “Старая песня, *звучи* надо мной!” – так пишет поэт о возродившейся любви. Или же о блаженстве любви в другом стихотворении: “И мукой блаженства исполнены *звуки*, В которых скажутся так хочется счастьем”.

Взгляд, дарящий “страданье блаженства”, рождает в душе поэта *звуки*, сопрягающие муку и блаженство, и эти *звуки* связаны с особенным состоянием, когда душа пребывает вне земного – в горнем (“...этот миг, не земной, не случайный...”): “Стою я, овеянный жизнью иною, Я с речью нездешней, я с вестью из рая”.

Поэт несет в себе этот дар – оттолкнувшись от земного впечатления, пережить неземное, услышать особенные *звуки*, нездешнюю речь. Звук в подобных стихах не есть, конечно, только звук произносимых слов или звук исполняемой героиней песни. Так, в стихотворении, начинающемся призывом “О, не зови! Страстей твоих так звонок Родной язык...”, с переживанием любви сопряжено восприятие горнего: “Я знаю край, где все, что может сниться, Трепещет вьявь”. Логика чувства и поэтической мысли здесь такова: край осуществления всех земных снов – горний мир, именно туда влечет любовь. Эти строки в кольце стихотворения повторяются, и за ними еще один повтор:

И не зови – но песню наудачу  
 Любви запой;  
 На первый *звук* я как дитя заплачу –  
 И за тобой!

Фетовские метафоры говорят о самом *звучании* чувства, которое узнается по первому *звuku* и рождает ответное чувство, и эти *звуки* сопряжены с переживанием мира горнего, куда возносит душу любовь. Это характерная черта любовной лирики Фета.

Земное бытие тоже может выражать себя в *звuke*: “Какая тишина! Из-за горы высокой Сюда и доступа мятежным *звукам* нет”.

Порой эти звуки все же проникают в жизнь поэта, что отражается в его стихах покаянной темой: “А я доверился предательскому звуку – Как будто вне любви есть в мире что-нибудь!”.

Когда же Фет говорит о творчестве, то звук противопоставляется рациональности слова (это отмечали исследователи): “Что не выскажешь словами, Звуком на душу навей...”; “...не знаю сам, что буду Петь, – но только песня зреет” – важно звучание песни, не ее тема, не ее слова, она зреет в душе помимо слов – всей переполненностью чувства и звука.

Постоянная фетовская мысль о неместимости чувства в слова – это не просто о том, что жизнь богаче слов. Здесь проявляется глубинное желание невозможного – у человека нет возможности душой непосредственно почувствовать душу другого без внешнего средства – без слов: “О если б без слова Сказаться душой было можно!”. Идеальное внесловесное взаимопонимание душ реально в высшем мире, с его особым звуковым ладом, и недостижимо на земле. Но для поэта и эти земные пределы не кажутся абсолютно замкнутыми: они теряют свою безусловность благодаря предельной чуткости души к звуку, поэт знает по опыту возможность воспринять душой отзвук слова:

Стихом моим незвучным и упорным  
Напрасно я высказывать хочу  
Порыв души, но, звуком непокорным  
Обманутый, душой к тебе лечу.

Мне верится, что пламенную веру  
В душе твоей возбудит тайный стих,  
Что грустию невольною размеру  
Она должна сочувствовать на миг...

Стихи бессильны передать всю глубину чувства, как бы ни хотелось этого поэту, преднамеренно порыв души в стихи не вложить. Их звук непокорен, в нем душа живет, как и в тех местах, где побывала она – героиня стихотворения, а отзвук ее души “по чувству” в любом месте “угадает” поэт. И потому он верит, что сердцем и чувством можно постичь и не вполне выраженный в слове звук, но вложенный в него душой.

Порой поэт употребляет образ вполне привычный: поэзия есть звуки лиры – в том же контексте, что и Пушкин: “Мы рождены для вдохновения, Для звуков сладких...”. Однако смысловая наполненность слова “звук” у Фета гораздо интенсивнее и многограннее.

В отличие от Пушкина, в образности Фета и, соответственно, в его восприятии поэзии противопоставление звука и смысла глубокое. В его поэзии звуки и молитвы не соединяются в одно столь органично, как у Пушкина, хотя звук может сквозить молитвой, несет в себе горную струю. Но недоверие к слову, смыслу, замыслу отражает некую глубинную черту духовной личности Фета, здесь намек и для понимания особен-

ной тональности фетовской духовности, интуитивной и внерассудочной, глубоко сокрытой от внешнего взгляда – того “неприступного светлого храма” души, в который проникновение внешнего взгляда невозможно. Разьединенность звука и смысла воплощается в рядах образов: романс, песня, слово, смысл – звук, дыхание, вздох, голос, душа. Эти противопоставления, таящиеся в ткани метафор, порой явно выраженные (“Где слышишь не песню, а душу певца...”) в стихах Фета нередки. Не смысл песни, но звук мучает душу – “поющие муки”, рифмующиеся со звуком, почти непереносимы для земного сердца: “Сердцу грудь казалась тесна”; но из муки и тесноты рождается в “затихнувшей” душе озаренность, глубинная одухотворенность: “В озаренной глубине душевной Лишь улыбка уст твоих видна”.

Поэтическому творчеству предшествует особое состояние души, особенно тонкое переживание звука. Как у Пушкина “лирическое волнение”, звучание и трепет души предшествуют слову, так в мире Фета явления Музы, творческим воплощениям, рождению песни предшествует погруженность души в стихию звука. Далее Муза поет стихи, словесно оформленные, диктует готовые строки. Муза посылает своим явлением энергию для словесного воплощения той первоначальной лирической зыби, которая у Фета столь часто обозначена как некая трепещущая до-словесная стихия звука. И в стихах, которые поэт, “коленопреклоненный”, при явлении Музы “запоминает”, воплощен тот звук, который слышал поэт и который несет в себе звучание жизни: мира внешнего (*запах трав*) и внутреннего (*бред души*):

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук  
Хватает на лету и закрепляет вдруг  
И темный бред души, и трав неясный запах...

Способность улавливать звуки бытия есть, по Фету, отличительный признак певца “избранного”. Его погруженность в земное прерывается вторжением в жизнь звукового призыва иной жизни, он способен мгновенно воспринять “ветр с цветущих берегов” и далее легко оттолкнуться от земного и устремиться в “жизнь иную”: “Тоскливый сон прервать единым звуком, Упитья вдруг неведомым, родным...”.

Так двоемирие в стихах Фета, характерный для его мысли платонизм, звучат как противоположение не двух абсолютно отдельных миров, но сопряженных прежде всего в звуковой субстанции, мир низший пронизан для звуков горних. Мир высший, объект стремлений души, легко, без усилий достигается как мир родной и близкий – по первому звуку свыше: “Без усилий С плеском крыльев Залетать – В мир стремлений, Преклоненный И молитв...”.

Еще одна грань фетовского звука выражается в ряде: звучание – сновидение – плавание – волны. Творческий мир поэта – это мир звучащих

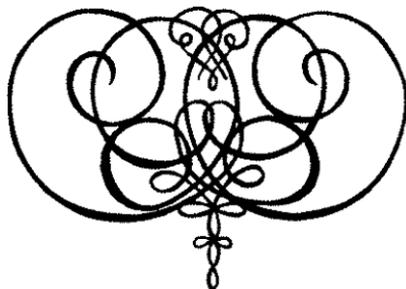
грез и сновидений: "...полны тоскливой муки Навевают эти звуки Ласковые сны..."; "Чудную песню я слышал во сне, Несколько слов до яву мне прожгло. Эти слова-то ищу я опять Все, как звучали они, подобрать"; "И мчит да мчит все далее и дале С тобою нас воздушная ладья". Приснившийся образ возлюбленной рождает ощущение плавания: "По волнам ласкающего слова Я образ твой прелестный понесу".

В небесном плавании душ в их воздушной ладье движение как будто опережает звучание. Об этом стремительном полете – в другом стихотворении: "...над всем земным В каком огне, с каким самозабвением Мы полетим!". То же движение по звуковым волнам было описано и в упомянутом стихотворении о звуке колокола: "...на волне ликующего звука Умчатся вдаль..." – речь шла об умершем, об устремленности его души, родственной звуковой субстанции, к миру горнему.

Итак, звук в поэзии Фета – особенная, самобытная тема, это духовная материя невоплощенного еще в слово звучания стиха, чувства, самого мироздания. Восприятие звука есть сущность творческого состояния, состояния счастья, блаженства любви, духовного полета, погружения в земную красоту или в высший, родной для души мир – все эти аспекты образа в стихах Фета находятся в тесном единстве.

### *Литература*

1. *Фет А.А.* О стихотворениях Ф.И. Тютчева // Русское слово. 1859. № 2.
2. *Фет А.А.* О стихотворениях Ф.И. Тютчева // *Фет А.А.* Стихи. Проза. Письма. М., 1989. С. 286.



## ***Вечность у Ф.М. Достоевского***

© М. П. ГАЛЫШЕВА

Если в языках, сформировавшихся под влиянием культуры римской цивилизации, слово “вечность” понимается как отсутствие границ, как бесконечность и беспредельность, то в этимологии русского слова прослеживается прежде всего связь с человеческой жизнью, “веком”, который, например, в Словаре Даля определяется как “срок жизни человека <...> продолжение земного бытия”. Связь вечного с “веком” присутствует и в древнегреческом языке, под непосредственным влиянием переводов с которого формировалось литературное и философское значение русских слов.

В творческом сознании Достоевского, с одной стороны, глубоко воспринявшем многие идеи западной философии, с другой – также ориентированном на народное мировосприятие и народные идеалы, присутствуют оба понимания. Но если первое, “отрицательное” понимание вечности как отсутствия, безграничности, было общим культурным и философским местом для времени Достоевского, то вторая интерпретация значения слова – как жизни, интенсивности, одновременно осмысленная в рамках православной и народной русской традиции, непосредственно соотносилась с его идеологией почвенничества. “Отрицательное” же понятие вечности как бесконечной пустоты в художественной системе почвенника Достоевского, как правило, характеризует героев (таких, как Ставрогин, Свидригайлов, Раскольников), соотносимых с западным сознанием и мировоззрением.

Вечность в художественном мире Достоевского оказывается важным и одновременно сложным понятием. Герои писателя не живут в вечности, но в то же время им доступно переживание минуты, которая длится вечность, как в “Белых ночах”, или они, как Кириллов, доходят до минут, когда время останавливается. Иногда они ведут себя так, как

если бы уже обладали вечностью. Пульхерия Андреевна Раскольников-ва обещает вечно Бога молить за благодетельницу Марфу Петровну, а Свидригайлов готов клясться Дуне в вечной любви. Очевидно, в обоих случаях слово “вечный” используется метафорически для обозначения очень сильного чувства и интенсивного переживания. “Минута” в этом смысле имманентна вечности, поскольку обозначает чувство, которое на земле человек долго выносить не может, и в переживании-вовлеченности в это чувство пропадает время. Вероятно, именно в этом значении – самозабвенной страсти – понимаются такие эпитеты, как “вечная Сонечка”, “вечный муж”. По мнению В.Я. Кирпотина, эпитет “вечный” в том особенном значении, в каком использует его Достоевский, был заимствован из бальзаковского романа “Отец Горио”: «Бальзак назвал своего Горио “вечным отцом”. Эпитет этот привлек внимание Достоевского. Он показался русскому писателю чрезвычайно удачным для обозначения страсти, в которой человек беспрдельно отдается другому вплоть до утраты собственной личности» [1].

Достоевский часто пользуется словом “вечность” для описания сильной страсти в ранних произведениях. Неточка Незванова рассказывает об отчине: “Он снова остался в провинции, опять поступил в какой-то провинциальный оркестр, потом опять не ужился в нем и, переходя таким образом с одного места на другое, с *вечной* идеей попасть в Петербург как-нибудь в скором времени, пробыл в провинции целые шесть лет” [2. Т. 2. С. 148] (Курсив здесь и далее, кроме особо обозначенных случаев, наш. – М.Г.). Одновременно эпитет “вечный”, относимый в мире Достоевского к земным вещам, может свидетельствовать о тоске героя по устойчивому и неизменному в хрупкой и постоянно изменяющейся действительности с очень непрочными связями между людьми, их привязанностями и чувствами, длящимися не более “минуты” или “мгновения”. В этом смысле “вечное” чувство – чувство, живущее более мгновения. Неточка Незванова мечтает о том, как она с отцом будет жить в богатом доме с красными занавесками “в каком-то *вечном* празднике и *вечном* блаженстве” [Т. 2. С. 163]; Алеша и Катя в “Униженных и оскорбленных” клянутся друг другу “в *вечной* дружбе” [Т. 3. С. 308]. Настенька тоже просит героя “Белых ночей” быть ей “*вечно* другом, братом” [Т. 2. С. 140]. Таким образом, уже чисто на языковом уровне “вечность” проявляется в земных вещах, человеческих отношениях. Однако также возможно интерпретировать употребление слова “вечность” в этих контекстах как чисто риторическую фигуру, унаследованную Достоевским из стилистики романтизма.

Вопрос о вечности и вечном бытии для Достоевского – это прежде всего вопрос о бессмертии души, о Боге, причем вопрос не столько о существовании Бога, сколько о вере в Него и доверии. Именно поэтому в рассказанном чертом анекдоте о философе и мыслителе, который все отвергал, “а главное – будущую жизнь” [Т. 15. С. 78], герой, даже убе-

дившись в существовании этой отрицаемой им на земле будущей жизни, продолжал бунт против Бога и отказался идти квадриллион километров. В произведениях Достоевского предлагается несколько вариантов вечной жизни – подчас независимо от веры в бессмертие души. Очень упрощенно можно говорить о вечности просто как о бесконечности (временной или бесконечности смыслового вакуума), являющейся уделом замкнутого в себе сознания, сформированного идеями западной философии, и о вечности как приобщении к живой жизни и любви, идеалу Христа, во многом достигаемому благодаря сближению со своим народом.

В мире Достоевского есть много героев, отвергающих веру в Бога, христианскую или какую бы то ни было метафизическую вечность и бессмертие. Однако слово “вечность” все же присутствует в их интеллектуальном кругозоре, но не как единое бесконечное время, а как некое ценностное понятие, входящее в жизнь одного смертного человека. Это человеческий век, время жизни и существования человеческого сознания. Это вечность, доступная пониманию тех героев, которые “не верят в бессмертие и другую жизнь, стало быть, и не могут верить в чудеса, потому что для них всё на земле совершено” [Т. 15. С. 201]. Конечно, нельзя забывать, что такая вечность отчасти обязана своим существованием и общей тенденции к смешению временных промежутков в произведениях Достоевского.

Так, в “Записках из подполья” говорится о “*вековечной* злости”, в которую погружается “наша обиженная, прибитая и осмеянная мышь” [Т. 5. С. 104] “во всей этой лихорадке колебаний, принятых *навек* решений и через минуту опять наступающих раскаяний” [Т. 5. С. 105]. Это вечность, на которую обречено сознание, погребенное “заживо с горя, в подполье *на сорок лет*, в этой усиленно созданной и все-таки отчасти сомнительной безвыходности своего положения” [Т. 5. С. 105]. Интересно, что в художественной системе Достоевского “сорок лет” становится устойчивым обозначением, сроком вечности замкнутого сознания. “Мышь” в “Записках из подполья” “*сорок лет* *сряду* будет припоминать до последних, самых постыдных подробностей свою обиду” [Т. 5. С. 104]. В “Бесах” Ставрогин сначала зовет Лебядкину жить с ним в кантоне Ури “*всю жизнь*” (герой как будто настаивает на этой формулировке и повторяет ее несколько раз в своем монологе) – потом уже в письме к Даше он зовет ее туда “*жить вечно*” [Т. 10. С. 513], то есть понятия всей его жизни (жизни одинокого сознания – об этом дальше) и вечности у героя уравниваются. Хромоножка на предложение мужа о “вечном поселении” отвечает: “Этак я, пожалуй, *сорок лет* проживу в тех горах <...> *Сорок лет сряду* с ним на горе сиди – ишь подъехал” [Т. 10. С. 218].

Важно, что та вечность, о которой идет здесь речь – это “вечность” повторения, пустоты и бездеятельности. В то же время, если взять Эти-

монологический словарь Фасмера, то там слово *вечность* дается в одном этимологическом ряду со словами, например, из литовского языка, которые переводятся на русский как “сила”, “жизнь”, “живость”, “действовать”, “делать”. Иными словами, слово *вечность* принадлежит смысловому полю жизни – как “живой жизни”, внутренне интенсивной, наполненной. На фоне истории слова один из вариантов вечности, предлагаемой подпольным сознанием, приобретает черты некой ложной вечности, антивечности – для русского языкового и национального сознания.

Вопрос о вечности мучил Достоевского на протяжении всей его жизни; представления о вечности, ее образ менялся от произведения к произведению, поэтому есть смысл проследить его воплощение в различных произведениях, выделить разные этапы осмысления образа вечности и в то же время установить некоторые инвариантные черты, своеобразные константы творчества.

В “Преступлении и наказании” у героев-двойников Раскольникова и Свидригайлова очень похоже представление о вечности: оба понимают ее как бесконечное существование мыслящего сознания “на аршине пространства”. Свидригайлов боится, что “будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность” [Т. 6. С. 221]. Раскольникову грезится жизнь “где-нибудь на высоте, на скале, и на такой узенькой площадке, чтобы только две ноги можно было поставить, – а кругом будут пропасти, океан, вечный мрак, вечное уединение и вечная буря, – и оставаться так, стоя на аршине пространства, всю жизнь, тысячу лет, вечность” [Т. 6. С. 123].

Но у героев, не верящих в будущую жизнь, вечность приобретает разный модус. Если у Раскольникова она живая (“...лучше так жить, чем сейчас умирать! Только бы жить, жить и жить! Как бы ни жить – только жить!.. Экая правда! Господи, какая правда! Подлец человек! И подлец тот, кто его за это подлецом называет” [Т. 6. С. 123] – у него сохраняется страсть к жизни, и в этом, по мысли Достоевского, залог его спасения (Порфирий Петрович предракает ему: “Знаю, что не вернется, – а вы лукаво не мудрствуйте; отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, – прямо на берег вынесет и на ноги поставит <...> Знаю, что не веруете, а, ей-богу, жизнь вынесет” [Т. 6. С. 351]), то у Свидригайлова этот аршин пространства выглядит абсурдно и убийственно: банька с пауками – это смерть заживо. Впрочем, возможно, Раскольников цепляется за жизнь как раз чтобы спастись от мертвой свидригайловской вечности “на аршине пространства”. “Бытие, во всей своей первородной простоте, торжествует в нас, а это и есть главное, насущное, – остальное приложится или, говоря осмотрительнее, может приложиться. Эта первожизненная благословенная простота – жажда быть – совпадает в нас с образом и подобием Бога” [3].

Но со временем вечность “на аршине пространства” начинает представляться Раскольникову по-свидригайловски, и тогда его охватывает

томительная тоска. Вечность в ощущении Раскольникова, равно как и многих других героев Достоевского, не отграничена от земной жизни, и герой переживает ее уже сейчас и не однажды: “Он бродил без цели. Солнце заходило. Какая-то особенная тоска начала сказываться ему в последнее время. В ней не было чего-нибудь особенно едкого, жгучего; но от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски, предчувствовалась какая-то *вечность на “аршине пространства”*. В вечерний час это ощущение обыкновенно еще сильнее начинало его мучить” [Т. 6. С. 327]. Итак, ощущение вечности приходит в определенные часы – и оно особенно ярко в закатный час, когда человек остро переживает тоску по утраченному раю от соприкосновения с живой вечностью. У Достоевского существует и обратная связь: Ставрогину после сна о “золотом веке” вдруг “явственно представился крошечный красенький паучок”, которого он видел на “на листке герани, когда также лились косые лучи заходящего солнца” [Т. 11. С. 22] в доме Матрёши, когда он, притаившись, ждал, пока оскорбленная им девочка покончит с собой. При этом воспоминании об утраченном золотом веке, о косых лучах заходящего солнца Ставрогин говорит: “Что-то как будто вонзилось в меня, я приподнялся и сел на постель” [Т. 11. С. 22]. Логический самоубийца Крафт также признается Аркадию Долгорукому, что не любит закатный час.

В приведенном отрывке из “Преступления и наказания” герой ощущает сразу несколько временных перспектив. Во-первых, это после преступления потерянное для него время обыденной жизни: сам Раскольников выпал из времени и его не ощущает. Но, с другой стороны, в этот томительный вечерний час, минуту созерцания, он пытается ощутить вечность, приблизиться к ней; в попытке такого приближения у героев Достоевского, как правило, рождаются их идеи-чувства. В то же время Раскольников теперь боится своей мертвой вечности одиночества, вечности сознания в пустоте, которую он уже переживает до смерти. Наконец, в “косых лучах заходящего солнца” присутствует напоминание о другой вечности – той, которой взыскуют герои – *вечности живой*, исполненной гармонии и любви, “рая”, также в мире Достоевского возможного на земле. (Таинственный посетитель в “Братьях Карамазовых” говорит после признания в давно совершенном преступлении: “А теперь предчувствую Бога, сердце как в раю веселится...” [Т. 14. С. 283]). Все эти смыслы сопричастны в сознании Раскольникова, но он чувствует себя удаленным или приближенным к какому-либо из них; так, здесь у Раскольникова активизируется образ вечности мертвой и тоска при виде заходящего солнца.

Две вечности есть и у Ставрогина: ему знакома тоска при виде заходящего солнца, но в то же время он купил маленький дом в кантоне Ури (“Место очень скучно, ущелье; горы теснят зрение и мысль. Очень мрачное. *Я потому что продавался маленький дом*” [Т. 10. С. 513]). Ма-

ленький дом и ущелье соответствуют образу ставрогинской вечности; туда он собирается переехать на “всю жизнь” [Т. 10. С. 218], “там жить вечно” [Т. 10. С. 513]. У Ипполита в “Идиоте” тоже есть своя мертвая вечность – мейерова стена, на которую он смотрел, когда лежал больной в чахотке и пришел к своему “последнему заключению”.

Неожиданно снова возникает образ вечности “на аршине пространства” в “Идиоте” в связи с мировосприятием князя Мышкина. Оказавшись уже вечером вместе с Епанчиными в Павловском воксале, после того как Аглая назначила ему свидание, князь вдруг впадает в странную задумчивость. “Иногда ему хотелось уйти куда-нибудь, совсем исчезнуть отсюда, и даже ему бы нравилось мрачное, пустынное место, только чтобы быть одному с своими мыслями и чтобы никто не знал, где он находится <...> Мгновениями ему мечтались и горы, именно одна знакомая точка в горах, которую он всегда любил припоминать и куда он любил ходить <...> и смотреть вниз на деревню, на чуть мелькавшую внизу белую нитку водопада, на белые облака, на заброшенный старый замок. О, как бы он хотел очутиться теперь там и думать об одном, – о! всю жизнь об этом только – и на тысячу лет бы хватило!” [Т. 8. С. 286–287] в этом странном видении-воспоминании просматриваются и узенькая площадка на скале, “вечное уединение и вечная буря” Раскольникова, и уже присутствует мрачное швейцарское ущелье Ставрогина. Такое видение вечности свидетельствует о наличии внутреннего подполья, об отделенности от людей и одиночестве прибывшего из Швейцарии князя. В то же время, в отличие от представлений о вечности у других героев в видении Мышкина присутствует красота и ощути-мо влияние руссоистских идеалов. Однако Мышкину доступно и иное переживание вечности: в романе подробно описывается опыт ощущения вечности в остановке времени, слияния прошлого, настоящего и будущего в минуту перед эпилептическим припадком – то есть в миг особой интенсивности сознания, наивысшего напряжения душевных сил при жизни.

В этом же романе Ипполит высказывает мысль, что смысл жизни – в одной жизни, в самой жизни, “в открывании ее, непрерывном и *вечном*, а совсем не в открытии!” [Т. 8. С. 327] Ипполит, приговоренный чахоткой к смерти, юноша, которому осталось жить несколько недель, воспринимает нормальную человеческую жизнь как беспредельность, что-то, где возможно “вечное” открывание. В рассказе Мышкина приговоренный к смертной казни, стоящий на эшафоте так же, как Ипполит, думает: “Что если бы воротить жизнь, – какая бесконечность!” [Т. 8. С. 52].

В “Бесах” Кириллов верит не просто в “будущую вечную, а в *здесь-июю вечную*” жизнь [Т. 10. С. 188]. В комнатке, где по ночам он пьет чай, Кириллов доходит до минут, когда “время вдруг останавливается и будет *вечно*” [Т. 10. С. 188]. В сущности, это тоже вариант знакомой

вечности “на аршине пространства”. Но Кириллов утверждает, что на несколько секунд ему удалось почувствовать живую вечность – с того момента ему стало все равно, жить или умереть. Кириллов решает застрелиться для того, чтобы убедиться, что смерти нет и одновременно, чтобы преодолеть страх смерти. Он не думает о том свете, поскольку уже почувствовал и убедился в “здешней живой жизни” – и поэтому он равнодушен к “будущей вечной жизни”. Подобно Раскольникову, Кириллов ставит над собой эксперимент: он хочет создать свою, автономную от Бога вечность, пройти через Голгофу, но обрести вечность сам, без божественной силы. По мысли Достоевского, это единственный возможный способ придать смысл бытию для атеистического сознания.

В “Братьях Карамазовых” Достоевский создает очень сложный и многоплановый образ вечности. В романе ставится вопрос воцерковления, приближения к ортодоксальному православию. С одной стороны, Алеша, Митя, Таинственный посетитель, Зосима идут путем, предугазанным самим старцем Зосимой, его братом Маркелом – познать живую вечность и Бога через жертвенную любовь к людям и покаяние. И чувствуют ее – Алеша – после видения Канны Галилейской, Митя – после сна о плачущем “дите” из народа, Таинственный посетитель – принеся покаяние.

Иван, считающий, что он не верит в Бога и вечную жизнь, все-таки рассматривает именно вечность христианскую в анекдоте о философе-атеисте. Над этой вечностью издеваются и черт и Федор Павлович Карамазов. Эту вечность, понимаемую как всемирную гармонию, Иван отвергает как безнравственную, даже если бы она и была возможна. То есть вопрос: есть ли Бог или нет, есть ли вечная жизнь и бессмертие Иван заслоняет другим вопросом: а нужен ли такой Бог, в которого надо поверить? Уже упомянутый атеист ложится на дороге и бунтует, хотя и сам убеждается в действительном существовании вечной жизни – то есть в итоге предпочитает вечность как временную бесконечность “на аршине пространства”. Но пролежав там почти тысячу лет, философ потом встал и пошел – и пропел “осанну”, не пробыв в раю и двух секунд – по мнению черта – “пересолил”. Иван соглашается с ним, что это глупо: если внезапный переход от вечности “на аршине пространства” к райской вечности любви возможен во внутреннем созерцании, в духе, то представить это наглядно, “канонически”, как параллельно существующие вечности Иван не соглашается. Это психологически невозможно, слишком наивно и по-земному; невозможно сразу так стремительно в “консерваторы” перейти. Но черт отвечает, что это – “русская натура” [Т. 15. С. 79].

Зосима может помыслить только добровольный ад – ад душ, которые сами отказываются от любви и живой вечности: “Раз, только раз, дано было ему мгновение любви деятельной, *живой*, а для того дана была земная жизнь, а с нею времена и сроки, и что же: отвергло сие счаст-

ливое существо дар бесценный, не оценило его, не возлюбило, взгляну-до насмешливо и осталось бесчувственным” (Т. 14. С. 292). Но если бы люди воспользовались этим даром бесценным и возлюбили бы друг друга, вышли из уединения – тут же, на земле началась бы райская вечность и всеобщая гармония. Получается, что и рай и ад возможны уже при земной жизни человека.

Таким образом, в творчестве Достоевского и ад и рай, обе вечности (для неверующего сознания это оппозиция одинокой вечности “на аршине пространства” и тоски по всеобщей гармонии, особенно сильно чувствующейся при виде лучей заходящего солнца) существуют при жизни человека. Важно, что в итоговом романе – “Братьях Карамазовых” – то, что казалось абсурдным в анекдоте, сочиненном бунтующим Иваном, оказывается возможным в реальности – в жизнеописании старца Зосимы. Но, по мысли Достоевского, и для самого бунтующего Ивана, пока он, как и Раскольников, герой первого романа “пятикнижия”, хочет жить и не погрузился совсем в мертвящую вечность “на аршине пространства”, вопрос о его причастности к какому-либо из вариантов вечности еще не решен окончательно.

### *Литература*

1. *Кирпотин В.Я.* Избранные работы: В 3 т. М., 1978. Т. 2. С. 199.
2. Цит. по: *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Далее указ. том и стр. в тексте статьи.
3. *Мейер Г.* Свет в ночи (О преступлении и наказании). Frankfurt/Main, 1967. С. 158.

## Кавычки в прозе Н.С. Лескова

© Н. С. ФОМИНА

Как заметил Б.А. Успенский, “лингвистический смысл кавычек заключается, прежде всего, в указании того, что взятое в кавычки слово используется в каком-то другом (чужом, метафорическом) смысле, нежели буквальный или общепринятый, причем не указывается, в каком именно” [1]. Разноплановое употребление кавычек позволяет автору расширить варианты интерпретации текста, заставляет читателя искать истину не на поверхности. Н.С. Лесков использует все возможности этого знака.

Писатель часто выбирает сказовую форму повествования, и употребление кавычек позволяет “местами имитировать ассоциативность устной речи (отходы от основной линии, возвращение к прошлому или посылки вперед), то есть обеспечивает неограниченную свободу и гибкость повествовательной манеры” [2. С. 43]. С другой стороны, создает атмосферу доверия. Читатель воспринимает то, о чем рассказывается, как действительно случившееся. “Граница между условным миром рассказа, сотворенным воображением художника, и миром читателя намеренно стирается во имя создания иллюзии абсолютной достоверности” [2. С. 27]. Повествование открыто обращено к читателю.

Ощущение реальности происходящего возникает благодаря особой манере повествования. Рассказчик стремится не упустить ни одной детали, делает на интересных местах оговорки и остановки, хочет добиться всестороннего определения того предмета, о котором повествует, к тому же использует те слова и выражения, обороты речи, которые являются для него обычными.

Автор как бы “цитирует” реального свидетеля событий, именно поэтому в его текстах кавычки столь частотны. Хотя подобное “цитирование” – это своеобразная игра с читателем. Рассмотрим стилистические возможности кавычек в лесковских произведениях.

В кавычки заключаются производные имена, которые рассказчик повторяет за своими персонажами. Чаще эти имена передают теплые чувства, которые испытывают окружающие и сам говорящий к данному лицу: «Как, он, его сын, “Николашка”, будет сидеть за одним столом с княгиней!» [3]; «Ольге Федотовне было всех жалко, и княгиню, и князьков, и Патрикеев Семеныча, и “Жигошу”...»; «Пелагея Дмитриевна, или, по-домашнему, “тетя Поли”, была княгиня...».

В некоторых случаях производные имена заменяются обидными кличками, которые выражают неуважение, пренебрежение, презрение: «Она <...> начинала злословить дам, писавших ему литературные письма, и называла их именами своего изобретения, как-то: “маркиза Дешкуранс”, “баронесса Шлюхман” и “леди Кис-меквик” да две русские помещицы “Обнимайкина и Целовайкина”, которых она “всех презирала”...».

В кавычки заключаются слова, имитирующие произношение героев: «Фигура, или, по малороссийскому простому выговору, “Хвыгура”, во время моего знакомства имел лет около шестидесяти»; “Тут Ефим, или, как эсты называли, “Мифим”, перепробовал много дорогих вин»; «За медведями смотрел и кормил их молодой доезжачий, по имени Феррапонт; но, так как имя было трудно для простонародного выговора, то его произносили “Храпон”, или еще чаще “Храпошка”...».

В некоторых случаях искажение нормы литературного произношения связано с так называемой “народной этимологией”: «половину из этого еще отдавал фельдфебелю или, по-ихнему – “подфебелю”, чтобы от него помехи в работе не было».

Кавычки служат переводу на новейший или устаревший лексикон. При помощи кавычек Лесков демонстрировал преимущественно те сдвиги в лексиконе, которые отражали историческое развитие общества. В одних случаях он переводит старые слова с помощью новых, пришедших им на смену: «нет <...> такого существа, которое походило бы на это волшебное, фантастическое видение, какое на меня надвигало, словно сгущаясь, складываясь, или, как господа спириты говорят ныне, “материализуясь” из игривых тонов мерзлой атмосферы»; «Я должен предупредить читателя, чтобы он не поспешил счесть Вишневского политиком, сепаратистом, или, как нынче называют, “хохломаном”...».

В других же случаях автор пользуется ретроспективным методом: «...придумали отправить партию на судах, или как тогда говорили, на “стругах”, по Оке и Волге»; «Воеводская канцелярия сразу же <...> послала своих полицейских, или, по-тогдашнему, “детей боярских”, чтобы те освидетельствовали тело усоншей»; «если под вечерний звон “резать”, или, как тогда говорилось, “трудиться для пользы императорского воспитательного дома”...».

Иногда происходит смешение временных планов. Рассказчик для одного и того же явления приводит несколько названий: «Тут казаки сейчас же завели “постройки”, которые назывались “острожками”, или “острогами”, или “крепостями”, а впоследствии “городами”...».

Для творчества Лескова характерна любовь к диалектной лексике: «Особенно занимала повесть о пятастах путешественниках, которые под руководством одного книжника, по-ихнему – “обушия”, пустились путешествовать»; “...он учил на вечерницах, или, по-великорусскому,

на "посиделках", на которые они собирались к нему с работою"; "Сараишко этот сгордили для себя смоленские "копачи", или "грабари", приходившие выкорчевывать пни от сведенного на этом месте леса"; "...стало слегка морозить, и потом "закурило", то есть помело по земле мелким снежком».

Эти выражения сопровождаются указаниями типа *по местному выражению, по-местному* и др.: «на этот грех случай поднес сюда двух молодых приказных, по местному выражению – "судовых панычей" ...»; «она конфузилась, или, по-местному, "соромылась" – не выходила на улицу»; «Он не хромал, а, по местному выражению, "шкандыбал", т.е. на одну, на правую ногу наступал твердою поступью, а с левой подпрыгивал»; «Он обманул и извел, или, держась местного говора, "изништолжил" саму язву»; «...лошадей околевало множество и трупы их, или, по-мужичьи, "коневое падло", валялись без перевода»; «Какая это была болезнь – научно не определено, но народно ее звали "пазуха", или "веред", или "жмыховый пупырух", или даже просто "пупырух" ...»; «между ними начался страшный "гнетучий понос", или "жиленье животами" ...».

Книжные выражения, слова высокого стиля, используемые рассказчиком, автор также оформлял с помощью кавычек. Эти высказывания, как правило, принадлежат людям, связанным с церковной деятельностью, и поражают своей преувеличенной правильностью, излишней старомодностью: «...надо около них сделать все, что нужно, т.е. и "осетить, обрать ясак и научить святой вере" ...»; «Что значит "скверноядство"? Это то, если человек ест что-нибудь "скверное", т.е. "непоказанное ему для употребления в пищу" ...».

Характеристика героев становится более убедительной именно благодаря кавычкам: «Приходит купец, "кручинная голова", к Ивану Петрову»; «У этой, второй девочки – "озорницы", недавно умерла мать»; «Любимица покойника, Маньхен, его крохотная "горсточка", как называл он этого ребенка, бегала и шумела».

Создается иллюзия, что рассказчик, стремясь к объективному изложению, называет те черты, на которые обратил внимание не только он сам, но и всё окружение.

Нередко слово в художественном тексте по воле автора наполняется новыми смыслами. Почувствовать это помогают особые пунктуационные знаки, которые выделяют его среди других. Может происходить сужение значения или, наоборот, расширение: «... "на воле", за забором, люди, куда-то поспешая, бегут»; «... он <...> отправился, как говорят в Харькове, в "Россию", в известное нам село Мерево».

Нередко появление новых смыслов возникает благодаря особому, не свойственному литературному языку, сочетанию: «...появились на свет так называемые "поломойные дети" – не признанного, но несомненно благородного происхождения»; «имел очень умное "диплома-

тическое” лицо, продолговатое, бледное, с приветливым, мягким, но в то же время внушающим почтение выражением; «прежде всего “размел губернию”», т.е. выгнал со службы великое множество нерадивых и злоупотреблявших своею должностью чиновников”; «Степан Иванович вышлет к нему “комнатного казака”, то есть, просто говоря, лакея».

Трансформация значения усиливает изобразительный потенциал слова, что особенно заметно в тех случаях, когда происходит “возрождение” внутренней формы слова: «...сделали так называемую “передачу”, т.е. по всему фронту передали шепотом слова»; «и утром при восхождении на гору “растерялись”, то есть потеряли своего исцеленного родственника Фотей». В этих случаях кавычки лишь акцентируют внимание читателя на данном выражении, сам же смысл раскрывается через конкретизирующий оборот.

В переносном значении может употребляться не только слово, но и словосочетание: «...он, как говорили в то время, “заразился глупостью Лефорта”, т.е. пренебрегал способами к самовознаграждению, а потому и не разбогател»; «Снаружи все чистился, а изнутри, по собственному его выражению, “сохранял себя в спирту”, то есть был всегда пьян». Кавычки в этих примерах говорят о том, что образно-иносказательное значение данных выражений завуалировано.

Некоторые слова благодаря кавычкам приобретают ироническое звучание: «некто С., ничтожный “человек высокого происхождения по боковой линии”, <...> напившись предводительского вина, подал мысль собрать “музей бетизов” Всеволжского»; «Тут к нему подошел один из усатых ротмистров – “товарищ в битвах поседельный”, муж бывалый в картежных столкновениях различного рода».

Авторская ирония особенно заметна в том случае, если слово, заключенное в кавычки, упоминается уже не в первый раз. Так, в рассказе “Совместители” граф Канкрин, познакомившись с молодым офицером, приглашает его в гости: “Приходите ко мне запросто, по-соседски, и мы с вами вместе поиграем”. Обособленное обстоятельство “по-соседски” выполняет свою обычную собственно уточнительную функцию, то есть конкретизирует мысль говорящего, делая ее более точной и ясной для слушателя. Однако при повторении конструкции уже из уст рассказчика («Молодой человек поклонился, а граф указал часы, когда его удобно посещать запросто, “по-соседски”, и они расстались») появившиеся кавычки в корне меняют тон повествования, выдают авторскую иронию, придают предложению изобличительное значение. Разве соседские, близкие отношения предполагают строгую регламентацию и требуют указания точного времени посещения?

Таким образом, кавычки, используемые для оформления компонентов конкретизирующего оборота, в произведениях Лескова становятся одним из способов воплощения авторской точки зрения, «которая и не-

сет в себе сатирическую тенденцию сказа, постоянно активно корректирует “показания” повествователя, по-своему воспитывает сознание читателя, изнутри взрывая ряд издавна сложившихся в нем стереотипных представлений, формируя новые, подчас противоположные пер-вым» [4].

Как бы случайно употребленное, обычное для речи тех людей, среди которых живет герой-рассказчик, слово при заключении в кавычки приобретает особое значение, существенно раздвигает границы смысла сказа, возникает двухголосие, речь повествователя “как бы двойится, троится смыслами, играет знаками” [5].

### *Литература*

1. Успенский Б.А. “Грамматическая правильность” и понимание // Межвузовская конференция по порождающим грамматикам. Кязьрику, 15–25 сентября 1967. Тезисы докладов. Тарту, 1967. С. 103.
2. Дыханова Б.С. “Запечатленный ангел” и “Очарованный странник” Н.С. Лескова. М., 1980.
3. Цит. по: Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989.
4. Столярова И.В. В поисках идеала (Творчество Н.С. Лескова). Л., 1978. С. 156.
5. Аннинский Л. Лесковское ожерелье. М., 1982. С. 125.

## Поэтический синтаксис сказочной прозы А.М. Ремизова

© Г.Ю. ЗАВГОРОДНЯЯ,  
кандидат филологических наук

Синтез поэзии и прозы явился яркой чертой литературы рубежа XIX–XX веков. Одним из ярчайших “поэтов в прозе” был А.М. Ремизов. Именно в использовании в прозе поэтического, а также музыкального он сам видит свою общность, например, с Андреем Белым: “...А главное музыкальное начало одновременно и у меня, и у Андрея Белого ... Я начинаю с *лирического* запева и перехожу к повествованию” (Курсив здесь и далее наш. – Г.З.) [1. С. 375]. А. Пайман называет именно Белого и Ремизова “самыми яркими и влиятельными прозаиками своего поколения”. Исследовательница отмечает, что оба они “остаются царственно равнодушны к логической последовательности, но, несмотря на то, что их повествование кажется извилистым и полным неожиданных переходов, напряжение зарождается с помощью лингвистических, *поэтических* приемов”. По мнению А. Пайман, “проза Белого ближе к поэтическому синтаксису, а проза Ремизова – к языку, на котором все еще говорят в деревнях...” [2]. Тем не менее, представляется правомерной мысль об элементах поэтического синтаксиса и в стиле Ремизова – в сказочную прозу он вводит “вторичные элементы стиха”, а именно – ряд приемов, традиционно являющихся принадлежностью поэтического текста, таких, как инверсия, различные формы повтора, специфическое графическое оформление. Рассмотрим эту особенность стиля писателя на примере произведений циклов “Посолонь”, “Николины притчи”, “Лимонарь, сиречь луг духовный”.

Традиционной принадлежностью поэтического языка является инверсия. На это, в частности, указывает А.П. Квятковский. Прямой порядок слов соотносится им с прозаической структурой, инверсированный же – с поэтической: “При удачной инверсии резко меняющаяся интонация придает *стиху* большую выразительность” [3. С. 121]. В прозе Ремизова инверсия – характерная черта его стиля. Часто встречающаяся разновидность инверсии – употребление подлежащего после сказуемого: “Плыли венки, куковала кукушка” (“Кукушка”); “И тихо качались березы...” (“Кошки и Мышки”); “От недели до недели подоспело лето” (“Черный петух”); “Засвирило небо, красно, что жар” (“Воробьи-

ная ночь”) [4]. С одной стороны, подобное явление может быть рассмотрено с точки зрения важной для Ремизова апелляции к устной речи, для которой характерно делать смысловой акцент на сказуемом. Однако при сравнении данных фраз с их “прозаическими” вариантами становится очевидно, что инверсия способствует также созданию особой поэтической интонации. Подлежащее чаще всего расположено в середине или в заключительной части фразы: “Не стучалась, не спрашивала, шибко растворила она мои двери...” (“Снегурушка”); “В белой шубе, босой, потряхивая белыми, лохматыми, тряся сивой большой бородой, Корочун ударяет дубиной в пень...” (“Корочун”); “Прозрачная, с синими грустными глазками, лежит Аленушкина звездочка неподалеку от заячьей норки...” (“Медведюшка”) [Там же].

При сопоставлении одного и того же фрагмента в двух редакциях – более ранней и более поздней – важность для Ремизова данного приема становится очевидной. В качестве примера можно привести два варианта описания Николая Угодника (“Никола Угодник”). 1912-й год: “Пришел он в лапотках седенький, с своим посохом – его райская одежда поиздергалась...” [5. С. 116]; 1917-й год: “В лапотках, седенький, с посохом, пришел Никола к райским вратам – райское платье на нем поиздергалось...” [6. С. 245]. В редакции 1912 года на первом плане действие (“пришел он”); во второй – собственно образ святого; эпитеты, поставленные в начале, как бы укрупняются, приобретают символическое значение. Ю.И. Минералов, исследуя инверсию как “исконную принадлежность поэтического стиля”, приходит к выводу о том, что данный прием способствует созданию “своего рода “лингвистической метафоры””; как отмечает автор далее, “поэт, нарушив нормальный словопорядок, заставил нас активно ассоциировать при чтении” [7]. Так инверсия позволяет соотнести прозаическое произведение с поэтическим, а также провести аналогию с древнерусской поэтикой, ибо, как отмечал Д.С. Лихачев, “художественное впечатление [в древнерусской литературе] может вызываться <...> неуловимой значительностью ассоциаций” [8].

Подобные конструкции служат яркой иллюстрацией мысли писателя о том, что “все абстрактное надо заменять живым: переполненность – до краев изобилие, неудержимость – безудержно” [1. С. 390]. И еще: “Избегать общих определений. Очень затаскано и не звучит, а главное, при относительности этих определений трудно даже представить” [1. С. 388]. Эта же мысль встречается у А.Н. Веселовского: «Если выразили абстрактным, неживописным словом понимание удара, падения и т.п., мысль должна поработать, чтобы представить себе реальное впечатление самого акта; эта работа становится лишней, когда вы услышите: “бац”, “трах!”, “И в Лету бух!”». По той же причине конкретные слова выразительнее отвлеченных, ибо мы мыслим не отвлечениями, а частностями и особенностями, и нам стоит труда перевести отвлечен-

ное выражение в образное” [9]. Действительно, автор концентрирует наше внимание не на самом объекте повествования, а на его признаках, предлагая их нам – “безудержно”, “в изобилии” – в самом начале фразы и заставляя тем самым работать наше воображение.

Еще одна характерная черта ремизовского синтаксиса – специфическое использование именительного падежа, а также употребление тире. В следующем примере выделенное словосочетание может быть определено как приложение-сравнение: “И потянулся народ – белый мак – по селу на жнивье” (“Борода”) [4. С. 33]. Однако обращает на себя внимание специфика выделения – с помощью тире с двух сторон, что придает образу большую выразительность и значимость. В следующих примерах выделение усилено также инверсией, “оторванностью” от определяемого слова: “... вот и овражек, вот и ключик – бежит, и недвижен – серая искорка-пчелка...” (“Кострома”); “Хороша угода, хорош хмель зародился – золотой венец” (“Бабы лето”) [4]. Здесь соотнесение с приложением-сравнением еще представляется возможным, но если обратиться к фрагменту притчи “Николин огонь”, то станет очевидно, что автор использует здесь практически тот же прием (выделение с помощью тире словосочетания в именительном падеже, причем не просто словосочетания, а емкого поэтического образа), однако о приложении в данном случае говорить неправомерно: “Запылали скирды, горят – белый огонь, – а не сгорают” [6. С. 257]. Скорее всего перед нами явление паратаксиса, то есть употребления прямого падежа вместо косвенного (“горят белым огнем”). Паратаксис наиболее характерен для поэтического языка, однако истоки его лежат, с одной стороны, в разговорной речи, а с другой – в древнерусской литературе.

Сам Ремизов неоднократно подчеркивал важность обеих сфер в собственном творчестве: “Старинная русская повесть для меня – не только пересказ, а выражение моих чувств” [1. С. 378]. И далее, о разговорной речи: “... Книжная речь бескровна, свинец, а живет разговорная – выражение фразы без риторического строя...” [1. С. 378].

Исследуя древнерусские памятники, К.С. Аксаков, в частности, писал о русском языке того времени, что “падежи его почти не изменяются, предлоги не соединяют управляемых слов” [10]. Эта же мысль встречается и у Ф. И. Буслаева: “Два существительных, сложенные между собой синтаксически, так что одно зависит по падежу своему от другого, могут в народном языке быть освобождены от этого синтаксического сочетания и поставлены в одном и том же падеже” [11]. Еще один характерный пример тому: “Такова была воля и норев – богатый мужик Егорычев” (“Никола-ночлежник”) [6. С. 273].

Часто данный прием появляется в сочетании с нетрадиционным словоупотреблением: “Намутили воду, *не состояться воде*, река – половодье” (“Троецпыленница”) [4]; эллипсисом: “Красна – свеча венчальная – Иродиада над головой Крестителя” (“О безумии Иродиадином”) [12]. В

последнем примере нельзя с уверенностью сказать, уподобляется ли Иродиада свече или свеча Иродиаде, или уподобление отсутствует, и говорится о том, что Иродиада держит свечу (или мечтает об этом), к чему относится прилагательное “красна” и т. д. Однако именно за счет подобного необычного построения фразы (употребления эллипсиса, выделения с помощью тире, именительного падежа) она обогащается при минимальных языковых средствах всеми перечисленными многообразными смыслами, воспринимаемыми ассоциативно. Добавим, что выделение отдельных фрагментов текста с помощью тире свойственно именно поэтической речи, что создает особую эмоциональную напряженность и интонацию.

Использование Ремизовым различных видов и форм повтора также способствует особому соединению элементов содержания в произведениях. Характерно, что А.П. Квятковский разграничивает прозу и поэзию, основываясь именно на наличии или отсутствии данного приема; так, им отмечается, что характерной чертой прозы является “отсутствие законченной системы повторов, присущих поэзии” [3. С. 224].

А.М. Ремизов широко обращается к повтору в своей прозе, что сближает ее с произведениями поэтическими и на формально-структурном уровне (особенно в сочетании с соответствующим графическим оформлением), и на уровне внутренне-содержательном, направляя сюжет произведений по иному, неповествовательному руслу. На специфическую функцию повтора в прозе обратил внимание Л.А. Новиков в работе, посвященной стилистике орнаментальной прозы А. Белого: “Высокая степень интенсивности какого-нибудь действия, качества и т.п., а также внезапность действия подчеркивается здесь не квалифицирующим, оценочным словом, а многократным повторением: самого названия такого действия, качества, признака” [13]. То же можно сказать и о прозе А. Ремизова, однако мы попытаемся показать, как именно подобное “многократное повторение” способствует формированию поэтического содержания. В прозаических произведениях Ремизова встречается аналог анафорического повтора. При этом не следует забывать, что в поэзии основным способом организации текста является строфа – сочетание стихов, как правило, объединенных рифмой и представляющих ритмическое и синтаксическое целое, именно со строфой связаны все виды повторов, и анафора в частности. В прозе же строф в традиционном понимании слова нет; поэтому функция анафоры в данном случае усложняется.

Наиболее характерными примерами использования Ремизовым этого приема являются сказки “Разрешение пут” и “Плача”. В первом случае композиция произведения следующая: через определенные, более или менее равные фрагменты текста, в начале абзацев повторяется фраза “Старая вещь знает” [4]. С точки зрения внешнего построения подобного рода повтор создает впечатление подразделения на строфы,

объединенные анафорой. С другой стороны, анафора способствует формированию поэтического содержания. Так, сюжет сказки отходит на второй план – хоть и ослабленный, он присутствует: девочка Вольга родилась со спутанными ногами и не может ходить. Родные зовут на помощь старуху-знахарку, чтобы та распутала девочке ноги. Старуха совершает таинственные обряды, читает заговоры, и ребенок выздоравливает. Более того, Вольга просит бабушку распутать ей еще и крылья за спиной, чтобы она смогла летать. Образ мудрой старухи-ведьмы приобретает особый мистический смысл. Повторяясь как заклинание, фраза “Старая вещь знает” подчеркивает его еще и благодаря своей ритмической организации и гармонии ударных гласных. В результате сюжет развивается не линейно, что свойственно повествовательному жанру, а концентрически – “круги” ассоциаций расходятся от ключевой, повторяющейся фразы.

Похожая композиция в сказке “Плача”, с той лишь разницей, что здесь анафора в начале каждого (за исключением первых четырех) предложения-абзаца еще в большей степени сближает это произведение со стихотворением. Кроме того, абзацы представляют собой одноструктурные предложения: “Пожелайте счастья мне от матери-земли, сколько на небе осенних звезд! <...> Пожелайте счастья мне от светлого востока, сколько <...> Пожелайте счастья мне от синих сумерек запада, сколько...” [4].

Повторы фрагментов фраз на небольшом участке текста могут быть охарактеризованы в качестве своеобразных аналогий “композиционного стыка” и эпаналепсиса (или “кольца”):

“И сердце ее отвергнуто.

Осень. Осенины. Синие вечера.

Синим вечером одна тайком из терема она на Иордане.

Во Иордане крестилась, там полюбила.

И сердце ее отвергнуто” (“О безумии Иродиадином”) [12].

В притче “Николин завет” фразовый повтор “пронизывает” все произведение, особым образом организуя содержание. Притча повествует о том, как некто Филипп услышал среди ночи колокольный звон и, поднявшись на колокольню, увидел там Николу Угодника, который на вопрос Филиппа ответил: “За землю всякому пострадать надо”. Далее эта фраза повторяется в следующем контексте:

“И благословил милостивый Никола – иди Филиппу:

к народу по земле родимой:

За землю всякому пострадать надо” [6. С. 248].

Как и в первом случае, высказывание носит разговорный характер (за счет инверсии), однако акценты несколько меняются – понятие “пострадать” сближается с понятием “родимая”, кроме того, это уже не просто фраза, сказанная в разговоре, но некая жизненная установка, цель, и инверсированное “надо” в конце также подчеркивает это. Нако-

нец, в финале это высказывание предстает в несколько измененном виде (“пострадать за родимую землю”). Выделенное графически и лишённое разговорного оттенка, оно приобретает некий вселенский смысл; на первый план выходит мотив страдания, который еще более зримо, чем во второй раз, сочетается с мотивом “родимой” земли.

Параллельно в этой же притче повторяется еще один фрагмент: Филипп, увидев на колокольне Николу, “сложил руки крестом”. Фраза построена традиционно и не привлекает к себе особого внимания. Однако далее она появляется видоизмененной следующим образом: “руки крестом сложены”. Здесь перед нами уже не столько благоговейный жест, сколько символ перемены, перерождения Филиппа после чудесной встречи, кроме того, акцент несколько смещается на слово “крестом”. Далее фраза дважды встречается в тексте и звучит так: “Крестом сложены руки”. Характерно, что слово “крест” с каждым следующим повтором “движется” из конца фразы в начало, обретая все большую значимость и новое наполнение: благоговейное сложение рук – смиренное принятие своей доли – крестный путь. Оба центральных понятия (“крест” – “страдание”) в свою очередь тесно связаны в сознании каждого человека, таким образом, речь может идти о разворачивании ассоциаций в двух направлениях – параллельно и последовательно.

Следует отметить, что сам по себе прием повтора (в данном случае фразового) достаточно распространен. Он встречается как в романтической поэзии, так и в фольклоре. Как отмечает П.Н. Сакулин, “конкретно – данные стили замкнуты в самих себе и неповторяемы. Формальные же ингредиенты, принципы построения стилей – подвижны: могут переходить из одного в другой” [14]. Эту особенность повтора Ремизов использует, поэтически переосмысляя известные сюжеты. Так, в рассказе “О безумии Иродиадином” рефреном проходит фраза “Белые цветы”. В “Примечаниях” Ремизовым подчеркивается, что это не его сочинение, но “колядский припев”, исполняемый хором [12]. Однако если проследить использование данного повтора в рассказе, станет очевидно, что помимо функции изображения обрядового действия, есть еще одна – формирование “ассоциативного стержня”, вокруг которого разворачивается содержание. Так, в начале, когда повествуется о Рождестве, данная фраза упоминается в контексте со словосочетанием “белогрудая райская птица” (символ Богородицы, согласно “Примечаниям” Ремизова), “белый ангел”, а также в контексте со сходными с евангельскими синтаксическими конструкциями, благодаря чему создается ощущение радости светлого праздника:

“Спихватились ангелы, полетели печальные на четыре стороны, во все семьдесят и две страны понесли весть.

Белые цветы!

В этот вечер – святой вечер Христос на земле родился, воссиял nocturno миру мир и свет!

Белые цветы!” [12 С. 5]

Кроме того, данный рефрен завершает относительно автономную часть рассказа, повествующую о Рождестве о об избииении младенцев, придавая ему и смысловую, и композиционную цельность.

И, наконец, при упоминании о казни Иоанна Крестителя повтор “Белые цветы” приобретает совсем иной смысл – смерти, безысходности:

“Белая порошица выпала, белая кроет –  
порошит кручину да черную гору.  
Белые цветы!” [12. С. 9].

Так помещение повтора в различные контексты способствует развитию дополнительных смыслов. В сочетании с соответствующим графическим оформлением он способствует даже чисто внешнему сближению прозаического текста с поэтическим.

### *Литература*

1. Ремизов А.М. Царевна Мымра. Тула, 1992.
2. Пайман А. История русского символизма. М., 2002. С. 296.
3. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966. С. 121.
4. Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 2. Докука и балагурье. М., 2000.
5. Ремизов А.М. Сочинения. Т. VII. Отреченные повести. СПб. Изд. “Сирин”, 1910–1912.
6. Ремизов А.М. Сочинения. Кн. 1. Звенигород окликанный. М., 1993.
7. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М., 1999. С. 110.
8. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 102.
9. Веселовский А.Н. Язык поэзии и язык прозы // Русская словесность. Антология. М., 1997. С. 64.
10. Аксаков К.С. Полное собрание сочинений. Т. 2. Ч. 1. Сочинения филологические. М., 1875. С. 89.
11. Буслаев Ф.И. Историческая грамматика русского языка. М., 1959. С. 453.
12. Ремизов А.М. Сочинения. Кн. 2. Круг счастья. М., 1993.
13. Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы А. Белого. М., 1990. С. 147.
14. Сакулин П.Н. Филология и культурология. М., 1990. С. 147.

---

---

## Тишина в “Тихом Доне” М. Шолохова

© В.И. МАТУШКИНА,  
кандидат филологических наук

*Тишина* в романе М.А. Шолохова “Тихий Дон” имеет концептуальное значение, связанное с поисками ответа на вопрос об особенностях русского характера – его бунтарского духа и безмолвного смирения.

Писатель искал в русском человеке то определяющее, что позволит ему сохранить свою национальную душу.

Еще Ф.М. Достоевский преклонялся перед мужеством “великого народа русского, столь долго страдавшего, столь долго веков обреченного на молчание, но всегда заключавшего в себе великие силы” [1]. Достоевскому ценно в русском человеке его мудрое молчание. В Словарях В. Даля и С. Ожегова *молчание* стоит в одном ряду с лексемами *тишина*, *смирность*.

Шолоховеды, исследуя роман “Тихий Дон”, естественно, не могли обойти вниманием слово *тихий*. «Огромную идейную нагрузку несет образ Дона, который выступает символом жизни народа, – пишут А.А. Журавлева и Ф.М. Селиванов, исследуя прозу Михаила Шолохова в аспекте современности. – Само название “Тихий Дон” полно символики: оно контрастирует с изображенными событиями» [2].

Однако мотив тишины в романе-эпопее многомерен. Иногда он дан в неявном, завуалированном виде. *Тишина* как образ мирного труда, мирной жизни противопоставлена событиям военных лихолетий уже в первой сцене трудового покоса: “выходили на покос всем хутором сразу <...>. Так повелось исстари. От Дона до дальних ольховых зарослей шевелился и вздыхал под косами опустошаемый луг” [3. Кн. I. С. 40]. То, как луг шевелится и вздыхает, можно слышать только в тишине.

Вот Григорий с женой выезжает пахать, а в это время “в степи за хутором слыла *прозрачная тишина*” [I. С. 124] (Курсив здесь и далее наш. – В.М.). В данном случае слово *тишина* в совокупности с эпитетом *прозрачная* наполняется особым смыслом в связи с дальнейшим признанием Григория в нелюбви к Наталье: “– Чужая ты какая-то... И жалко тебя, а нету на сердце ничего... Пусто. Вот как зараз в степе...” [I. С. 129].

Эмоционально-оценочное *пусто*, уточненное сравнительным оборотом “вот как зараз в степе”, возвращает к пейзажной детали *прозрачная тишина*: так Григорий прояснил свои чувства к Наталье тихим светом сожаления.

Образ *степи* в романе Шолохова ассоциируется с особенностями русского характера. По просьбе родных Мишку Кошевого, как единственного кормильца родителей, разжаловали из армии в атарщики. И вот он вместе с опытным в этом деле Ильей Солдатовым отправляется на новое для Мишки место службы, где сменил винтовку на аркан, а по дороге “впереди, повитая нежнейшим голубым куревом, *величественно безмолвствовала степь*” [III. С. 26]. Невольно возникает ассоциация с масштабностью величия души народа, отозвавшейся так же величаво-безмолвно на призыв защитить свой Дон, свой дом, свою волю.

Одна из глав романа начинается выразительным описанием олицетворенного образа Дона. Но эта выписанная в подробностях жизнь реки невольно проецируется на внутренний мир души народной: “Из глубоких *затишных* омутов сваливается Дон на россыпь. Кучеряво вьется там течение. Дон идет вразвалку, мерным *тихим* разливом. ...Но там, где узко русло, взятый в неволю Дон прогрызает в теклине глубокую прорезь, с придушенным ревом стремительно гонит одетую пеной белогривую волну” [III. С. 155]. В описании жизни Дона, его поведения в зависимости от обстоятельств узнается реакция народа на обрушившуюся историческую неволю. Из того же “затишья омутов”, откуда сваливается Дон, прорывается и сила народной воли.

О силе характера казаков, в молчании переносящих выпавшие на их долю испытания, свидетельствуют образы Натальи, отца и матери Григория. Их боль не слышна другим, не высказана.

В безмолвное ожидание погружается душа Натальи, “взрачивающей надежду на возвращение мужа, опираясь на нее надломленным духом” [I. С. 215]. “Она *ничего не писала* Григорию. Но не было в семье человека, кто бы с такой тоской и болью ожидал от него письма” [I. С. 215].

А вот та же безмолвная, невысказанная боль Ильиничны, провожающей сына в майские лагеря: “Мать, вытирая рукавом глаза и углом завески покрасневший нос, стояла посреди база” [I. С. 21]. Это внешне не проявляемое тихое внутреннее страдание – черта русского национального характера: не обременять других своими заботами, невзгодами, таить в себе свое несчастье.

Выразителен психологический портрет Пантелея Прокофьевича, безмолвно переносящего семейное горе, настолько оно было велико: “Он ходил по курену сутулый, чугунно-почерневший; горячечный масляный блеск глаз выдавал его душевную смуту” [I. С. 320]. Вселяет тишину в душевное состояние Пантелея Прокофьевича только вера в *святую* смерть сына, сознание греховности отчаяния: “С этого дня пе-

реломил себя и духовно оправился [I. С. 322]. Подобные развернутые описания психологического состояния героев через жесты, поведение вместо слов (все происходит в тишине) характерны для Шолохова. Поэтому закономерно, что упоминание о *тишине* уже впрямую дает оценку степени потрясенности всех козаков: в эпизоде расправы с пленными стояла “туго натянутая *тишина*” [III. С. 320]; “в хуторе было *тихо, безлюдно*” [III. С. 322].

Шолоховское богатство смыслов концепта *тишина* (спокойствие Дона, величественное безмолвие степи, безмолвное страдание героев, душевное потрясение масс в духе пушкинского “народ безмолвствует”) позволяет писателю придать ббольшую объемность сюжетному содержанию романа, прояснить понимание русской православной души, укрепить читателя в мысли о единстве природы и человека.

### *Литература*

1. *Достоевский Ф.М.* Собр. Соч.: В 20 т. М., 1999. Т. 20. С. 44–45.
2. *Журавлева А.А., Селиванов Ф.М.* Проза Михаила Шолохова 40–60-х годов XX века в аспекте современности. Учебное пособие. М., 1989. С. 44–45.
3. *Шолохов М.А.* Тихий Дон. Роман в 4-х кн. М., 1984.

## НОРМА И ПУНКТУАЦИЯ

© О. А. КРЫЛОВА,  
доктор филологических наук

Во время заседаний Орфографической комиссии, обсуждавшей концепцию новой редакции “Правил русской орфографии и пунктуации”, первоначально высказывалась мысль о том, что необходимо допустить вариантность в этой сфере, – подобно тому как словари допускают варианты в сфере орфоэпии и морфологии. Однако позднее от этой идеи отказались: сама практика работы над текстами правил, предлагавшимися для обсуждения, подвела всех членов Комиссии и сотрудников орфографической группы отдела культуры русской речи ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН к мысли, что сейчас, в эпоху нестабильности и расшатывания всех и всяческих норм, санкционирование вариантов написания, т.е. закрепление вариантности в сфере орфографии с помощью кодификации, было бы нежелательно.

Тем не менее, в разделе “Пунктуация” изданного в 2006-м году полного академического свода правил фактически такая вариантность допускается. Во вступительном разделе “О назначении и принципах пунктуации” читаем: “... поскольку смысловые оттенки речи могут быть разнообразными, то и знаки, ориентированные на их передачу, допускают вариантность в соответствии с возможностью разного осмысления тех или иных конструкций” [1. С. 199]. Здесь идет речь о таких вариантах, каждый из которых обеспечивает передачу на письме различных смысловых оттенков. Такая вариантность, безусловно, может быть оправдана. Но далее сказано: “В настоящем своде правил представлена пунктуация нормативная. В соответствии с этим при формулировании правил используются формы глаголов типа *ставится, выделяется, обособляется, отделяется*.”

Однако в связи с тем, что в современной практике письма наметились новые тенденции в применении знаков препинания, в формулировании правил иногда включаются обороты типа *допускается употребление, может ставиться, возможен знак, допустимо употребление и т.п.* [Там же. С. 201]

Следует отметить, что при составлении раздела “Пунктуация” его автором, профессором Н.С. Валгиной, была проделана огромная работа; достаточно сказать, что если над разделом “Орфография” трудился целый коллектив сотрудников Института русского языка, то раздел “Пунктуация”, лишь на треть меньший по объему, создавался одним ав-

тором (хотя обсуждался, конечно, всей Комиссией). Н.С. Валгина – известный специалист в области русской пунктуации, ею представлен, осмыслен и описан большой и стилистически разнообразный современный языковой материал, который дает достаточно объективную картину в сфере пунктуации. Но это не снимает вопроса о *принципах* кодификаторской деятельности в этой сфере.

Думается, что заявленный во вступительной части тезис о том, что примат остается за структурно-семантическим принципом постановки знаков препинания [С. 199], абсолютно справедлив; но, к сожалению, он выдерживается не всегда последовательно. Например, пункт 6 параграфа 15 [С. 209] гласит, что тире между подлежащим и сказуемым-существительным при отсутствии связки не ставится, “если между подлежащим и сказуемым-существительным стоит вводное слово, обстоятельство или дополнение, а также союз или частица: *Мой отец для меня друг и наставник; Этот ручей лишь начало реки*” В “Правилах русской орфографии и пунктуации” 1956 г. такого ограничения на постановку тире в биноминативных предложениях не было, это ограничение было введено Д.Э. Розенталем, причем с формулировкой “Тире обычно не ставится” [2. С. 111], затем оно приобрело более категоричную форму и попало в многочисленные пособия, хотя, на наш взгляд, это ничем не было обосновано. В самом деле, структура: подлежащее-номинатив – нулевая связка – сказуемое-номинатив – здесь сохраняется, наличие дополнения или обстоятельства между подлежащим и сказуемым не снимает вопроса о том, к подлежащему или сказуемому относится этот второстепенный член предложения. Если сохранить тире, то семантико-синтаксические связи этого второстепенного члена предложения будут четко выявлены; например: *Дети родителям – помощники* (Кем являются дети для родителей?) или: *Дети – родителям помощники* (Кто суть дети?); в последнем случае коммуникативный смысл предложения будет идентичен коммуникативному смыслу предложения *Дети – помощники родителям*. Что же касается частицы, поставленной между подлежащим и сказуемым, то она всегда относится к сказуемому и устранение тире в этом случае вообще ничем не оправдано: *Мой брат – тоже инженер; Этот ручей – лишь начало реки; Семнов – только начинающий художник*.

Еще один важный момент. Во вводном разделе отмечается, и совершенно справедливо, что “в данных правилах не отражен вопрос об авторских знаках как не соответствующий сущности этого документа” [С. 201]. Однако на практике это положение последовательно в “Правилах...” 2006 г. не проводится. Так, сформулировано правило о том, что в уже упоминавшихся предложениях с нулевой связкой тире между подлежащим и сказуемым не ставится при наличии перед сказуемыми “сравнительных частиц” *как, словно, что, точно, вроде как (Жизнь как легенда; Небо словно раскинутый шатер)*, а примечание по суще-

ству сводит это правило на нет: “При акцентировании сказуемого (обычно в стилистических целях) тире возможно”, и приводятся примеры постановки тире из художественных произведений Фурманова, Шолохова, Бунина, Пастернака и Токаревой; но совершенно очевидно, что такое тире – именно авторский знак: “Луна в небе – как среднеазиатская дыня” (Токарева). Заметим, что указание на “акцентирование сказуемого” картины не проясняет, т.к. в любом случае логическое и фразовое ударение здесь совпадают и приходятся на последний ударный слог сказуемого, выполняющего роль ремы в актуальном членении этих предложений; каким образом можно особо интонировать сказуемые в этих случаях, чтобы добиться их акцентного выделения, – неясно: “Этот одинокий и, может быть, совершенно случайный выстрел – словно сигнал” (Фурманов); “Млечный Путь – как большое общество” (Пастернак). Возможно, здесь речь должна идти о наличии более длительной *паузы* между подлежащим и сказуемым как условия сохранения тире? Но в любом случае, если правило требует устранить тире, а тире сохраняется при наличии каких-либо дополнительных, только пишущему принадлежащих интенций, – тире будет авторским знаком.

Аналогичная картина наблюдается в описании знаков препинания в бессоюзном сложном предложении. В §129 сформулировано правило о постановке двоеточия в тех бессоюзных сложных предложениях, в которых вторая часть поясняет первую, содержит обоснование, указание на причину, изъяснение: “Ох, на него было страшно смотреть: какой-то гейзер гнева” (Толстой) [С. 296]. А в Примечании 2 к этому параграфу [С. 297] говорится, что в таких предложениях “допустимо употребление тире вместо двоеточия (особенно в художественной литературе и публицистике)” и в подтверждение приводится множество примеров из произведений К.Паустовского (“В армию тоже не берут – сердце заштопанное”; “Однажды зимой вышел я и слышу – стонет кто-то за оградой”), а также Пелевина, Устиновой, Улицкой, Шукшина и др. Что же это, если не авторские знаки препинания?

Естественно напрашивается вопрос: а сохраняет ли после такого примечания свою силу сформулированное ранее правило? Не ликвидирует ли самоё норму признание возможности вариантной постановки знаков препинания в подобных случаях, т.е. там, где *за разными знаками не скрывается никаких дополнительных смысловых или структурных различий?*

### Литература

1. Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник. М., 2006. Правила русской орфографии и пунктуации. М., 1956.
2. Розенталь Д.Э. Пособие по русскому языку для поступающих в вузы. М., 1960.

## Бродилка, стрелялка, страшилка

### Существительные с суффиксом *-лк(а)*

© Д. А. ОСИЛЬБЕКОВА

Существительные с суффиксом *-лк(а)* представляют собой динамично развивающийся словообразовательный тип, поэтому многие употребляемые в современной речи слова этого типа еще не отмечены в словарях. Все они носят разговорный характер, среди них много новообразований, которые легко создаются, когда возникает необходимость. Широкая употребительность и продуктивность производных на *-лк(а)* кроется в их прозрачной внутренней форме – они называют предмет или явление по характерному действию, обозначая его суть одним словом. Например, *купилки* – “деньги”, *стиралка* – “ластик”, *хвалилка* – “реклама”, *болталка* – “чат”: “Книга про вечно пьяного парня, сочиняющего “хвалилки” для товаров и презирующего всех и вся, стала самой продаваемой во Франции в 2000 году” (Комс. правда. 2006. 3 июля). То же самое происходит в чатах (или “болталках”), где в онлайн (режиме реального времени) могут “болтать” много людей.

Часто появление новых слов на *-лк(а)* связано с обозначением новой реалии. Например, названия-характеристики электронных и компьютерных игр: *бродилка*, *давилка*, *гонялка*, *леталка*, *мечталка*, *стрелялка*, *убивалка*, *ужасалка*, *ходилка*. Несомненно, этот ряд будет продолжен, т.к. в разговорной практике сложилась определенная традиция называть новые игры отглагольными производными на *-лк(а)*. Название дается по характерному для данной игры действию: “Лучше ребенку читать книги, чем он будет сидеть и бесконечно нажимать на клавиши, играя во всякие *стрелялки-убивалки*” (Э. Успенский. ТВ. Культура. 2007. 11 мая).

Модель с суффиксом *-лк(а)* настолько привычна, что стала средством шутового обыгрывания: “Тут всякие игры для тебя: *стрелялки*, *леталки*, *нефтедобывалки*”. – “А *опохмелялки* у вас нет?” (НТВ. Красная стрела. 2004. 12 янв.).

И не случайно по образцу этого продуктивного словообразовательного типа переводчик популярной серии книг о Гарри Поттере создал новые слова для обозначения “волшебных” реалий: “Дамблдор засунул свою зажигалку – точнее *гасилку* – обратно во внутренний карман мантии; Невил ужасно обрадовался и, вскрыв сверток, показал всем небольшой стеклянный шар. Казалось, что шар заполнен белым дымом. –

Это *напоминалка!* – пояснил Невил. – Бабушка знает, что я постоянно обо всем забываю, а этот шар подсказывает, что ты что-то забыл сделать” [1].

Новообразования с суффиксом *-лк(а)* выполняют не только номинативную, но и обобщающую функции, являясь “родовым” названием различных предметов, объединенных общей функцией. Например: “Люди перед тем, как ступить на трап, примеряли майки национальной сборной и выбирали “*дуделки*” погромче” (АиФ. 2003. № 48); “А для крох, у которых зубки только режутся, есть специальные “*жевалки*” из мягкой резины или тонкой пластмассы, наполненные гелем” (Комс. правда. 1996. 20 дек.); “Существует и особое “ядоносное” оружие. Игла крепится к шприц-тюбику, зонтику, авторучке, прячется в перстень – как разыграется фантазия... В зонтиках и прочих *кололках* чаще используют аконитин” (Комс. правда. 2003. 10 окт.); “Удовольствие испытывшемуся ребенку доставят различные хлопушки, *пыхтелки*, фейерверки и бенгальские огни” (Комс. правда. 1995. 8 дек.). *Вырезалками* называют игры, в которых нужно вырезать картинки, например, одежду для кукол.

Еще одной функцией производных на *-лк(а)* является свертывание (компрессия) словосочетания. Например, разговорное слово *стиралка* называет *стиральную машину*; *читалка* является синонимом словосочетания *читальный зал*, *пригласилка* – синонимом словосочетания *пригласительный билет*: “Борька женится, просил меня тебе звякнуть и пригласить на свадьбу. Он еще позвонит и пришлет *пригласилку*” (Семь дней. 2008. 3–7 марта).

Основная тенденция развития словообразовательного типа слов на *-лк(а)* – это расширение его семантики. Наряду с названиями конкретных предметов, подобные новообразования довольно часто имеют значение отвлеченного действия или понятия. Например: “Начальник российской ГАИ, побывав два дня назад в гостях у “Комсомолки”, поведal возмутительную историю – о том, как зловердые гаишники отобрали у него водительские права. Подробности удивительного беспредела (нет, беспредельной *удивлялки!*) – на будущей неделе в “КП” (Комс. правда. 1997. 1 авг.); “Когда СВЧ-печки только появились на российском рынке, вместе с ними немедленно возникла *страшилка*: “Еда из микроволновки вызывает рак”. Еще ходили *пугалки*, что микроволны влияют на внутриутробное развитие ребенка” (Комс. правда. 2007. 15 нояб.); “Я всегда удивляюсь, насколько развита *соображалка* у наших людей” (М. Задорнов. РЕНТВ. 2007. 7 сент.); “Храню собранные в предвыборную пору плакаты-*обещалки* кандидата в депутаты... Да и много ли скажешь в предвыборной *обещалке?*” (Лит. газета. 1995. 8 марта); “Но главное, что сделала эта девочка-менеджер – она принесла мне подлинные тексты “*говорилок*”, которые раздают персоналу. Это произведения эпического размаха!” (Комс. правда. 2003. 14 марта).

*Обещалкой* может быть не только плакат, а *говорилкой* – текст: так можно назвать и процесс, например, речь.

В качестве еще одного примера приведем существительное *страшилка*. В БТС *страшилка* дается в значении: “Шутл. О рассказе, фильме, вызывающем страх” [2]. Однако в публицистической речи это производное может называть любое явление: “Коммунисты, правда, многому научились. Конечно, по голове им надавали, вот они и поумнели. Как оппозиция они, конечно, имеют право на существование. Пусть себе существуют как *страшилка*” (АиФ. 1998. № 6).

Значение новых слов с широкой семантикой уточняется в контексте. Их новизна может быть подчеркнута кавычками. Например: “Комсомолка” уже рассказывала о некоторых способах “*дурилок*”, которые используют “аферисты” (Комс. правда. 2001. 20 апр.). Новизна слова может быть подчеркнута в контексте его употребления с помощью синонима, например: “Вот мое прощание или *прощалка*, как сейчас говорят” (В. Познер. Времена. ТВ. 2006. 2 апр.).

Итак, прозрачность внутренней формы обусловила новую черту существительных на *-лк(а)* – универсальность их семантики. Эти производные в современной речи означают не только предметы. Они послушное орудие в устах человека, когда нужно быстро и точно назвать любое понятие. Их можно назвать палочкой-выручалочкой, вернее, палкой-выручалкой.

### Литература

1. Дж.К. Ролинг. Гарри Поттер и философский камень / Перевод И.В. Оранского. М., 2002.
2. Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С.А. Кузнецов. СПб., 2000.

Шуя  
Ивановской обл.



## О глаголах группы “ходить”

© Е. С. ПАШКИНА

Парные глаголы движения (*идти – ходить, бежать – бегать, лететь – летать, плыть – плавать, ехать – ездить, ползти – ползать, лезть – лазить* и др.) имеют в лингвистике самые разные названия: кратные – некрatные, однонаправленные – разнонаправленные, определенно-направленные – неопределенно-направленные, направленные – ненаправленные и многие другие. В практике преподавания русского языка часто используются понятия “глаголы группы *идти*” и “глаголы группы *ходить*”.

Традиционное представление о глаголах двух групп сводится к следующему: однонаправленные глаголы, или глаголы группы “идти” обозначают одно конкретное движение в одном определенном направлении. Разнонаправленные глаголы, или глаголы группы “ходить”, могут обозначать:

- конкретное движение, не имеющее определенного направления, совершаемое в разных направлениях, движение “неупорядоченное” [1. С. 171–172] (*Я хожу по комнате; По небу летают птицы*);

- регулярно повторяющееся действие (*Петя ходит в школу каждый день*);

- движение туда и обратно (*Вчера я ходил в театр*);

- “только называют движение, не обозначая конкретного действия” [2. С. 67], способность к совершению движения (*Рыбы плавают, Птицы летают, Мой ребенок уже ходит*).

Как правило, из перечисленных значений разнонаправленных глаголов подробно рассматриваются и изучаются только два: “движение туда и обратно” и “регулярно повторяющееся действие”.

Что же касается движения конкретного, то на нем останавливаются крайне редко. В примерах, предлагаемых в учебниках, оно, как прави-

ло, представляет собой лишь движение, не имеющее цели. Однако подробное рассмотрение именно конкретно-процессного значения глаголов данной группы дает интересные результаты и ставит под сомнение некоторые традиционные представления о разнонаправленных глаголах, а именно:

1. Представление о том, что движение, обозначаемое разнонаправленными глаголами, не имеет определенного направления и, соответственно, цели.

Да, действительно, в предложении с разнонаправленным глаголом в конкретно-процессном значении задать направление движения, начальную и конечную точку, намного сложнее, чем в предложении с глаголом однонаправленным. Как только задается направление, глагол начинает обозначать регулярно повторяющееся действие или движение туда и обратно: *Петя ходит в парк; Самолет летает из Петербурга в Москву* и т.д.

Однако даже отсутствие указания на начальную или конечную точки движения не всегда свидетельствует о том, что направление движения объекта является неопределенным. Направление движения некоторых объектов может быть известно человеку изначально, поскольку входит в знание человека о перемещающемся объекте, и потому не требует своего обозначения в предложении. Это относится к тем объектам, которые по своему внутреннему устройству, функциональному назначению или по определенным законам природы и мироздания всегда движутся в каком-то определенном направлении. В языке же их движение, в силу определенных характеристик данного движения, чаще всего обозначается так называемым “неопределенно-направленным” глаголом (то есть глаголом группы “ходить”). Речь идет, прежде всего, об объектах, которые совершают движение по замкнутой линии или по одной линии из стороны в сторону (например, движение маятника, ползунка, жерновов). Движение этих объектов обозначается, как правило, так называемым “неопределенно-направленным” глаголом (*планеты летают, стрелка бегает, жернова ходят...*), однако, безусловно, совершается в *определенном* направлении (во всяком случае все опрошенные нами носители русского языка в один голос утверждали именно это).

Направление движения может задаваться также и такими словами, как *туда-сюда, взад-вперед, из стороны в сторону, по диагонали, по периметру, зигзагом, кругами, по/против часовой стрелки* и проч. При этом разнонаправленный глагол будет обозначать конкретный процесс: “Ваня ходит по комнате туда-сюда, от шкафа к столу, от двери к окну”; “Лошадь бегает по арене по диагонали”; “Сначала малыш просто лежит в манеже, потом сидит с игрушками, а затем ходит по периметру”; “Папа, а почему бабушка бегает по огороду зигзагами?”. Кто может сказать, что направление движения в предложениях с этими словами четко не обозначено?

При этом не следует думать, что такое движение не имеет цели и, соответственно, лишено смысла. Бесцельным может быть разнонаправленное движение объектов, которые совершают движение в непригодной для них среде или потеряли контроль над своим движением в естественных для них условиях (*Воздушный шар летает по небу; В море плавают самолет*), а также неодушевленных объектов, которыми никто не управляет (*летают листья, бумажки, летает тополиный пух; плавают бревно, бутылка; в реке / в воде плавают лодка* – заметим, что *в реке*, то есть лодка уже перестала отвечать своему функциональному назначению, ею никто не управляет, она либо перевернулась, либо ее носит ветер).

Существует масса примеров, подтверждающих то, что у разнонаправленного движения может быть цель.

Во-первых, предложения с разнонаправленным глаголом в конкретном-процессном значении часто могут быть преобразованы в предложения цели, например: *Ваня ходит по лесу и ищет грибы* → *Ваня ходит по лесу, чтобы найти грибы; Собака бежит по двору за кошкой* → → *Собака бежит по двору за кошкой, чтобы поймать ее.*

Во-вторых, для некоторых объектов, движение которых обозначается разнонаправленным глаголом, направление и цель в предложении могут не задаваться, но выводиться из представления человека о данном объекте: *Спутник летает вокруг Земли, Секундная стрелка бежит по циферблату, Кровь бежит по жилам.* Движение этих объектов никак нельзя назвать неопределенным, беспорядочным и бесцельным.

Итак, признак “определенность – неопределенность движения” не может лежать в основе дифференциации парных глаголов движения. Разнонаправленные глаголы движения *могут* обозначать определенно-направленное движение и движение, которое имеет цель, точно так же, как и глаголы однонаправленные.

2. Неверным является также и традиционное представление о том, что разнонаправленное и однонаправленное движение может совершаться одинаковыми объектами.

Хотя эксплицитно это представление нигде не выражено, тем не менее, вывод напрашивается именно такой, когда сталкиваешься с примерами, иллюстрирующими употребление парных глаголов движения. В примерах всегда указывается движение одних и тех же объектов – “люди”, “животные”, “средства передвижения”, из чего создается впечатление, что выбор того или иного глагола одной пары зависит либо от ситуации, либо от говорящего, что далеко не всегда так. Выбор глагола может зависеть от самого объекта – от его предрасположенности к тому или иному движению. Одни объекты всегда движутся из стороны в сторону, другие по кругу, третьи – хаотично и беспорядочно или же в любом заданном направлении. Тип движения, присущий или приписываемый объекту, определяет выбор глагола.

ваемый человеком тому или иному объекту, может зависеть от внешнего или внутреннего устройства объекта, его функционального назначения, естественных законов природы, наивного представления человека о данном объекте и его движении, либо от каких-то других причин.

В языке предрасположенность объекта к тому или иному типу движения проявляется в том, что одни слова могут сочетаться как с однонаправленным, так и с неоднаправленным глаголом, а другие только с однонаправленным или только с неоднаправленным (*ракета летит в космос* и *\*ракета летает*; звезда *летит*, но не *летает*); третьи накладывают ограничения на сочетаемость форм: например, могут сочетаться с разнонаправленным глаголом только во множественном числе (*машины по дороге бегают* или *бегут*, но *машина по дороге не бегают*, а только *бежит*; *граната летит*, но не *летает*).

Даже когда глаголы обеих групп могут обозначать движение объектов, входящих в одни и те же классы (например, “живые существа”, “транспортные средства”), могут быть несовпадения в границах одного класса. Например, степень “поворачиваемости” какого-либо объекта в ту или иную сторону может накладывать ограничения на употребление с тем или иным глаголом в том или ином значении (*По дороге бегают собака* и *\*По дороге бегают слон*; *Кошка как бешенная летает по комнате* и *\*Слон как бешенный летает по вольере*, хотя глагол *летать* в обоих предложениях употреблен в переносном значении – “быстро передвигаться” и сказать *Кошка быстро движется* и *Слон быстро движется* в обоих случаях можно). Ср. также: *Мотоцикл летает по городу* и *\*Экскаватор летает по городу*.

Что касается неодушевленных объектов, используемых, например, в качестве средств передвижения, то часто играет роль степень контролируемости передвижения этих объектов. Так, если движение является хорошо управляемым и контролируемым, то шансов на то, чтобы слово, обозначающее данный объект, употреблялось как с однонаправленным, так и разнонаправленным глаголом, больше. Если движение плохо управляемое, то меньше. Показательно ведут себя в этом отношении объекты, входящие в класс “средства передвижения”, движение которых обозначается глаголами *летать* и *лететь* [3]:

– С хорошо управляемыми и контролируемыми *самолетом*, *вертолетом*, *аэропланом* могут употребляться в конкретно-процессном значении как *летать*, так и *лететь*.

– С плохо (или слабо) управляемыми *планером*, *дельтапланом*, *воздушным шаром* и *парашютом* глаголы *лететь* и *летать* употребляются по-разному. Если с *планером* и *дельтапланом* можно употребить как *лететь*, так и *летать*, то с *воздушным шаром* только *лететь*, если пассажиры держат движение на шаре под контролем, и *летать*, если контроль над передвижением потерян. Со словом *парашютом* глагол *летать* не употребляется вовсе.

Для полного представления о семантике парных глаголов движения необходима детальная классификация объектов движения и анализ сочетаемости одно- и разнонаправленных глаголов со словами, которые обозначают эти объекты.

### *Литература*

1. Милославский И.Г. Морфологические категории современного русского языка. М., 1981.
2. Русский язык для иностранных учащихся средних специальных учебных заведений / Под ред. Г.И. Володиной, М.Н. Найфельд, Н.М. Лариохиной, Л.Н. Бахтиной. М., 1979.
3. Пашкина Е.С. Семантическая классификация как инструмент для построения толкования глаголов движения // Московский лингвистический журнал. 2003. № 6/2.

---

---

---

---

---

## Цветовая палитра в политическом языке

© Г. А. ЗАВАРЗИНА,  
кандидат филологических наук

В настоящее время цветообозначения достаточно активно используются для наименования политических партий и общественно-политических движений. Цветовая палитра современного политического лексикона очень разнообразна и представлена следующими основными цветами: белый, черный, красный, красно-коричневый, коричневый, серый, голубой, зеленый, желтый, оранжевый.

Как показал сравнительный анализ лексикографических изданий и газетных текстов советского и современного периода, в сфере цветовых лексем, функционирующих в российском политическом языке, происходят серьезные изменения.

Так, слово *белый* в доперестроечный период имело значение “действующий против советской власти; контрреволюционный, белогвардейский” и имело резко отрицательную оценку (*белая гвардия, белая армия, белый террор*); в настоящее время отмеченный словесный знак утрачивает оценочное содержание негативного характера и имеет два зафиксированных в лексикографических изданиях значения: “1) в первые годы гражданской войны – относящийся к вооруженной борьбе за восстановление законной власти в России; 2) придерживающийся антикоммунистических (демократических) убеждений”. Употребляется также словосочетание “Белый дом”, которое активно функционирует в политическом языке современности и используется не только для именовании администрации США, но и для обозначения Правительства РФ.

В последние десятилетия в семантической структуре слова *красный* разрушились идеологизированные семы “справедливый”, “лучший” и появились значения “придерживающийся крайне левых, радикальных взглядов и убеждений”; а также “член КПРФ”, обусловившие отрица-

тельную оценку указанного словесного знака. Ср. словосочетание “красные директора”, которое также расширило план содержания: “1) уполномоченные ВКП (б) коммунисты, поставленные во главе предприятий на рубеже 20-х годов XX века; 2) в современной России – директора предприятий, назначенные на руководящие должности в советское время и оставшиеся на своих постах до настоящего времени, а также руководители, отличающиеся таким стилем руководства, как авторитаризм, некомпетентность в юридических и финансовых вопросах и др.” [1].

Как показывают исследования политической лексики и фразеологии, в советское время были известны термины *красно-зеленые* в значении “участники партизанского движения против белогвардейщины в Черноморье и Крыму” и *бело-зеленые* в значении “кулацкие банды и остатки разгромленных белых армий”. Указанные словесные знаки в настоящий период утратили свою актуальность, однако цветовая лексема *зеленый* активно функционирует в СМИ. Отметим, что семантическая структура слова *зеленый*, представленная ранее одним значением “участник контрреволюционного партизанского движения периода гражданской войны”, в настоящее время имеет два: “1) в период гражданской войны – свободолюбивый крестьянин, боровшийся против белого монархического движения и против власти красных комиссаров; 2) участник общественного движения, проводящий экологическую политику, направленную на охрану и оздоровление природной среды” [2].

Смысловое содержание слова *голубой* традиционно содержит информацию о принадлежности к престижным воздушно-десантным войскам российской армии (*голубые береты*) или миротворческим войскам ООН, формирующимся из отборных подразделений европейских армий (*голубые каски*).

Слово *черный* в настоящее время лишено идеологизированных компонентов значения “крайне реакционный, контрреволюционный” (ранее “черная сотня” – организация из реакционных помещиков, купцов и полууголовных элементов; *черная реакция*, *черные акулы империализма*) и приобрело объективное, не связанное с революционной сущностью значение, представленное с точки зрения общечеловеческих критериев добра и зла: черный – плохой. Ср. также сочетание *черная биржа*, которое в советское время имело значение “неофициальная, спекулянтская организация”; в современном употреблении обозначает “рынок нелегальных товаров: оружия, наркотиков и т.д.”. С недавних пор в языке СМИ появилась перифраза “люди в черных масках”, которая ассоциируется в общественном сознании с налоговой службой РФ или омовцами, штурмующими офисы компаний: “В мае этого года двое молодых людей в черных масках ворвались в общественную приемную СПС, разгромили там мебель и оборудование” (из газет).

Наблюдается переориентация номинаций, в соответствии с которой политические знаки, обозначавшие ранее понятия или явления зару-

бежной жизни, начинают употребляться для номинации российской действительности. Так, словосочетание *красный пояс*, имевшее в советский период значение “рабочие предместья вокруг Парижа, где традиционно сильным влиянием пользуются Французская коммунистическая партия и другие левые силы” в настоящее время функционирует в значении “совокупность регионов, в которых губернаторами являются коммунисты, либо регионы, которые на президентских и парламентских выборах голосуют за кандидатов от КПРФ” [1].

В настоящее время в политическом языке появились новые словосочетания со словами-обозначениями цвета, нередко являющиеся достаточно яркими перифразами: *белая зарплата* – законно выплачиваемая работодателем и получаемая работником заработная плата, с которой уплачены все установленные налоги (противоп. *черная зарплата*); *белые схемы* – способ организации бизнеса, основанный на строгом соответствии всех элементов действующему законодательству; *белые банки* – так называемые “чистые” банки, которым доверяет государство. Ср. также: *партия/движение/фракция зеленых* – участники общественного движения защиты окружающей среды, выступающие за сохранение экологического равновесия на земле (в России возникло в конце 80-х годов XX века); *зеленые фуражки* – пограничники; *желтая пресса* – низкопробная, недобросовестная печать, ориентированная на скандальные публикации; *малиновый пиджак* – символическое именование “новых русских” в 90-е годы XX века; *черный вторник* – резкое падение курса рубля по отношению к доллару на ММВБ, *черный пиар* – комплекс мероприятий, направленных на создание конкурентных преимуществ организации или персоне в политике с использованием аморальных методов воздействия на общественное мнение и целевые аудитории (ср. *белый, серый, желтый пиар*); *черный рынок* – место незаконной купли-продажи товаров; *черная валюта/деньги* – доходы в валюте, скрытые от налогообложения или полученные в результате незаконных операций; *черные технологии, черная метка*. Последняя является определенным символом-знаком обреченности и утраченного и имеет значение “предупреждение о возможном неприятном развитии событий”. Следует отметить, что словосочетание *черная метка* используется как фразеологическая модель для создания перифраз, включающих другие цветковые прилагательные (*желтая, красная, белая, зеленая, коричневая метка*) [3].

В цветовой политической палитре появляются новые оттенки: *коричневые* – близкие к фашизму, фашистской идеологии (*коричневые организации, коричневая опасность, коричневый патриотизм, яд*); *красно-коричневые* – представители политического движения национал-коммунистической ориентации (*красно-коричневая чума*); *люди в хаки* – военные; *оранжевые* – сторонники президента Украины В. Ющенко (*оранжевая революция, оранжевая коалиция, оранжевое будущее*);

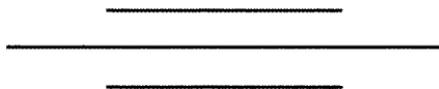
*оранжевые береты* – сотрудники Министерства чрезвычайных ситуаций России.

Как видим, трансформации, происходящие в составе и качественных характеристиках цветовой лексики, являются достаточно активными и, несомненно, отражают общие тенденции развития лексической системы русского языка.

### *Литература*

1. Моченов А.В. Словарь современного жаргона Российских политиков и журналистов. М., 103.
2. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2007.
3. Новиков А.Б. Словарь перифраз русского языка (на материале газетной публицистики). М., 2004.

*Воронеж*



## Русская душа и японская *kokoro*

© А. Д. ПАЛКИН.

кандидат филологических наук

Слово *душа* достаточно часто встречается в языковом узусе. Однако возникает вопрос: какие смыслы скрыты за этим популярным словом и соответствующим образом? Мы попытаемся ответить на этот вопрос, сопоставив его с эквивалентным японским образом *kokoro*. Наши рассуждения будут строиться на данных ассоциативных экспериментов, в ходе которых от испытуемых требовалось указать первое слово, пришедшее в голову при предъявлении стимула из списка, в который входил стимул *душа*.

Мы рассмотрим три выборки: русских респондентов начала 1990-х гг. (данные из “Русского ассоциативного словаря” (РАС) [1]); русских респондентов начала XXI века (эксперимент проводился в 2006 г. в Москве и Московской области); японских респондентов начала XXI века (эксперимент проводился в 2001 – 2002 гг. в японском городе Осака). Все выборки содержат более 100 ассоциативных реакций, что обеспечивает достоверность собранных данных.

Прежде всего, приведем основные значения слова *душа* из толкового словаря русского языка: “внутренний, психический мир человека”; “то или иное свойство характера, а также человек с теми или иными свойствами”; “нематериальное бессмертное начало в человеке”; “вдохновитель чего-либо, главное лицо”. Все эти значения в той или иной мере нашли отражение в ассоциативном поле русского стимула “душа”. Наиболее предпочтительный японский эквивалент слова *душа* – *kokoro* – передает все указанные смыслы русского слова, кроме четвертого, но вместе с тем *kokoro* охватывает более широкий спектр психической деятельности человека, указывая не только на его чувственный мир и смену настроений, но и на мыслительную и волевую активность.

Некоторые исследователи – в частности, Т.П. Григорьева, – рассуждая о *kokoro*, даже не переводят это слово на русский язык, предпочитая кальку. По их мнению, русское слово *душа*, хотя и совпадает с японским *kokoro* в значительной части своих проявлений, тем не менее не в состоянии передать всю глубину японского понятия. Однако за отсутствием более удачного варианта перевода мы сочли возможным включить в японский список стимулов слово *kokoro*.

Сразу укажем на один общий для всех ассоциативных полей момент: во всех трех выборках у испытуемых отсутствует гомогенное представление о душе. Образ души во всех трех случаях индивидуализирован, хотя и находится в зависимости от культурно-исторических факторов. Дело здесь не только в том, что встречается немало противоречащих друг другу ответов, но и в том, что во всех трех выборках реакции, идущие на первом месте по частотности, набирают менее 10%. Остановимся на наиболее заметных.

Для японцев душа – это прежде всего нематериальный антипод тела. В японской выборке самыми частотными с 8% стали *karada* (“тело”) и *haato* (“чувства”). В русской выборке начала 1990-х (постперестроечный период) ответ “чувства” вообще отсутствует, а “тело” набирает 3%. В русской выборке начала XXI века (современный период) заметен рост религиозной составляющей: на лидирующие позиции выходит реакция “Бог”. В русской выборке начала XXI века фигурирует и отсутствующая в двух других выборках реакция “религия” (2%). Японцы же мыслят скорее атеистическими категориями. Религиозный аспект выражены реакциями скорее буддийского или синтоистского толка, из которых наиболее частотной является *tamashii* (“дух”) с 1.5%.

Русские начала 1990-х также оставались еще в рамках атеистической парадигмы, воспринимая душу скорее как средоточие деятельности сознания. В то же время прослеживается высокая личная вовлеченность в происходящие в стране перемены. Это предопределило и характер самых частотных ответов в выборке РАС. У обеспокоенных развитием событий, у недовольных падением империи (таковых оказалось больше всего) душа “болит” (9.5%); у радующихся неожиданно появившейся свободе душа “поет” (5.5%); а у не осознающих до конца важность происходящего, но понимающих, что вокруг происходит много интересного и интригующего, душа оказывается “нараспашку” (4.5%). Эти три реакции очень точно отражают умонастроения, характерные для России перестроечного и постперестроечного периода. Из них в 2006 г. осталась только реакция “болит”, которая набрала 1.5%. Ровно столько же аналогичная реакция набрала в японской выборке.

На пятом месте в японской выборке следует реакция “сердце” (3.5%). Те же 3.5% аналогичная реакция набрала в русской выборке начала XXI века, а в РАС на нее приходится 2%. Это говорит о том, что в представлении носителей обеих культур сердце является средоточием души. Некоторые японцы отметили и другие возможные места локализации души: 2% набрала реакция “голова” и 1.5% – “мозг”. В русских выборках эти реакции отсутствуют.

Три процента японцев (все – мужчины) отметили, что душа “не видна”, тем самым продемонстрировав свой чисто материалистический подход к проблеме. Два процента пришлось на реакцию “розовый”. В Японии розовым цветом принято рисовать сердечки, символизирую-

щие любовь. Кроме того, розовый цвет – олицетворение теплоты, которой, по представлениям японцев, наделена душа.

Из клише отметим 3%, пришедшиеся на реакцию “в пятки” (от выражения “душа в пятки ушла”). Она характерна только для русских 1990-х гг. Они же упомянули “потемки” (2%), от устойчивого выражения “чужая душа – потемки”. В русской выборке 2006 г. данная реакция была единичной. В выборке РАС 3% набрала реакция “открытая” и 2% – “прекрасная”. В 2006 г. на них пришлось по 1.5% ответов. По 2% русских как в начале 1990-х, так и в 2006 г., отметили, что душа может быть “широкая”. В японском ассоциативном поле присутствует реакция *hiroï* с 1.5%, дословный перевод которой – “широкий”, однако в сочетании с *kokoro* данная лексема образует значение “великодушный”.

На этом мы закончим перечисление наиболее частотных ответов и перейдем к анализу структуры ассоциативных полей. В коллективной монографии “Ментальность россиян” [2] была предложена интересная идея разбивать ассоциативное поле на компоненты, что способствует существенной оптимизации процесса исследования. Мы также разделим все три исследуемых ассоциативных поля на четыре смысловые компоненты.

Несмотря на явно нематериальную сущность души, во всех трех выборках удельный вес телесно-перцептивной компоненты оказался немалым. Конечно, душа и тело образуют своего рода дихотомию, которая отчетливо осознается представителями обеих культур. Между тем, японцы – в отличие от русских – пытаются разглядеть душу, прикоснуться к ней, хотя в реальности это невозможно. Здесь подтверждается ведущая роль зрительно-практического восприятия мира японцами. Даже идеалистический характер души выражается ими при помощи реакции “не видна”. В русской выборке начала 1990-х преобладают совершенно иные умонастроения: неопределенность будущего, вызванная непредсказуемыми и многочисленными изменениями в жизни страны, влечет за собой тревогу, которая выражается не конкретными эмоциями, а душевной болью или уходом от размышления над реальной действительностью. Только в русской выборке начала 1990-х высокочастотными оказываются аллюзии на расхожие поговорки “душа ушла в пятки” и “чужая душа – потемки”. Русским этого периода душа предстает как нечто мрачное и депрессивное. При этом большинство реакций, вошедших в выборку РАС в телесно-перцептивную компоненту, несут в себе немалый эмоционально-аффективный заряд. В начале XXI века “раскраска” души меняется: душа уже не “потемки”, а “белая”, хотя у некоторых она по-прежнему “болит”. В этом отношении мы наблюдаем сближение мировоззрения русских и японцев, так как последними душа также воспринимается в светлых тонах.

Положительный настрой прослеживается у русских начала XXI века и на уровне эмоционально-аффективной компоненты, где встреча-

ются повторяющиеся реакции “счастье”, “любовь” и “чувства”, что не характерно для русской выборки начала 1990-х гг., в которой недостача высоких чувств компенсируется экзальтацией некоторых респондентов, у которых душа “поет” в связи с долгожданными переменами. Лидерство японской выборки в части эмоционально-аффективной компоненты объясняется разной семантической наполненностью русского стимула *душа* и японского *kokoro*. Как мы уже отмечали, японский образ *kokoro* включает в себя разнообразные смыслы чувственно-психического плана: *kokoro* – это, помимо всего прочего, “настроение” и “чувства”, в связи с чем соответствующие реакции вышли на лидирующие позиции в японском ассоциативном поле. О той же многозначности говорит и Т.П. Григорьева: *kokoro* – это “знание, чувство и воля вместе, знак одухотворенности вещей” [3. С. 40]. Показательно, что удельный вес эмоционально-аффективных реакций японских респондентов оказывается несколько выше, чем в русских выборках.

Иную картину мы наблюдаем на примере двух других компонент: реакции, предложенные японцами, по удельному весу заметно отстают от соответствующих реакций русских. На логико-понятийную компоненту в японском ассоциативном поле *kokoro* пришлось незначительные 3% повторяющихся реакций. Получается, что загадочная японская душа остается загадкой и для самих японцев. Важность этого образа четко осознается японцами, но они демонстрируют крайне индивидуализированное и абстрактное понимание души. У русских понимание души также индивидуализировано, однако на их отношение к образу души существенное влияние оказывает религиозная составляющая, причем это характерно не только для русских начала XXI века, но и для их более атеистически настроенных предшественников.

В духе православной традиции душа воспринимается русскими как неотъемлемая часть человека, которая после смерти должна переселиться в рай, на небеса. Душа имеет божественное происхождение, что также считают нужным подчеркнуть представители обеих русских выборок. Из этого вытекает идея о бессмертии души, в этой связи русские респонденты разных временных этапов демонстрируют не меньшую солидарность. Внеземное происхождение души подразумевает ее изначальную чистоту, открытость и красоту. На примере логикопонятийной и ценностно-смысловой компонент мы видим, насколько сильно влияние на языковое сознание русских православной парадигмы и бескрайних просторов страны. Красиво в этой связи высказался в 1927 г. И.А. Ильин: “Русская душа дышит легкостью и внутренней свободой” (цит. по [4. С. 427]).

Отдельно отметим повышенное внимание к художественной литературе, характерное для русских начала 1990-х гг.: реакция “поэта”, набравшая 4%, присутствует только в выборке РАС. Напомним, что всеобщую известность словосочетание “душа поэта” приобрело благодаря

стихотворению М. Ю. Лермонтова “Смерть поэта”, написанному на гибель А.С. Пушкина: “Не вынесла душа Поэта / Позора мелочных обид, / Восстал он против мнений света, / Один, как прежде... и убит!”.

Объединяет все три выборки представление о том, что средоточием души является сердце, что можно было бы с равным успехом отнести и к логико-понятийной, и к телесно-перцептивной компоненте. В данном случае, однако, важнее не указание на место нахождения души, а факт соположения двух архетипов – души и сердца. По этой причине мы отнесли данную реакцию к ценностно-смысловой компоненте. Приведем еще одну цитату из размышлений Т.П. Григорьевой о душе-*kokoro*: «И стихи, мириады лепестков, пишет поэт Кино Цураюки в Предисловии к Кокинсю (антология стихотворений X века), вырастают “из одного семени – сердца”. Так думали в те времена, думают так и поныне» [3. С. 40]. В один ряд с этой цитатой хочется поставить отрывок из стихотворения уже русского поэта М.Ю. Лермонтова “Звуки”, которое повествует примерно о том же: “Что за звуки! неподвижен внемлю / Сладким звукам я; / Забываю вечность, небо, землю, / Самого себя. / Всемогущий! что за звуки! жадно / Сердце ловит их, / Как в пустыне путник безотрадной / Каплю вод живых! / И в душе опять они рождают / Сны веселых лет / И в одежду жизни одевают / Всё, чего уж нет”.

Отдельно следует остановиться на таком свойстве души, как “широта”. Для русского “широкая душа” – это одновременно щедрость, милосердие и удаля. Широкая русская натура со всей очевидностью берет начало в особенностях российского ландшафта, недр, флоры и фауны: огромные просторы, хранящие несметные богатства. «Стереотип “широкой русской природы”, образно говоря, предполагает человека, который испытывает отвращение ко всякого рода ограничениям, принуждению, к путам, который ощущает потребность “раскинуться”, “переместиться” через любые границы, как река во время разлива» [5. С. 457]. О японской реакции *hiroï* мы уже говорили. Она указывает на великодушье, присущее человеку, и соответствует русской реакции “широкий” только лексически, но не семантически.

Рассмотрев ассоциативные поля русского стимула *душа* и японского стимула *kokoro*, мы приходим к выводу о значительных различиях образа души в русской и японской культурах. Прослеживаются и изменения, возникшие за пятнадцатилетний отрезок в рамках русской культуры.

У русских начала 1990-х гг. налицо экзальтация в связи со стремительными переменами, происходящими в стране. Реалии окружающей действительности некоторых повергают в депрессию (таких большинство), некоторым видятся как несомненное благо, а кто-то просто с увлечением наблюдает за происходящими переменами. Однако стресс, порожденный культурным шоком от развала страны, привел к тому, что русские постперестроечного периода стали часто прибегать к устойчивым клише, которые не несут в себе какой-либо трактовки

предложенного образа. При этом образ души видится русским начала 1990-х в темных тонах.

К началу XXI века религиозные представления у русских стали определяющими при формировании образа души, хотя неверно было бы говорить об их довлеющей роли. Атеистические взгляды ослабли, но по-прежнему остаются востребованными. Тем не менее, налицо повышение религиозности русских: реакция “Бог” уверенно входит в ядро ассоциативного поля “душа”. В то же время повышается уважение к личности, прослеживаются попытки серьезных размышлений над вопросами высшего порядка. За счет этого снижается (по сравнению с выборкой РАС) удельный вес реакций, вошедших в телесно-перцептивную компоненту, и возрастает удельный вес реакций, вошедших в ценностно-смысловую компоненту. Душа теперь предстает русским в светлых тонах, и, в целом, образ души проникнут оптимизмом, что не столь характерно для русских постперестроечного периода.

Японцы воспринимают *kokoro* как совокупность чувственной и мыслительной деятельности. Религиозный аспект для них в этой связи мало значим. *Kokoro* воплощает в себе некоторую нематериальную субстанцию, несущую добро и тепло. Обратим внимание на то, что в данном случае мы рассматриваем образ *kokoro* (“душа”), который относится к абстрактным объектам. Тем не менее, телесно-перцептивная компонента пользовалась среди японцев наибольшей популярностью.

Подчеркнем, однако, еще раз, что образ души в обеих культурах оказывается крайне размытым, находясь в зависимости от нередко противоречивых взглядов конкретных представителей соответствующих культур. Вместе с тем, представители всех трех выборок выделяют дихотомию “душа – тело” и указывают, что средоточие души находится в сердце.

### Литература

1. Русский ассоциативный словарь. В 2 т. Т. 1. От стимула к реакции / Под ред. Ю.Н. Караулова, Г.А. Черкасовой, Н.В. Уфимцевой, Ю.А. Сорокина, Е.Ф. Тарасова. М., 2002.
2. Ментальность россиян (Специфика сознания больших групп населения России) / Под ред. И.Г. Дубова. М., 1997.
3. Григорьева Т.П. Красотой Японии рожденный. М., 1993.
4. Владимиров В.В. Смысл русской жизни. М., 2006.
5. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М., 1999.



### Библейские лексические ключи агиографических текстов

© О. В. ГЛАДКОВА,  
кандидат филологических наук

Итальянский исследователь древнерусской литературы Р. Пиккио заметил, что цитата из Священного Писания или, реже, Отцов Церкви, включаемая в экспозицию житийного текста, открывает читателю сакральный, сокровенный смысл произведения. Пиккио предложил называть такую цитату “библейским тематическим ключом” [1]. Судя по всему, Пиккио имел в виду прежде всего какое-то законченное и достаточно узнаваемое само по себе высказывание.

Но, конечно, не только библейская цитата оказывается ключом к пониманию жития, таких ключей, выполняющих разные функции, занимающих разное место в художественной структуре произведения и соотносящих Писание и житие, в агиографии много, о чем говорил и Пиккио. Одним из таких ключей может являться отдельно взятая лексема, связывающая житие и Писание, ибо жизнь святого должна была предстать под пером агиографа как жизнь вослед и в подобие Христу, а события жития должны были обрести свой библейский аналог.

Так, в известной “Повести об авве Герасиме и льве” из “Синайского патерика”, пришедшей на Русь не позже XI века, рассказывается о том, как старец Герасим излечил льва, который затем в благодарность своему спасителю стал стеречь монастырского осла. Когда осел по случайности пропал, лев добровольно принял на себя его обязанности: стал

носить воду из реки Иордан в монастырь. Лев носил воду в четырех кувшинах, помещенных в короб: “ношаше кан пилии комърогы имущь четьри” [2. С. 184]. Появление фигуры льва с четырьмя кувшинами порождает богатый символический подтекст. Редкое слово *комърогы* сразу указывает на нужное место в Евангелии: “ч(е)л(ове)к в *коморозе* воду несый” – пример из Галицкого Евангелия XIII века (Мрк. 14; 13. Лк. 22; 10. Здесь и далее курсив наш. – О.Г.), приведенный И.И. Срезневским, это же слово встречается и в других Евангелиях (1307 и 1355 гг.), правда, в Евангелии 1144 года ему соответствует в *кърчазе*, в других – в *скудельнице*. Все это восходит к греческому слову, означавшему “кувшин, глиняный сосуд” [3. Т. I. Ч. 2]. Сосуд-*комърог* сразу направлял читателя к нужным главам Евангелия, где речь шла о приготовлениях к тайной вечере – прообразе евхаристии, к евхаристической символике. Известно, что сосуд воспринимался в христианстве как символ причастия и рая [4. С. 254]. Четыре кувшина с водой напоминали также о четырех ведрах воды, фигурировавших в сцене жертвоприношения, о котором рассказывалось в Третьей книге Царств (18; 34). Этот эпизод также толкуется богословами как прообраз евхаристии [5. Т. 4. С. 305]. Следует также учитывать, что число *четыре* в христианской нумерологии символизировало рай.

Вся эта сложная система аллюзий и перекрестных ссылок, требующая долгих объяснений современному читателю, высвечивалась в агиографическом тексте во многом благодаря одному слову, которое ассоциировалось у средневековых книжных людей с конкретным словом Писания. Конечно, чтобы слово стало ключом, требовался и определенный контекст, оно должно было стать частью отдельной структуры, – так, в “Повести об авве Герасиме и льве” лексема *комърогы* возникла, во-первых, в связи со львом, символизирующим в христианстве прежде всего Христа, во-вторых, в сочетании с символическим числом *четыре* и, в-третьих, в соединении со столь же символически значимым мотивом воды (вода как символ очищения, крещения и т.д.).

В “Житии Евстафия Плакиды”, переведенного скорее всего на Руси в эпоху начального христианства (XI в.), функцию одного из лексических ключей выполнял глагол *гнать* и производные от него. Однажды язычник Плакида отправился на охоту, где, по Божественному Промыслу, перед ним предстал необыкновенный олень с блистающим крестом в рогах и образом Божественного тела между рогов. Олень заговорил с Плакидой человеческим голосом и открыл ему, что в образе животного явился перед ним сам Иисус Христос, которого Плакида в своих добрых делах почитает, сам того не ведая. Таким образом Господь решил обратить стратилата в истинную веру. Глагол *гнать* шесть раз без каких-либо синонимов повторяется в эпизоде охоты: Плакида “начат *гонити*, и виде елень болии в всем стаде ... начат ... *гонити* по нем. *гонящим* же им [спутникам Плакиды. – О.Г.] изнемогоша вси. пла-

кыда же един начат *гонити* по нем. отлучи же ся далече от дружины. долго же *гонящу* ему. елень тѣи възиде на камень высок и ста на нем” [6].

Уже само по себе такое повторение останавливало внимание читателя. В тексте “Жития Евстафия” объяснение этому факту предлагалось сразу же: “бог же улови [Плакиду. – О.Г.] явлением своим. ... яко же павла *гоняща*”. В подтверждение этим словам Плакида слышал и вопрос: “о плакыдо что мя *гонииши*?”. Форма вопроса оленя к Плакиде, сам выбор глагола – *гонииши*, – и весь строй диалога Божественного оленя и Плакиды подтверждали, что один из прообразов Евстафия – апостол Павел, который услышал такой же вопрос свыше на пути в Дамаск: “Савл, Савл! что ты гонишь Меня?” (Деян. 9; 3–7) и обратился, как впоследствии и Плакида, к Христу.

Интересно, что в “Житии Александра Свирского” Иродиона (1545 г.) и в трех более поздних памятниках, созданных приблизительно в одно и то же время (не позже XVII в.) с использованием мотивов “Жития Евстафия Плакиды”, – в “Сказании о Феодоровской иконе”, в “Житии Никандра Псковского” и в “Повести о царе Аггее” – в эпизоде охоты сохраняется глагол *гнать* (в “Повести о царе Аггее” – *погнать*), однако его функции, как будет видно далее, несколько видоизменяются.

“Сказание о Феодоровской иконе” начинается с описания чудесного обретения князем Василием Георгиевичем иконы Божией матери (РГБ, собр. Музейное, № 6459. Сборник. 1670 г. Лл. 38–136). Как и Плакида, князь отправляется на охоту. Там княжеские псы “начаша ... *гонити*”, сам князь “гонит необычно”, но кого? Неизвестно. Объект охоты не называется. В конце концов князь видит “на соснове древе” икону Богоматери. Автора “Сказания” не интересуют обстоятельства охоты, для него важно показать сакральный характер происходящего, доказать, что князь Василий Георгиевич – второй Плакида, что чудо, произошедшее с князем, уже случалось и ранее, и поэтому оно достоверно и аналогично.

В “Сказании о Феодоровской иконе”, в “Житии Никандра Псковского” и в “Повести о царе Аггее” отсутствует не только упоминание об апостоле (оно здесь и не нужно), но и сам вопрос “что мя *гонииши*?”. При этом только в одном памятнике, в “Житии Никандра Псковского”, агиограф указывает на “Житие Евстафия Плакиды” как на свой образец, остальные авторы об этом умалчивают, и глагол *гнать* становится там ярким лексическим ключом, связывающим их произведения в первую очередь с “Житием Евстафия” как образцом. Указательная функция, конечно, сохраняется за глаголом *гнать* и в псковском “Житии”, просто там он оказывается в паре с прямой отсылкой на образец.

Приведем еще несколько примеров лексических ключей. В “Житии Никандра Псковского” рассказывается, как некий дворянин Петр Есюков, дожив со своей супругой до преклонных лет, так и не нажил детей. Случай привел Петра к жилищу монаха-отшельника Никандра, спасав-

шегоса в глухом лесу. Петр обратился к Никандру с просьбой помочь им с женой обрести наследника, на что Никандр велел приходить Петру в “гостинницу [так в рукописи. – О.Г.], яже у дуба” [8]. Только там Никандр объявил Петру, что у того родится сын, а на месте гроба самого Никандра воздвигнется церковь во имя Благовещения пресвятой Богородицы. Почему Никандр велел приходить Петру в гостинницу? И зачем это уточнение – у дуба? Почему святой муж не начал пророчествовать здесь же, возле своей хижы? Думается, что агиографу и гостинница, и дуб понадобились в качестве лексических указателей для создания библейских параллелей. Петр Есюков и его жена уподоблены здесь Аврааму и Сарре, так же доживших до старости и получивших пророчество о сыне у дуба мамрийского (Быт. 18; 1–10). Сюжет, широко известный не только в литературе, но и в живописи. Слово гостинница соединяет текст “Жития” прежде всего со знаменитой евангельской притчей о добром самаритянине, который, в отличие от священника и левита, оказал помощь человеку, пострадавшему от разбойников, – перевязал ему раны и поместил в гостинницу (Лк. 10; 30–37). Святой Никандр таким образом уподоблен агиографом доброму самаритянину: отшельник отправляет Петра в гостинницу, помогает ему, причем не только пророчеством о сыне, но и в спасении души, поскольку монах начинает учить Петра “о пользе душевней”.

Нет числа агиографическим памятникам, использующим лексику хлеб для указания на “хлеб жизни” – Христа (Ин. 6; 35 и др.), а само вкушение хлеба представляющим как евхаристию. Мотив принятия львом (в данном контексте читай: учеником) хлеба от старцев часто встречается в “Синайском патерике”. Принимает хлеб от старца Герасима лев-ученик из “Повести об авве Герасиме и льве”. Кроме Повести (то есть Слова 134-го) о львах, принимающих именно хлеб, говорится в Словах 164-м и 231-м “Патерика”. В 164-м Слове “Патерика” такой хлеб прямо называется *еулогией*, что значит “благословение, освященный хлеб”. Лев, таким образом, не пропускает отшельника и требует у него *еулогий*-благословения. В 231-м Слове “Патерика”, напротив, речь идет об отказе от хлеба. Лев, семь месяцев принимавший из рук старца хлеб, а на восьмой обагривший себя кровью какой-то невинной жертвы, явно указывает на ученика, отказавшегося от хлеба жизни, то есть от Христа, от Царства Небесного и предавшего Учителя, иными словами, на Иуду. Иуде таким образом уподоблялся любой ученик или монах, не выдерживающий тягот избранного подвига и поддающийся искушению, – сюжетов в “Патерике” на эту тему немало. Уподоблению способствовала и числовая символика: число *семь* и само по себе могло указывать на рай, но могло выступать и как неполное *восемь*, то есть преддверие блаженства, которого оказывался лишен отступник.

Думается, что один из многих символических подтекстов эпизода о приходе медведя к Сергию Радонежскому и о принятии медведем хлеба

от святого по-своему продолжает тему ученика и Учителя и предвосхищает появление на Маковце, а затем и во всей Русской земле учеников Сергия.

Когда неузнанный двумя своими воинами Евстафий Плакида предлагал им именно хлеб и вино, служил своим бывшим подчиненным и вскоре был предан мученической смерти “царем” Адрианом, средневековый читатель понимал, что данный эпизод в контексте “Жития” мог быть прочитан в символическом плане как евхаристия, как прообраз грядущей смерти и воскресения.

Как следует из приведенных примеров, библейским лексическим ключом можно назвать слово, встречающееся в Св. Писании и употребленное агиографом с целью подчеркнуть связь с боговдохновенным текстом и выявить библейский первообраз. Слово становилось ключом благодаря своему положению в структуре произведения и во взаимоблаговолитии с этой структурой. В окружении “подсказок”, в качестве которых выступали порой самые разные средства – числовая символика, стереотипность ситуации, значение имен персонажей, особенности синтаксиса и т.д., – слово само, в свою очередь, подчеркивало значимость этих элементов структуры в построении сакрального смыслового уровня агиографического произведения.

### *Литература*

1. Пиккио Р. *Slavia Orthodoxa: Литература и язык*. М., 2003.
2. Синайский патерик. М., 1967.
3. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. М., 1989.
4. Уваров А.С. *Христианская символика*. М.-СПб., 2001.
5. Новая толковая Библия. СПб., 1998.
6. Житие Евстафия Плакиды. Рукопись XV в. РГБ, ф. 304, № 666.
7. Сказание о Феодоровской иконе. РГБ, собр. Музейное, № 6459. Сборник 1670 г.
8. Житие Никандра Псковского. ГИМ, собр. Синодальное, № 620. Сборник XVII в.



**“В руке Твои предаю дух мой...”**

### **Библейские цитаты в описаниях кончины подвижников в Киево-Печерском патерике**

© М. Е. БАШЛЫКОВА

В средневековой христианской культуре кончина подвижника имела значение итога, венца всей его жизни, и поэтому ее описание являлось важным элементом агиографического повествования.

В Киево-Печерском патерике рассказ о кончине святых включал несколько элементов: предвидение приближающейся кончины или предупреждение о ней, прощание с братией, предсмертное поучение и молитва, описание самой кончины и горя братии, погребения, указание на нетление мощей как свидетельство святости, небесное заступничество за живущих, выражающееся в посмертных чудесах. Образный строй повествования часто был связан с особенностями подвижничества святых и их чудотворных дарований. Эти элементы сюжетной топки имели стилистические формульные и неформульные соответствия, многие из которых сложились под значительным влиянием текстов Священного Писания. Принцип подражания Христу (*Imitatio Christi*) играл важную роль в средневековой литературе и особенно в агиографии, где героем повествования являлся человек, чья жизнь была попыткой осуществления образца, данного Иисусом Христом. В житиях святых иноков уподобление Христу отражалось и в самом именовании их *преподобными*.

В традиционном для агиографии предсмертном обещании молитвенной помощи прп. Феодосием, которое трижды повторяется в его Житии, входящем в состав патерика, – “...аще и телом отхожду от вас, но духом всегда буду с вами”, – содержится скрытая цитата из Послания

к Колоссянам апостола Павла: “Аще бо и плотию отстою, но духом с вами есмь...” (Кол. 2; 5) [1]. Предсмертная молитва прп. Феодосия, посвященная просьбе об избавлении его души от воздушных мытарств, включает аллюзию на Гефсиманскую молитву Иисуса Христа (Мф. 26; 42. Лк. 22; 42), которая по праву является образцом предсмертной молитвы в христианской культуре: “Воля Божия да будет, якоже благоизволи о мне, тако и да створит: Но обаче молю Ти ся Владыко мой И(и)сус(е) Христе, милостив буди души моей, да не усрящет ю противных лукавство, но да примут ангели Твои, проводящи чрез темныя мытарства, приводящи же к Твоего милосердия свету”.

Перед смертью некоторым печерским подвижникам являются видения. Если во время видения подвижник слышит глас, то в нем обычно звучит цитата из Священного Писания, выполняющая оценочную функцию; так, кончину прп. Еразма, пожертвовавшего свое имение на украшение Печерской церкви, предваряет явление ему Пресвятой Богородицы, в словах которой присутствует скрытая цитата из Псалтыри: “...в третий же день пойму тя чиста к Себе, возлюбльшаго благолепие дому Моего” (Пс. 25; 8). Прп. Феофилу, который большую часть своей подвижнической жизни провел в покаянном плаче, перед смертью является ангел, в словах которого посредством цитирования Евангелия подтверждается истинность покаяния святого: “...послан есм поведати тебе радость, да с веселием от(ъ)идеши к Рекшему: Блаженни плачущи, яко тии утешатся” (Мф. 5; 4).

Влияние текстов Священного Писания прослеживается и в кратких формулах, при помощи которых изображается сама кончина печерских святых. Одна из них – *успе (ночи) (о Господе с миром)*, неоднократно встречающаяся и в византийской агиографии; при этом в Житии Саввы Освященного она используется наряду со своим полным вариантом: “в мире вкупе уснул и почил” [2], представляющим собой цитату из Псалтыри (4; 9), которая и является источником формулы.

Иногда описания кончины подвижников расширяются характеристиками: *с миром, в добре исповедании*. Последняя из них ведет свое происхождение от текста 1-го Послания к Тимофею апостола Павла, где имеет контекст “пограничного” повествования о жизни и смерти: “Подвизайся добрым подвигом веры, емлися за вечную жизнь, в ню же и зван был еси и исповедал еси доброе исповедание пред многими свидетели. Завещаваю ти пред Богом, оживляющим всяческая, и Христом Иисусом, свидетельствовавшим при Понтийстем Пилате доброе исповедание, соблюсти тебе заповедь нескверну и незазорну, даже до явления Господа нашего Иисуса Христа...” (1 Тим. 6; 12–14).

Еще одна формула, сообщающая о кончине подвижника, – *отойти ко Господу (ко Христу)*. В описании кончины прп. Алимпия она входит в состав фрагмента, где присутствует аллюзия на прощание Христа с учениками и обещание им Святого Духа, Утешителя (Ин. 14; 16–18):

“...аз бо уже *отхожду от мира сего*, якоже яви ми Господь, тебе же не имам оставити скорбна” (Здесь и далее курсив наш. – М.Б.).

Пожалуй, наиболее часто используемой в описании кончины печерских подвижников является формула (*с миром*) *предаде дух свой в руце Господеву*, которая ведет свое начало от фрагмента 30-го псалма и от предсмертных слов Иисуса Христа на кресте: “Отче, в руце Твои предаю дух Мой” (Лк. 23; 46). Их реминисценцией является описание в Деяниях святых апостолов мученической смерти архидиакона Стефана: “И камением побиваху Стефана, молящася и глаголюща, Господи Иисусе, прими дух мой” (Деян. 7; 59). Включение рассматриваемого библейского фрагмента в описание кончины святого человека полностью отвечает принципу *Imitatio Christi*.

В описании кончины прп. Феодосия рассматриваемая формула сочетается со скрытой цитатой из Священного Писания, которая уже в византийской агиографии имела значение формулы: “...предаст святую душу свою в руце Божии, и приложися к святым отцем”. В Киево-Печерском патерике речевые формулы праведной кончины: *отдаст дух свой в руце Господеву, почи (усне) о Господе* нередко имеют подобное продолжение в виде указания на положение тела усопшего в пещере, служившей местом погребения иноков, рядом со святыми отцами. Упоминание в таком контексте совершенно конкретного действия – погребения, несомненно, было отражением принятой в Киево-Печерском монастыре практики и в то же время, вероятно, – аллюзией на библейскую формулу *приложился к отцам своим* (Деян. 13; 36). Нельзя не предположить в данном случае и влияния молитвословия, используемого в Православной Церкви при погребении: *Со святыми упокой, Христе, душу раба Твоего* (Кондак. Гл.8).

Антитезы *дух – тело* и *временная – вечная жизнь* играли важную роль в житиях святых. Эти оппозиции лежали и в основе описания кончины и погребения подвижников, отражая представление, согласно которому за труды в земной временной жизни святой получал духовную награду в жизни вечной. Наибольшее развитие эти противопоставления получают в редакциях Киево-Печерского патерика XVII века, принадлежащих культуре эпохи барокко на Украине, и особенно – в последней редакции памятника, представленной его изданием на церковнославянском языке в 1661 году. В некоторых случаях *дух – тело, вечное – временное* включают скрытые цитаты, отсылки и аллюзии на библейские тексты, выбор которых определяется особенностями подвигов святых во время земной жизни. Так, описание кончины прп. Моисея Угрина содержит аллюзию на евангельский текст: “Блаженни чисти сердцем, яко тии Бога узрят” (Мф. 5; 8), соотносимую с подвигом многолетнего терпения святым мучений в плену за целомудрие: “...обрететеся достоин блаженства чистых сердцем. И на зрение Божие лицем к лицу преселися...”. Кончина прпп. Феодора и Василия благодаря ис-

пользованию скрытой цитаты из Псалтыри: “Изведи из темницы душу мою исповедатися Имени Твоему” (Пс. 141; 7) обнаруживает свой духовный смысл – избавление подвижников, замученных князем: “...успуста честною своею пред Господем смертью оба преподобнии, и изведе Господь из темницы душа их исповедатися Имени Его Святому во свете присносущнем”. В обоих случаях приведенные тексты заменяют краткую речевую формулу более ранних редакций: *скончался(-лась) о Господе*.

Таким образом, очевидно, что тексты Священного Писания играют важную роль в изображении кончины святых в Киево-Печерском патерике. Под влиянием евангельского повествования об Иисусе Христе и библейских рассказов о праведниках возникает сам образец мирной кончины христианских святых, для которых смерть была последним звеном в жизни, посвященной Христу.

### Литература

1. Руди Т.Р. О композиции и топике житий преподобных // ТОДРЛ. СПб., 2006. Т. 57. С. 492.
2. Скифопольский Кирилл. Житие прип. Саввы Освященного // Палестинский патерик. Житие преподобного Саввы Освященного. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1996.



## **“... Чтобы все изложено было на правильном русском языке”**

© С. К. МИЛОСЛАВСКАЯ,  
кандидат филологических наук

К тому времени, когда в Швеции появилась первая иностранная печатная “Русская азбука” (Alphabetum Rutenorum. 1639 г.), в европейской культурной традиции уже успел сложиться достаточно негативный образ Руси/России, русских и русского языка. В канун Нового времени язык культа и книжной культуры русских стали подвергаться острой критике, особенно в областях конфессионально-культурного пограничья – в землях Литвы и Польши.

За год до выхода в свет второго издания “Азбуки” (1578) Ивана Федорова, ректор виленской академии и надворный проповедник короля Сигизмунда II Августа (1520–1572) П. Скарга утверждал в своей книге “О единстве церкви Божией под одним пастырем” (1577): “Есть только два языка, греческий и латинский, которыми святая вера на всей земле распространяется... Со славянского языка никто и нигде ученым быть не может... а своих правил и грамматик с толкованием для языка этого не имеется и быть не может” [1. С. 90–91]. Поэтому не вызывает удивления, что почти все буквари XVII века включали Сказание черноризца Храбра, ибо оно оставалось весьма актуальным: “Другие же говорили, – утверждал черноризец, – зачем нужны славянские письмена? Ведь не создал их ни Бог, ни апостолы, и не существуют они искони, как еврейские и римские, и греческие, что существуют изначально и угодны Богу... Что поведем или что скажем таким безумцам?” [2. С. 198–200].

Сам факт конфессионального иноязычия москвитов способствовал формированию в Европе стереотипа об их тотальной необразованности.

Что же касается “живого” русского языка как иностранного, то его описание и интерпретация в Европе существенно задержались.

Невозможность использования латыни в общении с Русью, а также “полукоммуникации” европейцев-неславян с русскими объективно привели к достаточно широкому и активному изучению именно русского языка на имитативной основе в русских купеческих семьях немцами из ганзейских (северонемецких) торговых областей. Понимая, что знание русского языка – это условие успешной торговли, ганзейцы специальными договорами обеспечили языковую блокаду Руси. “Также нельзя способствовать тому, – говорилось в документах Лифляндского ганзейского

съезда, – чтобы молодые голландцы, зelandцы, кампинцы, фламандцы либо англичане владели русским языком” [3. С. 279].

В сложившейся ситуации появление в 1639 году первой печатной “Азбуки”, изданной в Швеции, с учетом историко-культурного контекста, оказалось симптоматичным относительно “внешнего” образа России, ее народа и языка.

Следует отметить, что образ Руси/России в Швеции исторически складывался в особых, отличных от общесвропейских, условиях. Эта особенность заключалась не только в географическом соседстве стран, а следовательно, в интенсивности их контактного общения. Особенность и в том, что Швеция и шведы вплоть до XVII века представлялись остальной Европе если не варварами, то людьми далекого севера, унаследовавшими варварские земли. Но в XVII веке шведы во главе с королем Густавом II Адольфом (1594–1632) продемонстрировали себя Европе как стойкие протестанты, в результате чего страна была принята в клуб “значительных держав Европы” [4. С. 11].

В Швеции не сразу возник взгляд на Русь и русских как на “врагов”, хотя именно при Густаве II Адольфе Швеция воевала с Русью, но образ Руси/России как врага там сформировался несколько позже. Все это и обусловило относительно позитивную специфику распространения русского языка в Шведском королевстве XVII века.

Швеция стала первой западноевропейской страной, где обучение русскому языку определенной категории граждан стало уже в первой половине XVII века не частным, а государственным делом. В этот процесс был вовлечен сам глава государства. Понятная активизация интереса шведов к русскому языку именно в это время связана с начавшейся еще в 1588 году 25-летней Ливонской войной. Переводчики с русского и на русский язык требовались и в военном деле, и в дипломатии, и в торговле.

Разумеется, как и другие иностранцы-соседи, шведы давно и часто осваивали русский язык в процессе непосредственных частных контактов с русскими людьми, будь то Немецкая слобода в Москве или пребывание в русском плену. Но в Швеции XVII века изучение русского языка было поставлено на официальную основу, существовали даже специальные государственные стипендии, а в так называемой “Русской школе” в Нарве с 1642 года русский язык был официально признан учебным предметом. Кроме того, официальные переводчики в Стокгольме были обязаны вести подготовку переводчиков (по крайней мере, начиная с 1649 г.) [5. С. 91].

Важно отметить, что изучение русского языка в Швеции XVII века было достаточно тесно связано с русской традицией создания словарей и грамматик. Обучающиеся русскому языку шведы пользовались и грамматикой Мелетия Смотрицкого 1648 года издания, и словарем Памвы Беринды и, по-видимому, некоторыми рукописными учебными пособия-

ми. Среди последних были и многочисленные копии русско-немецких и немецко-русских рукописных словарей и разговорников, и пособия, созданные на основе немецких самими шведами. В XVII веке, особенно во второй его половине, создание таких пособий существенно отличалось ориентацией на “*Janua linguarum*” Яна Амоса Коменского, изданную в Швеции впервые в 1636 году. Такой ориентации не лишен, по-видимому, и рукописный учебник русского языка, приписываемый шведу Нильсу Хисингу [5. С. 98]. Не случайно, все исследователи рукописных и печатных учебников русского языка как иностранного, отмечают их сходство [6].

Направленность таких учебников очевидна: обеспечить деловым людям западноевропейских стран возможность прямых контактов с русскими без официальных переводчиков. Но было одно обстоятельство, которое существенно отличало Швецию от других стран. Дело в том, что по Столбовскому мирному договору 1617 года под властью шведской короны оказались принадлежавшие ранее России обширные области Ингерманландии и Карелии. Это были территории, заселенные людьми разных национальностей, но исповедовавших православие и в церковно-административном отношении подчиненных Новгородскому митрополиту. Для православного нерусского населения Карелии катехизис был напечатан кириллицей на финском языке. В Стокгольме была организована специальная типография для печатания русских книг. В королевском указе от 14 апреля 1625 года по этому поводу говорилось: “Мы, Густав Адольф и т.д., доводим до сведения, что поелику Всемогущий Бог милостию своею пожаловал нас русскими подданными и желаем мы постараться, дабы они правильного знания христианской веры постигли, то повелеваем мы недавно изготовить несколько русских шрифтов, дабы печатать книги на русском языке” [7. С. 10].

Издание русских книг в Швеции первой половины XVII века стало результатом труда своеобразного интернационального коллектива. Русские шрифты отливал для Стокгольмской типографии голландец Петер ван Селов. Перевод осуществлял родившийся в России немец Ганс Флёрх (1577–1632), работавший некогда переводчиком в Москве при дворе Бориса Годунова, а затем и Василия Шуйского. Он участвовал в переговорах со шведами 1608–1609 годов. Флёрх возглавил отдел переводчиков русского языка при Королевской канцелярии [8. С. 177–178]. Работа переписчика и корректора была поручена русскому дьяку из Ямгорода Исаку Торцакову. Но за этой работой пристально следила королевская администрация и сам король. Через несколько месяцев после указа об изготовлении русских шрифтов был подписан новый королевский указ, касающийся деятельности переводчика. “И еще Ганс Флёрх. Мы наняли печатника. Повторилось в королевском указе, – который должен печатать русские книги. Дабы печатник этот имел работу, ты по милостивой воле нашей должен перевести Малый катехизис

на русский язык, да так, чтобы все изложено было *на правильном русском языке*, то же, что из Библии цитировано, не изменять, а *оставлять по-славянски*, так, как оно в их Библии стоит” [7. С. 15] (Курсив наш. – С.М.).

Качество перевода и соответствие цитат было поручено проверить дьяку Исаку Торцакову, о чем 7 апреля 1628 года говорилось в специальном королевском указе: “Мы, Густав Адольф, доводим до сведения, что имеем письмо, в котором русский дьяк Исаак Торцаков обещал с прилежанием переписать начисто и в печати проверить русский катехизис, который здесь должен печататься...” [7. С. 12].

Указы шведского короля Густава II Адольфа показательны во многих отношениях: во-первых, они подтверждают государственный масштаб предпринимаемых в Швеции мер по распространению русского языка; во-вторых, демонстрируют, задолго до появления “Grammatica Russica” Г.В. Лудольфа [9], четкое представление шведской королевской администрации о языковой ситуации в России.

Важным было требование правильности русского языка при переводе, что указывает на проблему качества владения русским языком в среде иностранных переводчиков. Для изучения русского языка как иностранного в Швеции в 1639 году была издана русская азбука – “Alphabetum Rutenorum”. Ее специфика заключалась в том, что она была рассчитана не просто на грамотных, но на достаточно образованных в лингвистическом отношении людей. То, что к презентации русской графической системы и русского произношения здесь привлекалась латынь, вполне закономерно. Можно не удивляться и тому, что наиболее трудные для иностранцев звуки русского языка [ш] и [щ] представляются через их сходство с древнееврейским [*schin*]: западноевропейская ученость в то время не мыслилась без овладения древнееврейским языком. Но в данной азбуке к описанию звуков русской речи привлечен и живой – французский язык. Это обстоятельство, во-первых, подтверждает ориентацию данной азбуки на лютеранских пасторов, призванных обращать в свою веру русское православное население Швеции, во-вторых, объективно вписывает живой русский язык в общеевропейский языковой контекст без явного их противопоставления. Предназначение “Alphabetum Rutenorum” для образованных шведских пасторов подтверждается и малым количеством упражнений, обучающих слоговому чтению, и обилием параллельных русских и шведских текстов молитв (“Отче наш”, “Верую”), а также цитат из Библии о Крещении и о Таинстве Святого Причастия. Именно знание основных богослужебных текстов лютеранские пасторы и обязаны были ежегодно проверять у своих потенциальных русских прихожан. Следовательно, они должны были сами овладеть такими текстами на русском языке.

Как утверждают исследователи, население, говорившее по-русски, с большим трудом привлекалось в шведские школы и гимназии (напри-

мер, в гимназии Выборга или Нарвы). Следовательно, из его среды не могли выходить лютеранские пасторы. Королевская администрация вынуждена была посылать в православные приходы лютеранских пасторов нерусского происхождения. В этой ситуации всячески поощрялось изучение русского языка нерусскими подданными шведской короны.

Разумеется, истории известно немало случаев конкретного негативного, пренебрежительного, а то и враждебного отношения, например, шведов к русским и – наоборот. Но в целом, на данном примере можно, по-видимому, констатировать более высокую степень толерантности в отношении протестантского мира к России, русским и русскому языку, чем в отношении к ней мира католического в рассматриваемую эпоху.

### *Литература*

1. Русский первопечатник Иван Федоров: “Азбука” 1578. М., 2000. С. 53.
2. *Флоря Б.Н.* Сказания о начале славянской письменности. М., 2004.
3. *Сквэйрс Е.Р., Фердинанд С.Н.* Ганза и Новгород: языковые аспекты исторических контактов. М., 2002.
4. *Birkegård U.* (ed.). J.G Sparwenfeld’s Diary of a Journey to Russia. Stockholm, 2002.
5. *Janson В.* К истории учебников и словарей русского языка в западной Европе // Очерки по раннему периоду славяноведения в Швеции. Лунд, 1975.
6. *Hammerich L.L., Jakobson R.* (ed.) Tonnie’s Fenne’s low German Manual Spoken Russian. Pskov, 1607. vol I. Copenhagen, 1961; Copenhagen, 1970.
7. *Sjoberg А.* Первые печатные издания на русском языке в Швеции (Катехизис Лютера и “Alphabetum Rutenum”) // Очерки по раннему периоду славяноведения в Швеции. Лунд, 1975.
8. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Часть 4. Т-Я. Дополнения. СПб., 2004.
9. *Литвинов С.В.* “Русская грамматика” Генриха Вильгельма Лудольфа // Русская речь. 2004. № 5.

## Французская балетная терминология в русском языке XVIII века

© Л. Г. ЛИТВИНОВА,  
кандидат исторических наук

Среди французских книг, переведенных на русский язык в XVIII веке, “Танцевальный словарь” Шарля Компана занимает особое место. Это было первое издание о балете, ставшее доступным русским читателям на их родном языке. Словарь, напечатанный в 1790 году в типографии Московского университета, сразу привлек внимание как библиофилов, так и балетоманов, уже существовавших к этому времени в России. Французская балетная терминология, представленная Ш. Компаном, с того времени прочно вошла в словарный состав русского языка и не потеряла своего значения в наши дни.

Переводчик Антон Барсов названия статей привел на русском и французском языке. В словаре Ш. Компана, помимо балетной терминологии, представленной в алфавитном порядке, изложены уникальные сведения об истории европейского балета, об истоках хореографии, о балах и бальной культуре, правилах и основах танцевального искусства. В первых строках своего повествования Ш. Компан разъясняет цель данного исследования: “... я не из пристрастия какого либо предпринял сочинить сей Словарь; но как доселе не было ни одного человека, который бы объяснил танцевальные слова, и дал сведение о началах сей науки: то я и осмелился издать оный ...” [1. С. 4].

Словарь начинается со статьи “Академия танцов” (Académie de danse), из которой становится известно, что Французская Королевская академия танца (L'Académie royale de danse) была основана в 1661 году в Париже по указу короля Людовика XIV [2. С. 17], директором которой стал балетмейстер П. Бошан, именовавшийся в то время просто учителем танцев.

Далее Ш. Компан объясняет термин *танцмейстер* (Maître à danser): “На жалованье содержащийся танцовщик, который обучает хореографии и наставляет отроков в танцовании” [1. С. 279].

Королевская академия танца под руководством Бошана способствовала утверждению “благородной” французской школы танца, регламентировала формы и терминологию балетного танца, который стал складываться в систему классического [2. С. 91, 551]. По словам Ш. Компана: “В танцевальном искусстве теперь употребляются шаги, так называе-

мые *па, плие, элеве, соте, кабриоль, томбе, глиссе*, притом обороты тела, *кадансы, фигуры*” [1. С. 115].

*Батману* (Battelements) или *биению* посвящена отдельная статья, которая содержит сведения о движениях работающей ноги: “Бисения суть движения, производимыя на воздухе одною ногою в то время, как тело расположено бывает на другой; оне делают танец весьма блистательным, а особливо когда делаются без принуждения...” [1. С. 50]. В дальнейшем в классическом танце каждое *па* танцовщика и танцовщицы непременно должно было содержать элемент *батмана*, имеющего множество форм [2. С. 59].

Термины классического танца, выработанные во Франции, в дальнейшем будут использоваться в Европе, а затем и в России.

Балет появился во Франции после окончания длительных Итальянских войн (1494–1559). С этого времени туда потянулись итальянские литераторы, художники, архитекторы, певцы, музыканты и учителя танцев, в обязанность которых входило и устройство нескончаемой череды праздников при французском королевском дворе.

Итальянские танцмейстеры – представители танцевальной школы, сложившейся в XVI веке в Италии, познакомили французоз с так называемыми *фигурными танцами*. В словарной статье “*Фигура*” (Figure) Ш. Компан объясняет, что так называют различные шаги, “кои делают танцовщики порядком и по тактам отличаеваемым различными знаками” [1. С. 202]. Танцовщики кордебалета, образовывая разные геометрические фигуры, исполняли групповые танцы, оттеняя таким образом танцы главных персонажей. Именно поэтому исполнителей таких фигурных танцев именовали *фигурантами* и *фигурантками* [3. Л. 21, 22, 26].

Термин же *балерина* – танцовщица в балетной труппе, вошел в употребление лишь во второй половине XIX века, после триумфальных выступлений на сценах различных стран Европы итальянских танцовщиц-виртуозок. Между тем, если у итальянцев фигурные танцы были лишь фоном для виртуозов, когда зрителя завораживало только мастерство солиста, то у французоз благодаря искусству балетмейстеров подобные танцы стали главными в представлении.

Из статьи “*Балетмейстер*” (Maître des ballets) становится известно, чем он занимался: “...обязанный сочинять балеты <...> [он] связывает танец с действием, выдумывает сцены соразмерныя драмам <...> когда они [балетмейстеры] приводят только в порядок шаги, и делают фигуры, ограничивающиеся одними кругами, четверугольниками, прямыми линиями, колесами и цепьми” [1. С. 266–267]. Обмениваясь опытом, балетмейстеры “посылали друг другу небольшие контрдансы и выигрышные и трудные фрагменты, такие, как “Анжуйский менуэт”, “Бретань”, “Новобрачная”, паспье...” [4. С. 214.] и др.

Известно, что термин *балетмейстер* произошел от слова *балет*. В свою очередь, *балет* в Италии в конце XVI века первоначально обозна-

чал не спектакль, а танцевальный эпизод, передающий определенное настроение. В статье “*Балет*” (Ballet) Ш. Компан пишет: “Театральное действие, представляемое танцеванием и пляской, которое всегда соединено с музыкою. Сие слово происходит от древняго Французскаго слова *Baller*, балер, плясать, увеселяться” [1. С. 44]. Более того: “Балетом еще называют во Франции некоторыя странныя оперы, в коих танцевание совсем не так расположено, как в других, и не причиняет никакой приятности <...> В сих балетах каждое действие имеет различныя содержания, соединенныя между собою единственно некоторыми общими соотношениями, коих зритель никогда не может приметить” [1. С. 48–49], если о том его не предупредят в прологе.

Действительно, возникнув в Италии в эпоху Возрождения, балет попадает во Францию, где появляются первые балетные спектакли-представления, включавшие музыку, слово и танец. Балет в то время был лишь дополнением к драматическим и оперным спектаклям, принимая характер *дивертисмента* (первоначальная форма балета). Ш. Компан в статье “*Дивертиссеман*” (Divertissement – от франц. “увеселение, развлечение”) писал: “Сим именем называют известныя собрания танцов и песен, которыя обыкновенно в Париже помещают в каждое действие оперы, балета или трагедии” [1. С. 178].

В заключение хотелось бы заметить, что благодаря книге Ш. Компана российский читатель XVIII века впервые получил возможность ознакомиться с французской балетной терминологией, расширить свой словарный запас, а также почерпнуть разные сведения по истории европейского хореографического искусства от античности вплоть до второй половины галантного века.

### *Литература*

1. *Компан Ш.* Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. М., 1790.
2. Балет: энциклопедия. М., 1981.
3. *Мухин Д.И.* Рукопись “Книга о балете”. ГЦТМ, Рукописный отдел Музея им. Бахрушина. Ф. 181, инв. № 1.
4. *Новерр Ж.Ж.* Письма о танце и балетах. М.–Л., 1965.
5. Энциклопедический словарь. Издатели Ф. А. Брокгауз (Лейпциг) и И.А. Ефрон (С.-Петербург). СПб., 1897.



## “Аще кто недослышит мазать ухо маслом ...”

### Средства и способы лечения в рукописной традиции XVIII века

© М. С. ВЫХРИСТЮК

Лечебники прошлого – оригинальный жанр старорусской письменности, смежный по содержанию и форме с древнейшими зелейниками, травниками, врачевниками, вертоградями и близкой по коммуникативно-назидательной направленности к энциклопедичным текстам *Пчелы*, *Азбуковников*, *Домостроя*, *Козмографии*, *Назирателя*, *Козьмы Индикоплова*.

Известные с XVI века переводные лечебники с польского и других иностранных языков оказались открытыми для народного творчества, а потому вариативными по форме и коллективными по авторству. В архивах России хранятся около 400 списков древних лечебников разного типа, однако, в абсолютном большинстве это рукописные памятники, редко издающиеся. В этой связи уникальной стала книга Л.Ф. Змеева “Русские врачевники. Исследования в области нашей древней врачевной письменности” [1]. Сюда же можно отнести и небольшой по объему текст в книге В.П. Адриановой-Перетц “Очерки по истории русской сатирической литературы XVIII века” [2. С. 247–251]. Малоизвестна для современного исследователя и работа В.М. Флоринского “Русские простонародные травники и лечебники XVI–XVII веков” [3]. В наши дни вышел небольшой по объему “Лечебник последней трети XVII в.”, подготовленный Н.С. Котковой [4]. Редкое исключение составляют опубликованные извлечения из разных рукописных лечебников по коллекциям ГПБ и некоторых областных архивов, подготовленные в старопечатном варианте и современном переводе [5. С. 502–527]. Этот материал сгруппирован автором по хрестоматийному принципу.

Среди скорописных текстов XVIII века, хранящихся в единичных экземплярах в фондах библиотеки редкой книги при Тобольском истори-

ко-архитектурном музее-заповеднике, есть рукописи, стилистически близкие к научным. Это прежде всего рукописный текст “Травника XVIII века”, который был издан под общей редакцией Л.А. Глинкиной [6].

Текст “Травника” имеет только один список. Памятник является ценнейшим источником для изучения различных аспектов лексикологии, словообразования, морфологии и синтаксиса, это поистине уникальный источник для всестороннего лингвистического исследования. Об этом можно судить по краткому историческому комментарию к публикации текста [7].

Композиция частей книги мало мотивирована и не вполне упорядочена. Однако в изложении материала прослеживается закономерность лечения болезней органов человеческого тела “сверху вниз” и “снаружи вовнутрь”: “О голове”, “О глухоте”, “О лице”, “О носе и насморке”, “Об устах”, “О ознобе”, “От ожегу”, “От чирьев”, “Об урином рассуждении” и т. д.. Содержанию предшествует отступление нравительного характера, где определена жанровая особенность – *врачебная быльня*, где содержится замечание о воздержании “от неподобного ядения и пития”, чрезмерность которого ведет человека к недугам. Вступительная часть рукописи дает наставления читателю о том, как беречь здоровье. Автор указывает на прямую связь человека с природой: “...суть Божию помощью четырьми [обрыв] естества соверши Бог. Круг подобно тому. Весна. И лето. И осьнь ... зима”. Далее материал скомпонован по главам, каждая из которых носит свое название, например, “О голове”, “О глухоте”, “Об урине” и т.д.

В главах рассматривается лечебная значимость растений, их составных частей. Некоторые растения, например, трава вороново гнездо (гл. “Об очах”) подробно описана не только по внешним признакам, но и по месту нахождения, в какое время “брати”: “...растет по лесам... листочки что капуста цвет желт. Наверху аки стручки а потому зовется вороново гнездо что без меня ворон гнезда не вьет и дети не взводит”; “Горох жерлавиной трава растет при реках на жестких местах где бывает глина”; “...адамова голова трава ростом в локоть растет на раменских местах цвет рудожелт кувшинцами листов на ней 19/12 та трава имать в купальницу в вечеру или поутру на заре”.

Структура содержания статей неодинакова. Одна может начинаться вступлением: “...которого Человека испортят икотою исмудават...”, а другая конкретна, точна: “корение травы подснешниково вари в вине и пей на ком желтость бывает”. Автор в качестве совета или даже в большинстве случаев назидания рекомендует свои рецепты применения трав для исцеления: “Аще болшаго попутника соком очные веки помажешь тогда оток и гной из них вытянет”; “Аще щавель свежей толчен мелко и прикладываем ко очам и тако из очей оток выведет”; “Аще маслом из горких миндалов помазуем виски тогда болезнь из головы

выведет”; “Егда лежит человек огневицею давать ему пить воду ячменную а варить ту воду с ячменем и поцеда пить теплаю”; “Егда человек или ино что отечет вари в чем нибуд укроп лук да чеснок двицы стеблие ... и тем кропом пар оток и на ночь прививаи ко отоку дондеже оток опадет”.

Есть рецепты, содержащие элементы языческой культуры: поверья в силу наговора, порчи, окорма. Этому посвящена целая глава “О порче и окорму и об отраве”. Сбор растений мог сопровождаться специальным ритуалом: “... ту траву емлют в великой чистоте очертя по земли около корения десною рукою сиреч правою крестаобразно трижды и тогда окапывают ея а не рвуть...”; “Злая надучая болезнь и до смерти не постигнет а когда каго прежде держала покинет будет здоров”.

В памятнике нередко встречаются рецепты, рекомендующие использовать для выздоровления не только растения, но и продукты животного происхождения, а также подручные средства: “Аще нога гниет возми собачья ребро и сожги да истолки мелко и сыпли в рану и приложи капутным листом или попутником”; “Естли на ком ветренная немощь от нечистоты и ты возми золы осинової два или трои пригоршни...”.

Рукопись принадлежит к числу тех старинных лечебных текстов, которые сравнительны с духом своего времени, отличаются серьезностью общего направления и присутствием суеверного элемента в рецептах. В рукописи часто встречаются рецепты и описания мистического характера: “Ежели станет жена от мужа бегат даи ей съесть воробева срдца..”; “Ежелъ дитя много спит возми заечью мошенку и иссуши даи ему съесть...”. Большое значение в излечении придается камням и металлу: “Аще кто во рте золото носит у того изо рта благовоние исходит, а сущее злато от огня не умалается”; “Аще кто яхонт камень носит при себе и носящему ево наводит чистоту и безсоблазныя и тушить огонь и болезнь внутреннюю и из головы выведет и болячку очистит афендронову...”; “Аще кто три камня бирюза, бечета, королки все те камни человеку добро носить велми от зла”; “Аще некий человек некое у себя знамение чует но велми ему трудно садитца и безсилствует, тогда... возми 2 скорлупы жемчуга иныя бисеры которыя кладут в мазун в жемчуг составленную...”.

В памятнике попутно даны замечания, выходящие за жанр, например, как избавиться от клопов, мышей. Наряду с травами в составе рецептов используются нефть, смола, уксус, вино, пиво, вода.

Главы “Ведомо буди что содержит в теле человеческом” и “Сказание о болезнях как познати в которыи день человек разболится по лунному течению умрет или жив будет”, направлены на просвещение народа.

Простонародные травники и лечебники представляют собой также богатый источник для изучения развития русского литературного и медицинского языка в частности.

Рукописные лечебники имеют и историческое значение: упоминание о тех или иных болезнях, привозных иностранных лекарствах, способ распространения медицинских понятий [8]. Практическая значимость травников, лечебников, вертоградов, зелейников, вероятно, достаточно высока. В них содержатся рецепты, которые до сих пор используются в народной медицине и в последнее время все чаще практикуются специалистами.

### *Литература*

1. *Змеев Л.Ф.* Русские врачевники. Исследования в области нашей древней врачебной письменности. М., 1895.
2. *Адрианова-Перетц В.П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в. М.–Л., 1937.
3. *Флоринский В.М.* Русские простонародные травники и лечебники XVI–XVII веков. Казань, 1979.
4. *Коткова Н.С.* Лечебник последней трети XVII в. // Источники по истории русского языка XI–XVII вв. М., 1991.
5. *Колесов В.В.* Из лечебников и травников // Памятники литературы древней Руси конец XVI – начало XVII веков. М., 1987.
6. *Глинкина Л.А., Урсу-Архитова А.П.* Тобольский травник XVIII века. Челябинск, 2004.
7. *Глинкина Л.А.* Лингвокраеведение и его основные источники // Русский язык: исторические судьбы и современность. Труды и материалы II Международного конгресса исследователей русского языка. М., МГУ, 2004.
8. *Глинкина Л.А., Выхрыстюк М.С.* Тобольский лечебник XVII века. Челябинск, 2003.

*Челябинск*





**“Прекрасные выражения”  
в лексике  
русской живописи**

© С. В. КЕЗИНА,  
кандидат филологических наук

Выдающийся русский филолог XIX века, теоретик и историк искусства, Ф.И. Буслаев бережно собирал и тщательно изучал лексику изобразительных искусств как фрагмент истории русской культуры. В частности, он интересовался летописными описаниями церквей. В Ипатьевской летописи внимание ученого привлекло описание церкви, которую благоверный князь Андрей “созда в Боголюбом”: “... бяшетъ же и сень [навес над престолом и царскими вратами. – С.К.] златом украшена от верха до деисуса ... и всею добродетелью церковною исполнена, *изъмечтана* всею хытростью” [1]. Анализируя этот отрывок, тонкий знаток русского языка Ф.И. Буслаев писал: “Обратить внимание на прекрасные выражения курсивом; касательно слова *измечтана* надобно заметить, что мечта, мечтание, мечтать, с одной стороны, у нас употреблялись для выражения художественного понятия, а с другой, для означения чего-то дьявольского, ворожбы, гадания языческого ...” [1].

В “Материалах для словаря древнерусского языка по письменным памятникам” И.И. Срезневского слово *измечтати* обозначает “украсить” [2]. Сень была украшена “всею хытростью”.

По мнению автора “Материалов...”, лексема *хытрость* в данном отрывке употреблена в значении “искусство”. Праславянское \*хутгь образуют от \*хутиiti, \*хватати [3]. В основе номинации – признак “быст-

рый, проворный, ловкий”, откуда позже или одновременно развивается значение “сообразительный, умный”. Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков) отмечает основные значения слова *хытрость*, развитые в истории русского языка: 1. Искусность, мастерство, умение. 2. Премудрость, мудрость, остроумие [4]. Интересно, что в “Материалах...” И.И. Срезневского слово *хытрость* (*хитрость*) отражено в 14-ти значениях: “искусство”, “произведение искусства”, “ум, разум”, “умение”, “знание”, “наука”, “рассуждение”, “толкование, объяснение”, “догадка”, “хитрость”, “ухищрение”, “лукавство, обман”, “философия”, “достоинство, качество” [2]. Уникальность многозначности слова *хытрость* определяется архаичными значениями, которые когда-то были актуальны. Особенно хочется выделить значения “искусство”, “произведение искусства”, “наука”, “философия”, развитые “рядом друг с другом”. На это явление указывал Р.А. Будагов: “Наука и искусство первоначально не расчленились. Это может быть показано не только на основе памятников материальной культуры и истории науки, но и на основе данных различных языков” [5]. Исходя из перечисленных значений слова *хытрость* можно сделать вывод, что сень в церкви была украшена чем-то интересно придуманным и искусно выполненным. В этой “хитрости” должны были великолепно слиться содержание и форма.

У лексемы *хытрый* (*хитрый*) в “Материалах...” определено десять значений, из которых назовем те, что непосредственно связаны с изобразительными искусствами: “искусный, искусно сделанный”, “творческий”, “художник”. От слова *хитрый* в истории языка были образованы *хитрец* и *хитрок*. У В.И. Даля они даны с пометой “старинное” и зафиксированы в значениях “художник, искусник, мастер” [6]. Старославянский словарь отмечает у слова *хытрыць* значения “знаток, искусный мастер” и “философ, мудрец” [4]. “Материалы...” И.И. Срезневского сохранили другие названия художника – *хытростьник* (*хитростьник*) “художник, творец” и *хытрокъжник* “искусный художник” [2].

“Прекрасные выражения”, составившие основу лексики русской живописи, восходят, как правило, к индоевропейскому и общеславянскому периодам в истории русского языка. Так, слово *художник* восходит к праславянскому \**хѣдогъ*, развитому вследствие освоения готского заимствования \**handags* “ловкий” от *handus* “рука” [3]. Первоначально искусство было не чем иным, как ремеслом – “ручным искусством”. Лишь со временем искусство осмысливается как “вид творческого отражения мира в художественных образах”, “определенная отрасль художественной деятельности”, “мастерство вообще”, “постепенно освобождаясь от “хитрости” и “ловкости” [5]. Праславянское \**хѣдогъ* развило целое словообразовательное гнездо: *худогыи* “искусный, умелый”, “опытный”, “сведущий”, “удачливый”, “богобоязненный”; *художивыи* “способный”, *художьне* “искусно”; *художьныи* “художествен-

ный”; *художество* “искусство”, “опытность”, “знание”, “хитрость, лукавство”, “деяние, поступок”, “худые дела”, “занятие”, “способ, средство”, “действие, сила”, “наставление” [2]; “мудрость” [4], *художьник* “создатель, творец”, *художьствие* “произведение мастера” [4]. Многозначность родственных слов показывает “движение” значения “способность, ловкость” к значению “искусство”. Смысл “богобоязненный” у слова *худогыи* связан с историей русского искусства.

Известно, что русская художественная традиция развилась не сразу, “...мало национального такта в деле художества было у наших предков” [7]. Для строительства церквей и росписей приглашали иноземных мастеров “и не только из одной Греции, откуда они издавна приходили к нам, но, вероятно, из Германии” [7]. Постепенно русские мастера осваивали искусство стеновых росписей, иконописания. Религиозный характер древнерусского искусства определил появление у лексемы *худогыи* значения “богобоязненный”: живописец, создавая произведение искусства, был непосредственно связан с религиозной философией, а значит, – с Богом. В древнерусском иконописце (по-гречески *изограф*, *изуграф*, *зограф*) сливались воедино мастерство и совесть. Знарок русской старины Н.С.Лесков в “Запечатленном ангеле” писал: “Изографы, разумеется, в Москве отыскиались, и весьма искусные, но что в том пользы, когда все это люди не того духа, о каковом отеческие предания повествуют. Встарь благочестивые художники, принимаясь за священное художество, постились и молились и производили одинаково, что за большие деньги, что за малые, как того честь возвышенного дела требует” [8]. Кроме мастерства и совести, от иконописца требовался особый дар – дар проникновения в суть изображаемого, потому что “в священной русской иконописи изображается тип лица небожителей, на счет коего материальный человек даже истового воображения иметь не может” [8]. Возможно, именно благодаря органичному сочетанию в русских иконописцах мастерства, высокой духовности и способности проникать в суть изображаемого, русское иконное письмо является уникальным и до сих пор не имеет аналогов в мировой художественной культуре.

Древнерусский художник-иконописец иначе назывался *божник* (от слова *боги* “иконы, образа”) [6], *образник* (от *образ* “икона”) [6], *образопиसेц* [2]. В это словообразовательное гнездо входят слова *образити* “изображать, нарисовать”, *образьствовати* “давать образ, изображать”, *образина* “изображение лица” [2], *образотворенье* “писание образов” [6]. Все слова произведены от *образ*, созданного из *ob* – и *razъ*. Праславянское \**raz* “удар” связано чередованием гласных с *резать*. Значения родственных слов подсказывают семантическое становление лексемы *образ*: лит. *rėžti* “резать, царапать, делать черту, болг. *образ* “лицо, щека”, польск. *obraz* “изображение, картина; образ; икона”, чеш. *ráz* “удар, отпечаток, чеканка, тип, характер” [3]. На основе древнего

значения “резать, царапать” слово *образ* развило современное “обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления” [9]. Новое значение определило межотраслевой статус лексемы *образ*.

Важнейшим элементом формы произведения живописи является цвет. Слово *цвет* восходит к праслав. \*kvěť, родственному лтш. *kvītēt*, *kvīti* “мерцать, блестеть” [3]. М. Фасмер замечал, что “если принять и.е. чередование задненёбных, то было бы возможно дальнейшее сближение со свет”, а значит, с н.-луж. *swět* “свет, день”, др.-инд. *çvētás* “светлый, белый”, авест. *spraēta* – то же, лит. *švitėti* “блестеть, мерцать” [3]. Связь смыслов “цвет” и “свет” очевидна: цвет различался только на свету. Поэтому древнейшее представление о цвете естественно связано с представлением о светлом и ярком.

Значение цвета (пестрого светлого пятна) в истории русской живописи передавало также слово *шар*. Ср.: ст.-сл. *шар*, болг. *шар* “пятно; пестрый”, сербохорв. *шáра* “пестрота”, *шáрац* “конь негой масти”, словен. *šár*, *šára* “пестрый, пятнистый”, *šára* “пестрота” [3]. В “Материалах...” И.И. Срезневского слово *шар* зафиксировано в значении “цвет” (“Пелеса шаром” Жит. Афанас.) [7]. Это же слово использовали для обозначения краски, благодаря которой создавалось яркое пятно. У В.И. Даля: “Шар – стар. црк. вапа, краска” [6]. Слова *вап* и *вана* в далеком слове обозначают “всякое красильное вещество, краску”. У Н.С. Лескова разграничиваются краски, которыми пользовались иконописцы и светские художники: “... у светских художников не то искусство: у них краски масляные, а там вапы на яйце растворенные и нежные, в живописи письмо мазаное, чтобы только на даль натурально показывало, а тут письмо плавкое и на самую близость явственно” [8].

Лексема *шар* развивает в истории русского языка обширное словообразовательное гнездо: *шáрить* “красить, расписывать” [6, 7], *шáровный* “окрашенный, расписной” [6], “красящий, красильный” (*шáровные вапы*) [2], *шáровное письмо* “стар. живопись, более стенная” [6], *шáрота* “краска” [2], *шáротыньи* “относящийся к живописи” [7], *шáродействие* “делание, црк. изображение красками, живопись” [6].

Поистине прекрасные названия для живописца были созданы в словообразовательном гнезде со словом *шар* в основе: *шáрописатель* [7, 4]; *шáрьчиш* [7, 4]; *шáрьница* [7]. Являясь ранним заимствованием из тюркских языков [3], лексема *шар* довольно активно использовала в русском языке богатый семантический и словообразовательный потенциал. Отметим, что в лексике живописцев все слова представленного гнезда вышли из активного употребления.

Предложенный для анализа фрагмент лексики русской живописи знакомит нас с историей русского искусства, раскрывает одухотворенный характер национальной художественной традиции, позволяет через “прекрасные выражения” прикоснуться к культуре наших предков.

*Литература*

1. *Буслаев Ф.И.* О преподавании отечественного языка. Л., 1941.
2. *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. В 3 т. СПб., 1893–1912.
3. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. В 4 т. / Перевод и доп. О.Н. Трубачева. М., 1964–1973.
4. Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков) / Под ред. Р.М. Цейтлин, Р. Вечерки, Э. Благовой. М., 1994.
5. *Будагов Р.А.* История слов в истории общества. М., 1971.
6. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 2000.
7. *Буслаев Ф.И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861.
8. *Лесков Н.С.* Собр. соч. В 12 т. М., 1989. Т.1.
9. Словарь русского языка. В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. М., 1985–1988.



## Из фольклористической терминологии Ф.И. Буслаева

© Н. Ф. ЗЛОБИНА

Со времени формирования фольклористики как самостоятельной отрасли гуманитарного знания прошло более чем полтора столетия. Терминологическое оснащение современной фольклористики значительно отличается от терминологии периода становления науки. К проблеме несоответствия терминологии разных периодов науки обращаются многие современные ученые. С.Н. Азбелев определенно говорит о “некоторой устарелости для нас понятийно-терминологической традиции”, которую использовал Ф.И. Буслаев [1. С. 16]. А.Л. Топорков характеризует сложности понимания использованных Буслаевым терминов: “Одно значение термина словно поверяется другим, вступает с ним в своеобразный диалог, благодаря чему понятия теряют свою определенность и приобретают дополнительную смысловую глубину. Такие категории как “язык”, “эпос”, “миф” используются то с конкретным значением, то с предельно обобщенным”; “Действительно, многие понятия, которыми пользуется Буслаев для характеристики языка (такие, как “живописность”, “изобразительность”, “пластичность”, “свежесть”, “организм”, “жизнь”, “дух” и др.), многозначны и лишь весьма условно могут быть переформулированы в современных лингвистических терминах” [2. С. 56–57].

Ф.И. Буслаев термин *фольклор* характеризовал фразами-терминами: *общенародное поэтическое творчество; народная словесность;*

словесность народная безыскусственная; устная словесность; старобытная поэзия, народная поэзия; искусство безыскусственной поэзии; поэтическое творчество и прочее [3. Вып. 2]. Данная терминология отражает взгляд на фольклор как на коллективное творчество, лишенное авторского личного взгляда, устное творчество народа.

В науке XIX века используется при характеристике разных по содержанию и целям школ, направлений и теорий, жанров определение *исторический*. А.Н. Пыпин называл взгляды славянофилов историческими, хотя и считал, что “целая историческая теория их не была принята ни наукой, ни мнением общества” [4]. Теорию миграций и заимствований в тот период характеризовали как *историческую*. “Школа историческая или школа заимствования...”, – писал А.Н. Веселовский [5. С. 2]. Исследования В.Ф. Миллера в XIX веке также назывались *историческими*. *Историческими* считались и исследования мифологии. “В самых ранних преданиях, даже в самых Ведах, являются следы исторического заимствования”, – замечал Буслаев [6. С. 106].

Ф.И. Буслаев *историческими* называл свою концепцию, научный метод, конкретные жанры. В жизни народа он выделял две глобальные эпохи: доисторическую и историческую. Для обозначения первого периода Буслаев использовал термины *доисторический период*, *мифологический период*, *младенческий*, *эпический период народного быта* для обозначения второго периода – *период исторический*, *период положительной истории*, *христианский период*. При этом доисторический и исторический периоды, отражающие мифологическую или национальную жизнь народа, объединены одним определением *исторический*. О том, что термин *исторический* приходилось использовать в значениях прямо противоположных, Буслаев говорил с иронией: “Период доисторический и, однако, в истории литературы: странное, непозволительное противоречие! Как может знать история то, что еще не было записано на ее страницах?... Не ученая ли это тонкость, интересная для специалиста и необязательная ни для кого?” [3. Вып. 1. С. 10] В этом случае определение *исторический* важно ученому для характеристики последовательного развития и изменения форм народного творчества. С.Н. Азбелев, комментируя ситуацию, говорит об “органическом совмещении “мифологического” и “исторического” подходов в осмыслении былин” [1. С. 12]. Буслаев применял термин *исторический* как в широком, так и в узком значениях.

Термин *былина* использовался Буслаевым одновременно для обозначения жанра *былины* и *исторической песни*. Объединение в один термин этих жанров тесно связано с концептуальным представлением об историзме фольклора. В основе былины лежит мифологическая действительность, а в основе исторической песни факт национальной истории – это дало Буслаеву повод для объединения *былины* и *исторической песни* в один жанр. Именно поэтому *историческая песня* назы-

валась Буслаевым исторической былинной, раскольничьей былинной, а *былина* – исторической песней. Он не разделял историзм мифологической эпохи и национальной истории. Широкое понимание термина *исторический* продиктовало объединение в одном термине *былина* понятия “исторической песни” и “былины”. “Историческая песня или былина, воспевающая Владимира и его богатырей, погромы татарские, подвиги Ивана Грозного, смутное время междуцарствия, разные события времен Михаила Федоровича и Алексея Михайловича свидетельствуют нам, что народ принимал живейшее участие в исторических судьбах Руси, умел по-своему очень верно понимать их и давать меткую характеристику в своих песнях” [6. С. 150].

С.Н. Азбелев по этому поводу сделал справедливый вывод: “Постановка Буслаевым знака равенства между былинами, отразившими исторические события, и собственно историческими песнями воспринимается ныне как существенная неточность <...> Вместе с тем рассмотрение исторических песен в одном ряду с былинами сыграло тогда важную роль для уяснения историчности самих былин” [1. С. 13].

Важно помнить, что у Буслаева термин *былина* имеет также значение “факт, реальность, действительность”. “Словом деяние, то есть факт, или былина певцы выражают ту мысль, что рассказ их не только старина, то есть предание, но и предание о действительно случившемся факте” [3. Вып. 1. С. 85]; “Былина значит и песня, и то, что было” [Там же. С. 150]; “Певцы эти слагали исторические песни о князьях, соединяя в одно целое древние мифологические предания с былинами своего времени или с историческими рассказами” [Там же. С. 229]. Приведенные нами цитаты говорят, что былина – это факт, лежащий в основе эпического произведения, будь то жанр *былины*, *исторической песни* или жанр *сказки*.

Именно в значении “факт” следует понимать термин *былина* в характеристике сказки: “Сказка пошла от былины, т.е. она не что иное, как разрозненный и подновленный эпизод народного эпоса”. Буслаев подчеркивал фактическую основу сказки, ее принципиальный историзм, а не только происхождение жанра *сказки* от жанра *былины*. Встречающиеся в сказке элементы древнейшей поэтической песенной формы в виде заговоров-причитаний напоминают о древности самого жанра *сказки*. Их наличие – это весомый довод, чтобы относить происхождение жанра к доисторической эпохе, к младенческому, эпическому периоду. “Иногда в сказке до позднейших времен удерживаются стихи, то в каком-нибудь причитании или призыве, то в излиянии чувств, то в молении и т.п. Эти стихотворные остатки относятся к той эпохе, когда сказка, будучи былинной, составляла эпизод народного эпоса” [7. С. 311]. Только прозаическая форма сказки указывает на то, что жанр сказки в эволюции жанров является следующим за стихотворной поэтической формой песней – былинной.

Ученый доказывал, что сказочная фантазия не вымысел, и сама сказка, как и былина, отражает факты доисторической действительности. То, что современный читатель воспринимает как фантазию, чудесное, в далекие времена было повседневным бытом. Творческая фантазия возбуждена “условиями народного быта и историческими судьбами племени”, и чудесное воспринимается “не как выдумка, но как верование, глубоко вкоренившееся в сердце каждого” [7. С. 310]. Буслаев наблюдал развитие сказки от описания реальности мифологического периода к описанию чистого вымысла.

*Былина* как жанр обозначается также терминами *песня, предание, сказание, старина, эпос*. Называя былину песней с разными определениями: *народной, богатырской* [7. С. 455], *повествовательной, исторической, поэтической*, ученый подчеркивал древность происхождения песенного, стихотворного вида народного творчества по сравнению с прозой: “Общий закон в историческом развитии народной словесности состоит в том, что поэзия предшествует прозе” [3. Вып. 1. С. 33]. *Песней* Буслаев называл также духовный стих, историческую песню, обрядовую песню в разных ее видах: свадебную, хороводную, подблюдную, косарскую, зажинную и прочее. Духовный стих и историческую песню ученый мог объединять в одном термине *раскольничьи песни*. Критикуя литературную деятельность писателей первой половины XVIII века, Буслаев писал: “Их оды и трагедии в глазах европейского ученого критика ничтожнее какой-нибудь раскольничьей песни о Голубиной книге или об осаде Соловецкого монастыря” [3. Вып. 3. С. 244]

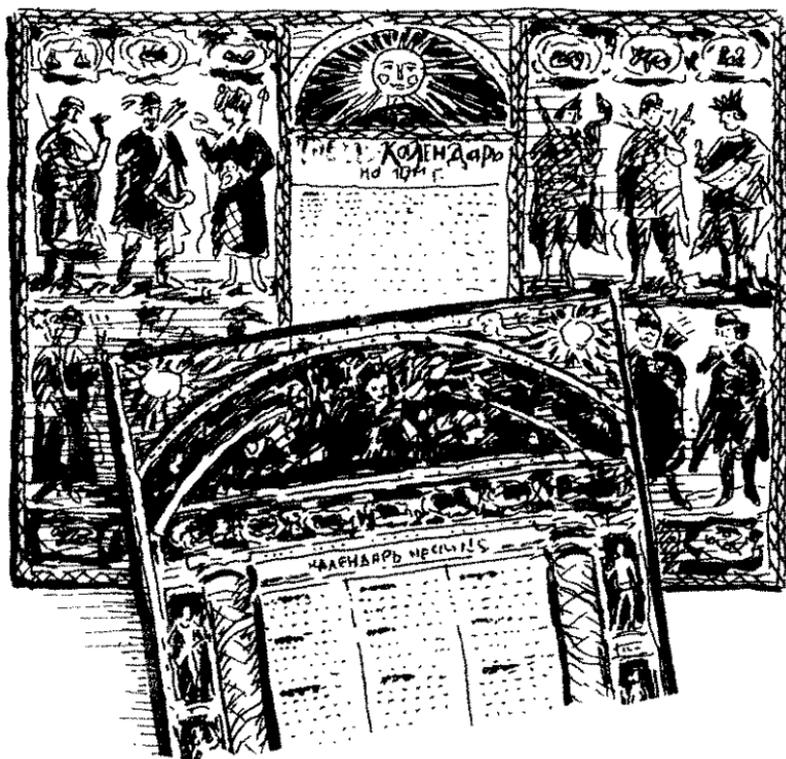
Итак, *сказка* и *былина* формировались в одно время как самостоятельные жанры, имеют одинаковые исторические корни, но разную по древности форму исполнения. *Былина* имеет более древнюю стихотворную форму, *сказка* – более позднюю прозаическую форму. Это положение отразилось в наименовании былины *песней* и *стихотворением*. Термином *стихотворение, древнее стихотворение* Буслаев мог называть не только былину, но и историческую песню, духовный стих.

В связи с широким пониманием термина *исторический* Буслаев все жанры фольклора, родившиеся до христианского периода (в доисторический период), считал историческими, т.е. некогда напрямую отражавшими мифологическую историю. Таким образом, изучая доисторический период, Буслаев использовал исторический метод и решал проблему историзма фольклора в широком смысле. Действительность менялась, появлялись новые сюжеты, мотивы, жанры, отражавшие новую реальность; старая система жанров, сюжетов, мотивов постепенно стала восприниматься как анахронизм, но из новой системы не исключалась, получая другую интерпретацию. Узкое значение термина *исторический* включает отражение собственно национальной истории. Этот же термин Буслаев использовал и для теории, раскрывающей взаимосвязи и взаимодействия разных культур.

---

*Литература*

1. *Азбелев С.Н.* Ф.И. Буслаев – исследователь народного эпоса и мифологии // Ф.И. Буслаев. Народный эпос и мифология. М., 2003.
2. *Топорков А.Л.* Теория мифа в русской мифологической науке XIX века. М., 1997.
3. *Буслаев Ф.И.* История русской литературы. Лекции Его Императорскому Высочеству Наследнику Николаю Александровичу. 1859–1860. М., 1904–1907.
4. *Пытин А.Н.* История русской этнографии. СПб., 1890.
5. *Веселовский А.Н.* Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине // Собр. Соч. Веселовского А.Н. Петроград, 1921. Вып. 1.
6. *Буслаев Ф.И.* История русской литературы. Лекции, читанные в 1875 / 6 академическом году. Литография.
7. *Буслаев Ф.И.* Славянские сказки // Исторические очерки русской народной словесности и искусства // Русская народная поэзия. СПб., 1861. Т. 1.



## “Все врут календари”

### *Из истории календарей в России*

© А. А. МИРОНОВА,  
кандидат филологических наук

Прообразы русских календарей (святцы, Четьи минеи) были церковными книгами, содержали сведения о жизни святых, молитвы, поучения по месяцам и на каждый день. В XI веке специально для новгородского князя Остромира переписали Библию, которая отличалась от других рукописных книг тем, что каждая из разрисованных 294 страниц была посвящена отдельному дню в году. Переписанная в 1057 году, она

вошла в список первых календарей. В XV веке стали появляться первые печатные календари: “Астрономический календарь” (1447), “Турецкий календарь” (1455) и др. В 1581 году И. Федоров издал сочиненную А. Рымшей “Хронологию” – своеобразный календарь. В 1702 году появляется русский печатный календарь “Святцы, или Календарь, изданный И.Ф. Копиевским в Амстердаме”. В XVIII – первой половине XIX века особенно популярен был настенный “Всегдашний календарь” Фосбейна.

Самым распространенным справочным изданием XVIII–XIX веков был адрес-календарь, который содержал информацию исключительно о государственном аппарате (его личном составе и структуре) и существовал с 60-х годов XVIII века до 1917 года: “Книга с показанием чинов, должностей и имен чиновников всех в Государстве ведомств” [1]; “именной список жителям, с показанием их звания, местожительства” [2]; “Адресные книги, или адрес-календари – списки с обозначением имен, состояния и жительства лиц одного города, класса или профессии” [3]; «Адрес-календарь – *устар.* Ежегодно издававшаяся книга с указанием учреждений, должностей и имен чиновников всех ведомств старой России. Впервые было отмечено в словаре Яновского “Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту” в 1803 г.» [4].

Итак, в XVIII–XIX веках адрес-календарь – это публиковавшиеся Академией наук списки чиновников различных учреждений. История издания фрагментарно отразилась в документах небольшого фонда “Календарная комиссия”, который хранится в Санкт-Петербургском филиале архива РАН.

На протяжении второй половины XVIII века адрес-календарь несколько раз менял свое название: “Адрес-календарь российский на лето ... от рождества Христова, показывающий о чинах и присутственных местах в государстве, кто при начале сего года в каком звании или в какой должности состоит” (1765–1767); “Календарь, или Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве на лето ... от рождества Христова” (1768); “Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве на лето ... от рождества Христова” (1769–1804).

В течение XIX – начале XX века в зависимости от тематики сообщений он назывался *адрес-календарь, справочная книга, адресная книга, памятная книга*. Календари выходили раз в год. «Истинный родоначальник периодичности – ежегодник. Затем возникают “Relation semestrales”, что означает “Сообщения за полгода”. Позднее период издания сокращается до двух недель, затем они становятся еженедельными» [5]. Именно календари-ежегодники дали толчок к появлению периодической печати.

В 1726 году Академия наук в России стала пользоваться исключительным правом на издание календарей. Как отмечает В. Алексеев, в академических календарях помещали научно-популярные статьи по

астрономии, географии, истории. С 1755 года печатается реестр губерний и городов, а с 1779 – роспись городов с указанием расстояний до них от Москвы, Петербурга, губернских центров. С 1736 года Академия выпускает “Придворный календарь”, с 1765 – “Адрес-календарь”, который содержал роспись должностных лиц и список кавалеров российских орденов, придворного штата [6. С. 129].

Сведения же для первого адрес-календаря были собраны в 1764 году, а сам он издан Герольдмейстерской конторой в 1766 году. Информативность в начальный период существования справочного издания во второй половине XVIII века минимальна: давались только должность, чин и фамилия чиновника. Кроме этого, за год происходили изменения (кто умер, кто уволен, кому дан другой чин), поэтому иногда сведения уже не соответствовали действительности. В исторической справке, составленной архивариусом Минеманом 2 ноября 1828 года говорится: “До 1805-го года адрес-календарь составляем был без всякого систематического порядка. В оном не только опущены были многие присутственные места и в числе сих некоторые из самых важнейших, но и помещенные в росписи не были надлежащим образом расположены, так что из онаго нельзя было усмотреть общей связи государственного управления” [7]. Привилегия на издание адрес-календаря сохранялась за Академией наук с 1765 по 1867 годы.

В 60-е годы XIX века появляются первые частные календари: “Всеобщий календарь” Г. Гоппе и “Крестный календарь” А. Гатцука (1865), “Календарь “Искры” Н. Курочкина, приложение к сатирическому журналу “Искра” (1866, 1867), “Русский календарь” А. Суворина и др. Этот тип справочного издания просуществовал в России до 20-х годов XX века.

Постепенно сухое перечисление чинов и должностей трансформируется в “Памятные книжки...”. С 1828 года их начинает издавать военное министерство, а с середины XIX века – губернские столицы. В губернских памятных книжках кроме сведений о чиновниках губернии, календарной информации приводятся данные о географическом положении губернии и главных городов, разнообразные статистические сведения о промышленных предприятиях, землевладении, урожайности, численности скота, о торговле, иногда даются сведения о купцах I и II гильдий. В них мы находим уникальный источниковедческий материал: история больших и малых городов, занятия жителей, уровень жизни, названия орудий труда, продуктов и т.д. Например, благодаря большому количеству иллюстраций, таблиц, фотографий в “Памятной книжке Тобольской губернии на 1889 г.” перед нами предстают старые улицы, дома, ландшафты уездных городов.

С 1871 года Московская городская дума выпускает адрес-календарь Москвы. Количество и разнообразие сообщений увеличивалось: включались сведения о выборных должностях, об акционерных обществах,

банках, благотворительных учреждениях, списки лиц некоторых профессий (присяжных поверенных, врачей), списки домовладельцев, а с начала XX века – информация обо всех жителях-съемщиках квартир. С 1884 года аналогичное издание появилось в Санкт-Петербурге. Здесь же в 1897 году вышла “Справочная ручная книга для людей всех сословий”. А.С. Суворин публикует справочник “Вся Россия. Русская книга промышленности, торговли, сельского хозяйства и администрации”. Таким образом, расширялась тематика сообщений, в издание включалась коммерческая информация – календари становились универсальными по содержанию

В типологическом плане календари сформировались только во второй половине XIX – начале XX века. По сфере употребления они делились на две большие группы: *светские* и *церковные*; по целевому назначению на *научные*, *популярные*, *практические*, *учебные*, *рекламные*, *справочные*, *религиозные*. Например, в Тобольской губернии в это время ежегодно выходят “Памятные книжки...”, “Справочные книжки...”, “Адрес-календари лиц, состоящих на государственной и общественной службе в Тобольской губернии”, “Епархиальные календари...”, торгово-промышленные адрес-календари. Все они обязательно включали календарные сведения (месяцеслов, таблицы для определения чисел и др.), списки чиновников / священников.

Кроме общих календарей, рассчитанных на массового читателя, выпускались специальные. Так, в “Справочной книжке по маслоделению для Западной Сибири” (1900) печаталась информация о главнейших ярмарках, “иностранные меры и весы, способ перевода заграничных веса и денег на русские, сравнительные таблицы градусов термометров Цельсия и Реомюра”, почтовые учреждения, документы, краткий словарь местных терминов в области сельского хозяйства, научно-популярные и рекламные статьи о способах обработки молока, преимуществах новой техники, лабораторные исследования.

В начале XX века адрес-календари выходят не только в губернских центрах, но и в уездных городах, отражая специфику региона, например, “Адрес-календарь и Справочная книга Торгово-Промышленных фирм г. Кургана и его уезда, Тобольской губернии”, первый выпуск которого относится к 1909 году. В предисловии издатель А.И. Кочешев аргументированно объясняет острую необходимость в “Справочнике” местного характера: быстрый рост экономики города и уезда, незнание уездных купцов, куда обращаться за тем или иным товаром, трудные поиски нужного учреждения иногородними и т.п.

“Адрес-календарь...” содержал табель-календарь на 1909 год всех важных церковных дат, местных праздников; рекламную информацию на цветных листах с использованием всевозможных графических средств привлечения внимания; сведения о торгово-промышленных предприятиях города и всего уезда.

В объявлениях предлагались канцелярские товары; фотографические объективы, волшебные фонари и кинематографы разных производителей и распространителей. Самыми предлагаемыми были товары и услуги, относящиеся к жизненно важным реалиям – здоровью, еде, жилью.

Размещение платной рекламы позволяло создавать интересные, богатые по содержанию и иллюстрациям календари. Справочные издания становятся своеобразной летописью, отражающей экономическую и культурную жизнь. И.Д. Сытин, известный издатель русских календарей XX века, писал: “Я смотрел на календарь как на универсальную справочную книгу, как на домашнюю энциклопедию на все случаи жизни” [8. С. 54].

### *Литература*

1. Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии наук (репринт). СПб., 2001. Книга 1.
2. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. 1.
3. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Составлен под ред. Ф.Н. Берга. М., 1901.
4. Словарь современного русского литературного языка. В 17 т. М.–Л., 1950 –1965. Т. 1.
5. *Ученова В.В., Старых Н.В.* История рекламы. СПб., 2002. С. 38.
6. *Алексеев В.* Из истории русских календарей // Альманах библиофила. М., 1984. Вып. 16.
7. Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории. М., 1998. С.404.
8. *Зайни Р.* Татарские печатные календари: становление и развитие. Казань, 2005.



## Свое – чужое в топонимии Смоленщины

© В. С. КАРТАВЕНКО,  
кандидат филологических наук

Материалом для исследования послужили рукописные и опубликованные памятники деловой письменности Смоленского края XVII–XVIII веков, в которых нашли отражение многочисленные заимствования и новообразования указанного периода.

На территории Смоленского края для обозначения границ земельных владений использовались как общерусские слова (*межа*, *межник*, *граница* и др.), так и узколокальное диалектное *стена*. “Стороны четырехугольника, обозначавшие границы отмежеванного земельного владения, именовались в смоленской письменности XVII–XVIII вв. *стенами*” [1. С. 22]: “Четвертые сторонние стены межа от того старого наугольного конца поворотит вправо ж в тот большой ров и тем рвом вниз того рва на первой копец, с которого конца зачалас первые стены межа, тут и скончалас” (Смоленский ист. музей. 7949. 1680 г.); “Начинается первая стена граница от реки Сожа и от устья речки Клевца” (Гос. Архив Смоленской обл. Ф. 106, 10.1. 1768 г.). Слово *стена* в значении

“граница земельных владений, межа” не нашло отражения ни в каких других древнерусских источниках, нет его и у И.И. Срезневского, и в картотеке Словаря русского языка XI–XVII вв., но известно, что оно употреблялось в старобелорусском языке [2. С. 468], а также еще в XIX веке слово *стена* в значении “межа в виде дороги, разделяющая два разные поля” встречалось в белорусском языке [3. С. 628]. В современных смоленских говорах *стена* употребляется со значением “забор”, известно также слово *стенка* “граница между двумя участками” [4. Вып. 10. С. 115]. А.А. Вержбовский полагает, что *стена* “граница земельного владения” – это калька с литовского *siena* “граница, межа” [5. С. 721].

Образование от слова *стена* – *застенок* – использовалось в смоленском диалекте для обозначения участка, расположенного за полем: “Да того же села отказал застенок в помесной земли смоленскаго шляхтича Осипа Телевича” (РГАДА. Ф. 1209/2, 15171, л. 648 об. 1670–1697 гг.); “Вверх реки Хмости идучи от алховской дороги тот застенок лежит по левую ж сторону до речки Славицы и речкою Славицею вверх идучи тот же застенок по левую ж сторону да на той же речке Славице в том же застенке в старом прудище ево ж Осипову половину что изстари бывала мелница а в том застенку и в старом прудище другая половина ево Александрова помесная земля а в том поступном Телевичевом застенке сенных покосов в поле и по заполью на дватцать на пять копен” (Там же. Л. 649); “Отказал я Петр ему те три волоки з застенком, чем владеет изстари отец ево Федор Пулинской” (Там же. 15176, л. 94 об. 1693–1698 гг.).

В следующем примере слово *застенок* употреблено, по-видимому, уже в качестве микропонима: “Да он же Иван Сухобоков знатно по ревности и злобе своеи насилством своим старинной отцовской мои рощистной сенакосной луг что в Белском краинем поле называемом в застенках за Рагозною... угородил к своему расчистному тамо ж в смежности сенакосному лугу и желает завладеть насилством своим” (Там же. Ф. 712/1, лл. 207, 9. 1761 г.).

Как и *стена*, слово *застенок* не было известно на других русских территориях, в Словаре русского языка XI–XVII вв. оно не зафиксировано.

В “Словаре древнего актового языка Северо-Западного края и царства Польского” *застенок* “1 – часть земли, оставшаяся от надела какого-нибудь селения поземельным владением, так что, хотя эта часть составляла собственность этого селения, но была отделена от него какими-нибудь границами: горою, болотом, рекою и т.п. 2 – в Литве застенком называют часть земли, заселенную мелкой шляхтой, которая сама ее обрабатывает” [6. С. 393–394]. По свидетельству А.К. Антоновича, это слово было известно в старобелорусском языке [2. С. 258].

В настоящее время слово *застенок* в значении “небольшой участок земли” бытует только в смоленском диалекте, никакие другие русские

говору его не знают (причем в Словаре смоленских говоров оно дано с пометой *устаревшее*) [4. Вып. 4.]. По-прежнему живет слово в белорусских говорах [7. С. 76].

В смоленском памятнике письменности XVII века находим микротопоним пустошь *Застенок* (РГАДА. Ф. 1209/2, 15175, л. 44 об. 1685–1690 гг.). В Смоленской области существует деревня *Застенки* [8. С. 194]. На территории Белоруссии подобное название носят деревни *Застенок* и *Раков Застенок* [9], встречается там же и топоним *Стенки* [10].

Столь же интересную историю имеет и слово *рум* (*рюм*). Выявленное в смоленских памятниках XVII–XVIII веков, оно имело значение “прибрежное место, где складывали лес”: “Записная книга порецким и касплинским старым лесным товарам на пристанях реки Каспли на розных румах” (РГАДА. Ф. 145/1, лл. 19, 1. 1692 г.); “На том руму лесных товаров готовности Дениса Швылковского четыре копы василки бракованой” (Там же. Л. 14); “И тот лес в Ригу не пошел потому что вода мала была и на рямах не поднела” (РГАДА. Ф. 145/1, лл. 11, 168. 1669 г.).

М. Фасмер приводил *рюм*, ссылаясь на смоленские материалы (Словарь Добровольского), он считал это слово возможным заимствованием из др.-сканд. *rum* “место”, а также сравнивал его с нов.-в.-н. *Raum* “пространство” [11. Т. III].

Белорусский исследователь А.Н. Булько полагает, что слово заимствовано из средневерхненемецкого языка через посредство польского и являет собой яркий пример семантического развития нового значения наряду с утратой у него некоторых старых. Так, если в средневерхненемецком оно значило “простор, место, свободное поле, свободная дорога”, то в старопольском языке оно обозначало уже “свободную дорогу, проход, свободное место”. Еще больше сузилось значение у слова в старобелорусском языке, где оно обозначало только “свободное место”. Но вместе с тем в старобелорусском языке слово *рум* приобрело новое значение – “место погрузки” [12. С. 289]. Со значением “место на берегу, где складывается лес” слово *рюм* бытует в смоленском диалекте в настоящее время. Более того, на смоленской почве у слова возникла форма *рющик* “человек, принимающий и оформляющий вывозимый лес” [4. Вып. 9].

Это слово не образовало много топонимов или микротопонимов, но отдельные названия населенных пунктов встречаются, например, на территории Смоленской области была известна деревня *Румо* (позже она отошла к Великолукской области, а затем к Калининской) [8. С. 408]. Есть также населенный пункт *Рум* на территории Белоруссии [10].

В заключение отметим, что иноязычные заимствования, проникшие в смоленский диалект из западноевропейских языков, количественно и качественно обогатили словарный состав смоленских говоров. Одни из них расширили или сузили свои значения, другие сохранились до настоящего времени почти без изменения своей семантики.

*Літэратура*

1. *Борисова Е.Н.* Лексыка Смоленскага края па памятнікам пісьменнасці. Смоленск, 1974.
2. *Антонович А.К.* Язык судебной (актовой) книги Каунаскага земскага суда 1566–1567 гг. Дис. ...канд. филол. наук. Вильнюс, 1961.
3. Словарь белорусскага наречья / Сост. И.И. Носович. СПб., 1870.
4. Словарь смоленских говоров. Смоленск, 1974–2005.
5. *Вержбовский А.А.* Белорусско-литовские взаимосвязи. Дис. ...канд. филол. наук. Минск, 1960.
6. Словарь древняго актоваго языка Северо-Западнаго края и царства Польскаго, составленный Н.Горбачевским. Вильна, 1874.
7. *Яшкін І.Я.* Беларускія географічныя назвы. Мінск, 1971.
8. Административно-территориальное устройство Смоленской области. М., 1981.
9. *Рапановіч Я.Н.* Слоўнік назваў населеных пунктаў Віцебскай вобласці. Мінск, 1977.
10. Дыялекталагічны атлас беларускай мовы. Мінск, 1963.
11. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1986–1987.
12. *Булыка А.М.* Даўнія запазычанні беларускай мовы. Мінск, 1973.



## Заговор в поэмах и балладах 1810–1820-х годов

© Т. П. НЕСТЕРОВА,  
кандидат филологических наук

Заговор – словесная формула, призванная влиять на произносящего ее человека, других людей или их окружение. Как и все заклинательные формы, заговор, резко осуждаемый церковью со времени крещения Руси, продолжал жить в народной культуре, воспринимавшей его не в противопоставлении православию, а в качестве древних знаний, помогающих в разных жизненных ситуациях. Пришедший из славянского язычества этот фольклорный жанр с начала Отечественной войны 1812 года начинает вновь использоваться некоторыми русскими поэтами. Обращение к нему в патриотической поэзии позволяет говорить об особой национальной тайне, заключенной в скрытых для непосвященного, каковым является враг, словах, имеющих охранительное значение для русского народа.

Одним из самых сильных мест в балладе неизвестного автора (подписано инициалами Н.И.) “Буря” (1812) является заклинание героини, призывающей смерть Наполеону. Сила мщения пронизывает всю художественную ткань заговора, созданного с привлечением компонентов народной поэтики. Автор использует традиционный для этого жанра мотив обращения к *Матери-Земле*, изображенной, в соответствии с народными поверьями, как живое существо, способное к сопереживанию. Это и основное место пребывания умерших, попасть куда “могли только люди праведные, ни в чем не провинившиеся перед Матерью-Сырой Землей” [1]. Девушка, заклиная природу объединиться “на погибель кровопийцы”, предостерегает *Матерь-Землю*: “остерегися, Не давай ему могилы, Заразит тебя, родная” [2].

Первоначальная языческая символика, впитавшая в себя духовную культуру православия, через постоянный эпитет *родная* связана в произведении с провиденциальными ощущениями, характеризующими мистическую связь русского народа со своей землей. Мифологема *родная Матерь-Земля* вместе с топонимами *Москва, Калуга, Малый Ярославец, Тарутино, Нара, Бородино, Смоленск* образуют единый нацио-

нальный мир – особое пространство, границы которого охраняют от чужих посягательств “враны черные”, “звери алчные”, “мороз лютой и трескучий”, “вихри бурны”. Этому миру противопоставлен Наполеон, имя которого заменяет ряд определенных оценочного характера: *злодей, тигр, кровопийца, люто чудо*. Сравнение с тигром – экзотическим для русского человека зверем – подчеркивает чужеродность Наполеона. Обращает на себя внимание еще один интересный прием. Представители русского мира часто изображены во множественном числе, а определения, характеризующие врага Отечества, только в единственном. Наполеон один – у него нет связи ни с Богом, ни с землей, ни с природным миром. Заговор читается героиней на смерть захватчика, а обращение к “врагам черным” рождает уверенность в том, что ее слова сбудутся, поскольку эти птицы в народном сознании прочно ассоциировались со смертью. Однако поэт несколько видоизменяет значение образа – “враны черные” несут смерть не всем людям, а только врагу России.

Если в балладе “Буря” внимание автора заострено на мотиве прощения, то в балладе “Шаманство” неизвестного автора (подписано инициалами П. С...н) (1812) главным является доказательство того, что зов русского народа не остается без ответа, он услышан высшими силами, наказывающими его врагов. Не являясь русским по крови, герой-прорицатель (в этом качестве выступает бурят-шаман) обладает свойством мистического прорыва в макрокосм, соединения его с русским миром. Значение заговора усиливается за счет многоголосия: монологу буряты вторят “ветр из щели с воем”, “шум волн”. Речь шамана полна экспрессии, эмоционально окрашена:

Геройство россов наградится:  
Исчезнет лживый галлов дух!  
Полсвета россам покорится! [3]

После войны с Наполеоном поэты, осмысливая причины победы русского оружия, вновь обращаются к жанровой природе заговора (как правило, в произведениях о далеком прошлом), но уже в другом ключе, нежели в период грозных событий. Понимая, что духовным истоком, укрепившим русский народ в защите Отечества, является его православное сознание, авторы вводят заговор в структуру произведений под знаком противопоставления православным традициям русского бытия. Поэтому его произносят отрицательные герои. В поэме Н. А. Цертелева “Василий Новгородский” (1820) таким неблагочестивым для христианина делом занимается “боярская жена Параскевья”, стремящаяся приворожить богатыря Василия, который приехал из Новгорода в Киев для ратных дел, чтобы “Послужить <...> верой-правдою Свету-солнышку Владимиру” [4. С. 28]. К тому же герой уже “обручился с красной девицей”.

Цертелев, видевший в устном поэтическом наследии прежде всего отражение жизни русских людей в древности, их обычаев и верований, взгляда на мир, эпизод с заговором раскрывает через приметы быта. Вот как пытается присушить Василия Прасковья:

Берет <...> горячие следы молодецки,  
Спешит на свой боярский двор, пришедши, колдует:  
Берет она беремечко сухих дров сосновых,  
Кладет в печку муравлену со теми следами.  
Гори, гори Василия так сердце к Прасковьи [4. С. 81].

Автор через обилие глаголов (*берет, спешит, кладет*) показывает русский быт: боярский двор, терем с печкой и лежащими около нее сосновыми дровами. Повторение глаголов повелительного наклонения в монологе героини свидетельствует о накале страстей, предвещая грядущую трагедию – смерть Василия от руки мужа Прасковьи. Об этом свидетельствует и глагол, прямо указывающий на заговор как бесовское действие: *колдует*. В более экспрессивной форме изображаются последствия заговора для героя, страдающего по вине безбожницы, у которой “в тереме нету образа”. Мучения Василия передаются через сравнения (“Взяло молодца по сердцу богатырскому Пуще ножика-то острого, булатного”; “Как бы змейка-скоропейка, змея лютая Обвилася вокруг тела его белого”), отрицательный параллелизм (“Уж как с вечера не естся добру молодцу, Со полуночи не дремлетя Василию”), – примеры, созданные в духе народной речи либо прямо заимствованные из фольклора.

В поэме А.И. Одоевского “Василько” (1827–1830) изображены княжеские междоусобицы Древней Руси: “Василько Ростиславович, князь Теревольский, был оклеветан Давидом Игоревичем Владимиро-Волынским, который хотел захватить его удел, перед великим князем Святополком Изяславичем. Василько был схвачен, ослеплен и посажен в тюрьму” [5].

Логика внешних событий раскрывается в сложном противостоянии православного мироощущения (его олицетворяет страдалец Василько) и языческого, носителями которого выступают противники и мучители Василька. Они во всем противоположны, что постоянно подчеркивается автором. Особенно ярко это показано в сцене с идолопоклонническим ритуалом, куда входит и заговор, противопоставленный молитве Василька.

Жрец перунов “при заклинаньях пел”:

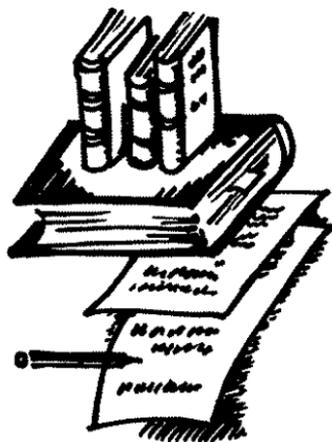
Кружитесь вокруг вечно живого костра  
И пойте вечное проклятие!  
Низринут небесный в пучину Днепра!  
Проклятье, вечное проклятье!

Ему отвечают ведьмы, русалки: “Проклятье! Вечное проклятье!” [6]

Утроенное звучание слова *проклятье* делает не только жреца перунов и представителей бесовских сил, но и присутствующих на языческом обряде мучителей Василька носителями дьявольского начала, нарушающего сложившийся христианский миропорядок и удаляющего от Господа. По сути, заговор становится синонимом проклятия. Авторская метафора *живой костер*, произносимая противником православной веры, ассоциируется с адским пламенем и потому воспринимается именно в таком значении. Дьявольское проявление заговора подчеркивают звуковая палитра (*зашипели, с визгом*), световые характеристики (*в лунных лучах, как тени мелькали, пока на востоке не рассвело*), обилие глаголов, передающих бесовскую суетливость (*понеслись, влетели, схватили, взвились*). Включение в заговор имен языческих божеств (Перун, Стрибог, “Велес – бог стад”, “Купала – плодоносец”, Калядо, “Ладо – бог любви”, “благ податель – Даж-бог”) показывает его связь с древними магическими культами, противоречащими русскому православному сознанию.

### Литература

1. Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. М., 2001. С. 351.
2. Русский вестник. 1813. № 1. С. 82.
3. Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году: В 2 ч. Ч. 1. С. 195.
4. Сын отечества. 1820. № 7.
5. Рылеев К.Ф., Одоевский А.И. Сочинения. СПб., 1913. С. 474.
6. Одоевский А.И. Поли. собр. стихотворений и писем. М.-Л., 1934. С. 173.



## ЛИФТЁР

© И.А. ИЗМЕСТЬЕВА,  
кандидат филологических наук

В русском языке существует большая группа заимствованных слов с суффиксом *-ёр*: *минёр*, *режиссёр*, *жонглёр*, *монтёр* и др., известны слова, которые имеют в составе русские и иноязычные элементы типа *ухажёр*, также слова, состоящие из иноязычных морфем, например, слово *лифтёр*, в котором корень английского происхождения *lift*, а суффикс восходит к французскому *-eur*.

Впервые наименование *лифтёр* “служащий, управляющий лифтом” (с пометой *спец.*) отмечено в Словаре Д.Н. Ушакова [1. Т. 2]. Профессор К.А. Ганшина отмечает *lift* (*лифт*) и *liftier* как неологизм со значением “мальчик у лифта” [2], при этом был дан не перевод слова с французского языка, а его описание, так как в толковом словаре Французской Академии этого же периода слово *liftier* не значилось. Только в третьем издании (1957 г.) К.А. Ганшина отмечает форму мужского рода с новым значением *liftier* – *лифтёр*. В это же время “Словарь современного русского литературного языка” включает слова *лифтёр* со значением “работник, обслуживающий лифт” и *лифтёрша*, как разговорная форма женского рода к слову *лифтёр* [3. Т. 6].

В первой трети XX века неологизм *lift*, пришедший в европейские языки из английского, использовался редко, во французском языке было известно слово *ascenseur*. Его-то и указал в своем Словаре Л.В. Щерба [4]. Словарь В.Г. Гака фиксирует во французском языке и образование женского рода *lifti||er m., -ère f* – *лифтёр, лифтёрша* [5].

Интернациональные суффиксы приходят в русский язык из других языков, по мнению исследователей, не ранее XVIII века. При заимствовании суффикса *-ёр* решающим был формальный признак: фонетические формы с [ʔor] французского языка были близки к русскому звуку [o], так как в русском языке к XVI веку завершилось изменение [e] в [o] и была подготовлена почва к восприятию произношения французского суффикса *-eur*: *магнетизёр* < *magétiseur*, *фланёр* < *flâneur*, *резонёр* < *raisonneur*, *фразёр* < *phraseur*, *хроникёр* < *chroniqueur*. С ростом числа заимствованных слов суффикс *-ёр* становится показателем определенных грамматических и лексических значений целых однородных слов, при этом многие заимствования закрепляются на русской почве, избежав колебаний: широко известные *гипнотизёр*, *ретушёр*, *режиссёр*, *монтёр*, *сутенёр* и малознакомые *вивёр*, *фарсёр*, *канканёр*, *жалонёр*.

Некоторые заимствования с исходом *-ёр* испытывают колебания в процессе адаптации. На этот факт обратил внимание в XIX веке академик Я.К. Грот [6]. В начале XX века Е.Ф. Будде указал на передачу “иностраннных звуков в чуждых словах” в русском литературном языке XIX века, например, в произведениях А.Е. Измайлова: “Помощник верный контролёров | Спросите сторожей курьеров”; “Вы, молодые кавалеры, | Начальники столов и контролёры” или “Вот, вот вам, господа, пример: | Высокий, молодой, любезный контролёр”.

Е.Ф. Будде заметил, что иностранные слова с суффиксом *-eur*, *-ier* в русском интеллигентном обществе XIX века колебались в произношении до тех пор, пока демократизация языка не сказалась на всем интеллигентно-литературном произношении: “Срв. *губернёр*, *режиссёр*, *дирижёр*, *монтёр*, *понтёр*, *партиёр* (хотя франц. *partenaire*), *волонтёр* (хотя франц. *volontaire*); но *офицёр*, *гренадёр* (франц. *officier*, *grenadier*, нем. *officier*, *grenadier*) не перешло в *гренадёр*, *офицёр* (хотя по-немецки мы имеем здесь звук [i]); срв. также: *командёр*, франц. и нем. *kommandeur*, в солдатских песнях: *командёр*, *сапёр* (франц. *sapeur*) и под. Но *курёр*, *фурёр*, не успевшие еще проникнуть в народную массу и здесь подчиниться законам русской фонетики... Таким образом, старое произношение нашей интеллигенции подобных иностранных слов при сравнении с нынешним произношением их раскрывает перед нами историческую картину движения звуков в направлении к слиянию со звуками народной речи” [7].

Почти в это же время, шестью годами позже, В.И. Чернышев делает интересное наблюдение: “Так как наше письмо иногда не указывает точно произношение иностранных слов, то некоторые из них слышатся у нас в неправильной форме. Например, говорят *доктринёр*, *партиёр*, *репортёр* по образцу *актёр*, *губернёр*, *контролёр*. Но в первых словах имеется звук [e], совсем не приближающийся к нашему [ë]; их настоящая форма с [e]: *доктринёр*, *партиёр*, а *репортёр* имеет [e] неударяемое,

также *гренадёр*, а не *гренадёр*” [8]. В.И. Чернышев отмечает случаи с [эр], в период их освоения произношение с [’о] считалось ненормативным, но впоследствии закрепилось *ё* [’о] – *доктринёр*, *партнёр*, *репортёр*. Слово *гренадёр* сохранило произношение языка-источника: “Вон – павловцы, вон – гренадеры! По пыльной мостовой идут...” (Блок. Возмездие). Когда звуки не рифмуются, то установить произношение трудно: “Но спят усачи – гренадеры –! В равнине, где Эльба шумит. Под снегом холодной России, Под знойным песком пирамид” (Лермонтов. Воздушный корабль).

Распространенность суффикса *-ёр* привела к тому, что заимствованное из французского языка *mousquetaire* изменило произношение конечного слога [эр] на [’эр] со смягчением предшествующего согласного [9]. Пример этому находим у А.С. Грибоедова: “[Хлестова] Вы прежде были здесь... в полку... в том... [грена[д’эр]ском? [Скалозуб] В его высочества, хотите вы сказать, Ново-землянском мушке[т’эр]ском”.

Когда вместо звука [’э] стал произноситься звук [’о] *мушкетёр*, то при прочтении А.С. Грибоедова возникло затруднение *мушкетёрском – гренадёрском*. Однако слово *гренадерский* сохранило исконное произношение, которое помогает правильно, в соответствии со временем написания произведения и звучанием слова, читать стихотворные строки на [’эр] *гренадёрском – мушкетёрском*.

Не только слово *лифтёр*, но и другие иноязычные заимствования могли возникать путем переоформления, что выражалось в замене принадлежащего им суффикса другим иноязычным (освоенным) формантом с тем же значением. В этом случае происходит активизация некоторых интернациональных суффиксов как словообразовательных элементов русского языка в кругу определенных словообразовательных моделей, например, *коллекционёр* вместо *коллекционер* (фр. *collectionneur*) по аналогии *акционёр*, *комиссионёр*, *концессионер* и т.п.

### Литература

1. Толковый словарь русского языка. Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1935–1940.
2. Ганишина К.А. Французско-русский словарь. М., 1929.
3. Словарь современного русского литературного языка. В 17 т. М.-Л., 1950–1965.
4. Русско-французский словарь. Под ред. Л.В. Щербы. М., 1939.
5. Новый французско-русский словарь. Сост. В.Г. Гак. М., 1993.
6. Грот Я.К. Спорные вопросы русского правописания от Петра Великого доныне. Филологические разыскания. СПб., 1873. С. 566–576.

7. Будде Е.Ф. Очерк истории современного литературного русского языка (XVII–XIX век) // Энциклопедия славянской филологии. Вып. 12. СПб., 1908. С. 23.
8. Чернышев В.И. Правильность и чистота русской речи. Опыт русской стилистической грамматики. Изд. 2-е. Вып. 1-й. Фонетика. СПб., 1914. С. 113.
9. Воронцова В.Л. О произношении слова *мушкетёр* // Русская речь. 1970. № 1. С. 51–52.

Тольятти  
Самарской обл.

## Русские филологи XIX века: Биобиблиографический словарь-справочник

Выпуск нового словаря, посвященного истории отечественной филологии, всегда вызывает неподдельный интерес у читателей. Не случайно авторы-составители этого словаря (М.Е. Бабичева, С.П. Бавин, Т.В. Соколова и др.), выпущенного издательством “Совпадение” (2006), в “Предисловии” приводят слова акад. С.С. Аверинцева, считавшего, что в XIX веке “единство филологии как науки оказалось взорвано во всех измерениях; она осталась жить уже не как наука, но как научный принцип”. Но именно эти “принципы” развития русской филологии как науки и важны для составления объективного взгляда на характер и самобытность отечественных традиций. Важной их составляющей всегда было и остается внимание к человеку как творителю языка, его носителю и информанту. Антропоцентрический подход к рассмотрению языковых явлений, который в последние десятилетия получил мощный толчок, зародился именно в XIX веке, как и социология языка, психология, этнолингвистика и многое другое. Показательны в этом смысле слова замечательного ученого И.А. Бодуэн де Куртенэ: “Цель филологии – повторить и воссоздать в воображении жизнь определенного племени во всех ее проявлениях... Филология независимо от того, какой народ или племя является предметом ее исследования, соединяет в себе отдельные сведения из области разных наук, занимающихся исследованием человеческого общества”.

Заслуженное место в словаре занимают биографии представителей лингвистических школ – формальной (Ф.Ф. Фортунатов и его последователи), Петербургской и Казанской (И.А. Бодуэн де Куртенэ). В этих статьях освещены основные периоды становления компаративистики как науки, говорится о наиболее крупных открытиях в языкознании (например, учение о фонеме) и др.

Важную роль в становлении русской научной традиции сыграла мифологическая школа. Это не только исследование древнерусской письменности и фольклора, но и духовных традиций нашего народа – от устных преданий до лицевых апокалипсисов. Виднейшие представители этого направления – Ф.И. Буслав, А.Н.Афанасьев, А.А. Котляревский, И.Г. Прыжов, П.Н. Рыбников – также получили отражение на страницах словаря.

Интересно описание ученых – создателей психологической школы. Так, в словаре дается характеристика концепции А.А. Потебни о соот-

ветствии образа слова образу художественного произведения, осмысляются его идеи в области взаимосвязи языка и мышления и той части “лингвистической поэтики” ученого, которая до сих пор не нашла своего прочтения в трудах современных филологов. Другой представитель этой школы, Д.Н. Овсяннико-Куликовский, оценивается одновременно и как психолог, и как социолог, и как лингвист (вспомним его образы русских интеллигентов и типы литературных героев с их колоритным языком...).

Важно отметить, что в этой книге дается краткий, но по преимуществу цельный облик ученого, без известного перекоса в сторону лингвистики или литературоведения. В этом отличие настоящего словаря от похожих по структуре библиографических изданий. Кроме того, в тексты введены воспоминания об ученых, мемуары, переписка, позволяющие проникнуть в “лабораторию души” автора, представить его не как скупого рыцаря науки, а как ее вдохновителя и просветителя, как живого человека.

Настоящая книга опирается на серьезную источниковедческую базу, на энциклопедические словари (от дореволюционного “Брокгауза–Ефрона” до современного словаря “Языкознание”), на труды виднейших библиографов-славистов – С.А. Венгерова, М.Г. Булахова, С.В. Смирнова, историков языкознания (Ф.М. Березин) и др.

Полагаем, что данный словарь может оказать большую помощь начинающим филологам и всем, кто интересуется историей русской науки.

© О. В. Никитин,  
доктор филологических наук

## Иван Бунин и Общество любителей русской словесности

Издательство “Academia”, продолжая серию, основанную в 1997 году, выпустило книгу “Иван Бунин и Общество любителей русской словесности” (М., 2007). Цель сборника – “показать читателям русскую литературу в прошлом, настоящем и через настоящее в будущем, в том числе и роль Общества любителей российской словесности, существовавшего при Московском университете с 1811 по 1930 г., в сохранении, становлении и развитии литературы”. В сборник включены материалы нескольких юбилейных заседаний ОЛРС, посвященных 135-летию со дня рождения И.А. Бунина.

Многогранность и неповторимость писательского таланта И.А. Бунина, выдающегося русского писателя, Нобелевского лауреата, привлекает к себе все большее внимание как исследователей его творчества, так и широкий круг читателей. Материалы, собранные в книге, представлены в четырех разделах, каждый из которых назван строками из стихотворений и статей И.А. Бунина и знаменует собой определенный этап как в жизни самого писателя, так и в изучении его творческого наследия.

В разделе первом – “Лишь слову жизнь дана” – опубликованы стихи, прочитанные И.А. Буниным на заседаниях ОЛРС, а также приветственное слово председателя Общества А.Е. Грузинского в честь 25-летия литературной деятельности самого писателя. Особый интерес вызывают представленные в этом разделе выступления и размышления современников И.А. Бунина – М. Волошина, А. Куприна, Ю. Айхенвальда, который в частности сказал: “И дорого в Бунине то, что он – только поэт. Он не теоретизирует, не причисляет себя сам ни к какой школе, нет у него теории словесности: он просто пишет прекрасные стихи” и добавил: «Может быть, это – иллюзия, но кажется все-таки, что русское дело спасается русским словом, и, рассказывая русскую древню, Бунин тем ее оправдывает. Прекрасное слово указывает на возможность прекрасного дела, у них – один корень, и “нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу”».

Центральное место в сборнике занимает III раздел – “Наш дар бесмертный – речь”, посвященный современному этапу в буниноведении. Составители сборника уделили большое внимание изучению творческой манеры писателя, поэтике его произведений, особенностям языка, взаимоотношениям с другими писателями его времени.

В публикации Л.А. Колобаевой анализируется одна из интереснейших и сложнейших проблем в изучении творчества И.А. Бунина – отношение писателя к Ф.М. Достоевскому, что, по словам автора, “уже давно озадачивало критиков и литературоведов” и до сих пор остается загадочным и далеко не разрешенным.

Две статьи Т.М. Бонами – “Свет души человеческой” и “Вглядываясь в портрет И.А. Бунина” – дают читателю материал для того, чтобы обратить внимание на “тайны русской души” в рассказах И.А. Бунина, на ее “светлые и темные, часто трагические основы”, и представляют аналитическую характеристику бунинских портретов.

Говоря об особенностях поэтики и стиля произведений И.А. Бунина, нельзя обойти вниманием, конечно, исследования, посвященные языку его произведений. Подобные публикации особенно ценны в сборниках, посвященных творчеству И.А. Бунина, так как при большом количестве литературоведческих исследований самых разных сторон творчества писателя и поэта, работ, посвященных собственно языку бунинских произведений, мало. Чрезвычайно важно и то, что посвящены они анализу “редких” и “забытых” слов, которыми произведения И.А. Бунина изобилуют, а имеющиеся у нас издания собраний сочинений писателя почти не содержат толкований лексем, называющих реалии старого русского быта.

Книга интересна и тем, что проблемы изучения творчества И.А. Бунина рассматриваются не только с позиций ученых-литературоведов и лингвистов, но и с позиций писателей, искусствоведов, педагогов. Многие из авторов являются членами Ассоциации “Бунинское наследие” и возрожденного в 1992 году Общества любителей российской словесности.

Оценивая роль И.А. Бунина в истории русской литературы, русской культуры, составители сборника заключают: “Вещая мысль И.А. Бунина о бессмертной красоте Слова служит нравственной опорой в умах его соотечественников и приверженцев в развитии мировой духовности”.

© И.М. Курносова,  
кандидат филологических наук  
Елец  
Липецкой обл.

## Тематический указатель статей, опубликованных в журнале “Русская речь” в 2008 году

### ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<b>Авдони́на Л.Н.</b> Петербург в поэзии Серебряного века .....	1
<b>Афанасьева Ю.М.</b> “Затопляй печь!” (Разговорно-просторечная лексика в “Деревенском приключении” В.П. Астафьева) .....	2
<b>Бельская Л.Л.</b> Встреча и прощание с новогодней елкой .....	1
<b>Большакова А.Ю.</b> Знаки советской ментальности в прозе Ю. Полякова .....	4
<b>Васильев С.А.</b> “Метель” или “Мятель”? (О заглавии повести А.С. Пушкина) .....	6
<b>Гальшева М.П.</b> <i>Минута, мгновение...</i> у Достоевского .....	4
<b>Гальшева М.П.</b> <i>Момент и миг</i> у Ф.М. Достоевского .....	5
<b>Гальшева М.П.</b> <i>Вечность</i> у Ф.М. Достоевского .....	6
<b>Громова А.В.</b> Реминисценции в “Жизни Тургенева” Б.К. Зайцева .....	5
<b>Денисов В.Д.</b> “Философия имени” в гоголевской прозе 1831 года .....	6
<b>Епанчинцев Р.В.</b> Мифологизация северной природы в прозе О. Куваева .....	3
<b>Жатки Д.Н.</b> “Лебедь Авзонии” .....	1
<b>Жирютина Т.В., Голованевский А.Л.</b> <i>Дом</i> в русской поэзии .....	1
<b>Завгородняя Г.Ю.</b> Поэтический синтаксис сказочной прозы А.М. Ремизова .....	6
<b>Игнатова И.Б.</b> О пародиях на стихотворение А.А. Фета “Шепот, робкое дыханье...” .....	1
<b>Казакова Л.А.</b> “Елисей, или раздраженный Вакх” В.И. Майкова – как пародия .....	4
<b>Казакова Л.А.</b> “Высокое” и “низкое” в “Душеньке” И.Ф. Богдановича .....	6
<b>Кац Е.А.</b> “Друг друга отражают зеркала” (О языке поэзии Георгия Иванова) .....	3
<b>Кошемчук Т.А.</b> “Бездна” в христианской традиции и в поэзии Ф.И. Тютчева .....	4
<b>Кошемчук Т.А.</b> “Звук” в поэзии А.А. Фета .....	6
<b>Кукуева Г.В.</b> “Драматизированный” диалог у В.М. Шукшина .....	5
<b>Кулева А.С.</b> Усеченные прилагательные в русской поэзии .....	3
<b>Кунильский А.Е.</b> <i>Идиот</i> в “Идиоте” .....	4
<b>Кутьева М.В.</b> “Листья, братья мои...” (Образы листьев в русской поэзии) .....	4
<b>Кутьева М.В.</b> “Жизнь, как подстреленная птица...” (К образу птицы в русской поэзии) .....	5

<b>Лазареску О.Г.</b> Предисловия “под маской” .....	5
<b>Маркелова В.М.</b> “Тревога” в поэзии А. Блока .....	4
<b>Матушкина В.И.</b> <i>Тишина</i> в “Тихом Доне” М. Шолохова .....	6
<b>Муренкова А.А.</b> Три владельца “Нимфы” (Торговые знаки в романах И. Ильфа и Е. Петрова) .....	2
<b>Орлова И.А.</b> Образ “дали” в поэзии А.С. Пушкина .....	4
<b>Поль Д.В.</b> “Напряженные черти” и “идолы” в “Поднятой целине” М.А. Шолохова .....	4
<b>Растягаев А.В.</b> Зачин в “Житии Ф.В. Ушакова” А.Н. Радищева ..	2
<b>Романова Н.И.</b> Маленький и взрослый Иртеньев в повести Л.Н. Толстого “Детство” .....	1
<b>Склеинис Г.А.</b> “Нужно, чтобы лица высказывали себя речами” (Речь нигилистов в комедии Л.Н. Толстого “Зарожденное семейство”) .....	5
<b>Смирнов А.А.</b> Черновики “Зимней дороги” А.С. Пушкина .....	1
<b>Смирнов А.А.</b> Черновики “Аквилона” А.С. Пушкина .....	3
<b>Сорокин В.Б.</b> Осмеяние невежества в поэзии XVIII века .....	2
<b>Сорокин В.Б.</b> “О ты, великомощно счастье!” (Роль обращения в русской поэзии XVIII века) .....	3
<b>Сорокин В.Б.</b> Сатира в “Письмах к Фалалееву” .....	5
<b>Степаненко А.А.</b> О чем молчат герои “Дамы с собачкой” А.П. Чехова .....	3
<b>Судейманова Г.В.</b> Социальные наименования персонажей у П.И. Мельникова-Печерского .....	2
<b>Туровская Н.Ю.</b> Символика имен и фамилий в пьесах А.Н. Арбузова .....	3
<b>Шулова Я.А.</b> “Мир растительный” в “Москве” А. Белого .....	5
<b>Фесенко О.П.</b> “И нам он сердце шевелит” .....	3
<b>Фомина Н.С.</b> Кавычки в прозе Н.С. Лескова .....	6
<b>Фролова В.В.</b> Уловки Чичикова в диалогах с помещиками .....	3

## ОБРАЗОВАНИЕ

<b>Шипицына Г.М.</b> О преподавании русского языка в национальной школе .....	2
---	---

## ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ БЕСЕДЫ

<b>Киклевич Александр.</b> Парасемия .....	1
<b>Клушина Н.И.</b> Публицистический текст в новой системе стилистических координат .....	5
<b>Москвин В.П.</b> Двусмысленность как стилистический прием .....	1
<b>Формановская Н.И.</b> Речевое действие и деятель .....	3

## КУЛЬТУРА РЕЧИ

<b>Беляева И.В.</b> Полчасика – это больше, чем полчаса (Количественная оценка в русском языке) .....	5
<b>Бугаева И.В.</b> <i>Православный врач, православный адвокат</i> .....	2
<b>Влайкова В.А.</b> Как этнические стереотипы отражаются в языке ....	2
<b>Гердт А.С.</b> Кто же такие <i>мигранты</i> ? .....	4
<b>Головина Э.Д.</b> Уместен ли “местный акцент” в публичной речи? .....	4
<b>Думитру Эмиль.</b> О синонимии в геоморфологической терминологии .....	1
<b>Думитру Е.Ш.</b> Глаголы-термины нефтедобычи .....	2
<b>Еськова Н.А.</b> Орфографическая “задача” .....	3
<b>Заварзина Г.А.</b> Цветовая палитра в политическом языке .....	6
<b>Завьялов В.Н.</b> О значениях союзов <i>или</i> и <i>либо</i> .....	5
<b>Зотова С.В.</b> Как произносить предлоги: <i>в</i> или <i>во</i> , <i>с</i> или <i>со</i> ? .....	5
<b>Иванова О.Е.</b> Плясать <i>до упаду</i> , а работать <i>без устали</i> (О разграничении наречия и существительного с предлогом) .....	3
<b>Исаева Н.В.</b> “Требуются менеджеры” .....	3
<b>Козинец С.Б.</b> Почему афиша не афиширует, а вуаль не вуалирует ..	5
<b>Красовская О.В.</b> “Суду вопросы не задают!” (О речевом этикете в судебной культуре) .....	2
<b>Крылова М.Н.</b> Какие сравнения наиболее популярны .....	5
<b>Крылова О.А.</b> Норма и пунктуация .....	6
<b>Куприянова Н.С.</b> <i>Смех</i> в языке .....	3
<b>Лабунская Т.Ю.</b> Большинство делегатов <i>прибыли</i> или <i>прибыло</i> ? .....	3
<b>Левашов Е.А.</b> Еще раз об аффиксоидах .....	3
<b>Минеева З.И.</b> Он – <i>вепс</i> , а она – ? .....	1
<b>Самойлова Ю.В.</b> Тенденция к освобождению связанных корней ..	1
<b>Смирнова Г.Ю.</b> Что хранит в себе <i>и т.д.</i> ? (Как продолжить ряд собирательных числительных) .....	4
<b>Тарланов З.К.</b> Наплыв американизмов и речевая культура .....	5
<b>Тарланов З.К.</b> Русский язык и развитие культур народов России .....	3
<b>Тарланов З.К.</b> Свободный язык свободных людей .....	4
<b>Осильбекова Д.А.</b> <i>Бродилка, стрелялка, страшилка</i> (Существительные с суффиксом <i>-лк(а)</i> ) .....	6
<b>Парамонов Д.А.</b> “Покупки круглые сутки!” (Модальные значения в номинативных предложениях) .....	5
<b>Пашкина Е.С.</b> О глаголах группы “ходить” .....	6
<b>Познин В.Ф.</b> “Экранная культура” в свете постмодернизма .....	2
<b>Черникова Н.В.</b> <i>Парламент</i> и <i>дума</i> в современной речи .....	4

## Язык прессы

<b>Казеннова О.А.</b> “Ворота остались сухими” (Фразеология спортивных репортажей) .....	2
--	---

Михейкина С.Г. Когда газетный заголовок – каламбур .....	4
--	---

### ДИАЛОГИ КУЛЬТУР

Палкин А.Д. Русская душа и японская <i>kokoro</i> .....	6
---	---

### ИЗ АРХИВА УЧЕНОГО

Колгушкина Н.В. Из переписки И.И. Срезневского с В.Г. Катинским “Любящий Вас Срезневский” .....	4
---	---

### ИЗ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ И ПИСЬМЕННОСТИ

Баранкова Г.С. Древнейшее русское каноническое сочинение киевского митрополита Георгия .....	5
Башлыкова М.Е. “В руце Твои предаю дух мой ...” (Библейские цитаты в описаниях кончины подвижников в Киево-Печерском патерике) .....	6
Блинова Е.А. “Честь имею (кланяться)” .....	4
Войтенко О.А. Наименования по роду занятий в церковнославянском языке .....	5
Выхрыстюк М.С. Хождение планет, падение комет и другие явления над городом Тобольском .....	1
Выхрыстюк М.С. “Аще кто недослышит мазать ухо маслом...” (Средства и способы лечения в рукописной традиции XVIII века) .....	6
Гладкова О.В. Рифма в житийных текстах .....	3
Гладкова О.В. Библейские лексические ключи агиографических текстов .....	6
Глубокая Е.Е. Забытая грамматика XVIII века .....	4
Глухих Н.В., Миронова А.А. Церковные летописи XIX века как хроника жизни уральского города .....	1
Злобина Н.Ф. Из фольклористической терминологии Ф.И. Буслеева .....	6
Иванов Д.И. Речи главных героев в “Сказании о Мамаевом побоище” .....	4
Игошев В.В. Надписи на русском серебре и золоте XVI–XVII вв. ....	2
Кезина С.В. “Прекрасные выражения” в лексике русской живописи .....	6
Кистерева М.Э. Грамматические учения XVI–XVII веков в России и Европе .....	4
Литвинова Л.Г. Французская балетная терминология в русском языке XVIII века .....	6
Милославская С.К. “... Чтобы все изложено было на правильном русском языке” .....	6

<b>Миронова А.А.</b> “Все врут календари” (Из истории календарей России) .....	6
<b>Попова Т.Г.</b> О значении слова <i>лествица</i> .....	2
<b>Романов Д.А., Наумова Т.С.</b> Л.Н. Толстой: “Неприменно надо улыбаться душою...” .....	5
<b>Смирнова Н.В.</b> <i>Депутат, нотариус, губернатор</i> (Термины в правовом пространстве XVIII века) .....	5
<b>Соколова Т.И.</b> “Пространная русская грамматика” Н.И. Греча ...	3
<b>Трофимова Н.В.</b> Стилистика летописных повестей о Куликовой битве .....	1
<b>Трофимова Н.В.</b> Повесть о битве на Скорнице в летописании XV–XVI веков .....	3
<b>Шацкая М.Ф.</b> Верительная и отзывная грамоты .....	2
<b>Шустов А.Н.</b> Дед и внук – <i>Грозные</i> .....	3
<b>Чащина Е.А.</b> Российский <i>крестьянин</i> в XV–XVI вв. ....	4

#### *Читая Библию*

<b>Дубровина К.Н.</b> В чем каялась <i>Мария Магдалина</i> ? .....	3
--	---

#### *История Русского быта*

<b>Кокорина Ю.Г.</b> Изба и ее “углы” .....	3
<b>Чугаев Д.Б.</b> “Каравай, каравай, кого хочешь выбирай!” .....	3

#### ОНОМАСТИКА

<b>Верховых Л.Н.</b> Из истории русских фамилий .....	3
<b>Максимов В.О.</b> Толковый словарь российских фамилий .....	1
<b>Шилов А.Л.</b> Откуда Вы, любезнейший <i>Колмак</i> ? .....	1
<b>Шилов А.Л.</b> <i>Мехряков</i> и другие .....	2

#### *Имена и фамилии в русской литературе*

<b>Ковалев Г.Ф.</b> Антропонимы в новелле А.С. Пушкина “Выстрел” ...	1
--	---

#### *Топонимика*

<b>Альдингер П.П.</b> Гидронимы в Смоленском крае .....	4
<b>Евсюкова О.Н.</b> “Я расскажу тебе про <i>Магадан</i> ...” .....	3
<b>Картавенко В.С.</b> Свое – чужое в топонимии Смоленщины .....	6
<b>Федотова Т.Ф.</b> Метафора в топонимии .....	2

#### РУССКИЕ ГОВОРЫ

<b>Васильев В.Л.</b> “Обойти всю Русу и Ладогу” .....	2
<b>Качинская И.Б.</b> “Матушка да батюшко” .....	2
<b>Коренева А.В.</b> Обращения в речи терских поморов .....	1

**ЯЗЫК И ОБРАЗЫ ФОЛЬКЛОР. ПИСАТЕЛЬ И ФОЛЬКЛОР**

<b>Воропаев В.А.</b> “Покойника встретить – к счастью” (Народные приметы в поэме Н.В. Гоголя “Мертвые души”) .....	2
<b>Дмитриева Т.Г.</b> Приемы поэтизации в романе Ч. Айтматова “Белый пароход” .....	1
<b>Долгушев В.Г.</b> “За восемь бед – один ответ” (Пословицы в поэзии Владимира Высоцкого) .....	4
<b>Жукова Н.Ю.</b> Семейно-бытовые песни русских и белорусов .....	2
<b>Киричева Е.В.</b> Жанр плача в поэзии Анны Ахматовой .....	3
<b>Ледовская И.В.</b> <i>Братец и сестрица</i> в русской народной волшебной сказке .....	4
<b>Лопутько О.П.</b> “Добрый молодец” и “красна девица” .....	1
<b>Нестерова Т.П.</b> Заговор в поэмах и балладах 1810–1820-х годов .	6
<b>Полякова А.А.</b> Игры в “Вечерах на хуторе близ Диканьки” .....	4
<b>Рябова Т.А.</b> Элементы карнавализации в поэме А.Т. Твардовского “Страна Муравия” .....	1
<b>Чунашева О.М.</b> “Глядя на лес, не вырастешь...” (О деепричастных оборотах в пословицах) .....	5

**ИЗ ИСТОРИИ СЛОВ И ВЫРАЖЕНИЙ**

<b>Измestьева И.А.</b> Лифтёр .....	6
<b>Касьянова В.М.</b> “Люблю грозу в начале мая...” (О наименованиях грозы, молнии, грома в русском языке) .....	1
<b>Кругликова Л.Е.</b> Ни богу свечка, ни черту кочерга! .....	1
<b>Кругликова Л.Е.</b> Трупёрда .....	5
<b>Турилова М.В.</b> <i>О шуте</i> и не только .....	2
<b>Шалаева Т.В.</b> Лить колокола .....	4
<b>Шалаева Т.В.</b> О “летающих” рыбах .....	5

*За знакомой строкой*

<b>Григорьев А.В.</b> <i>На край земли и на край света</i> .....	5
--	---

**СРЕДИ КНИГ**

Головина Э.Д. Наш язык в вопросах и ответах .....	2
Русские филологи XIX века: Биобиблиографический словарь-справочник .....	6
Иван Бунин и Общество любителей российской словесности .....	6

**ПОЧТА “РУССКОЙ РЕЧИ”**

<b>Грачев М.А.</b> <i>Отчество</i> – одного корня со словом “Отечество” ..	4
<b>Долгушев В.Г.</b> Как называют любимого человека в вятских говорах .....	2