

МР И знаний

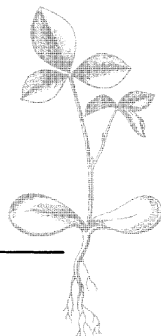
Н.М. ШАНСКИЙ

Художественный текст под лингвистическим микроскопом



Н.М.Шанский
Художественный текст
под лингвистическим
микроскопом

*Книга для внеклассного чтения учащихся
8—10 классов средней школы*



ББК 81.2Р
Ш21

Рецензенты:
доктор филологических наук профессор
Л. А. Новиков,
учитель русского языка и литературы
средней школы № 60 Москвы
Н. И. Тимонина

Шанский Н. М.

Ш21 Художественный текст под лингвистическим микроскопом: Кн. для внеклас. чтения учащихся 8—10 кл. сред. шк. — М.: Просвещение, 1986. — 160 с.: ил. — (Мир знаний).

Известный лингвист академик Н. М. Шанский в своей книге в доступной и занимательной форме рассказывает о разнообразных языковых помехах, с которыми приходится сталкиваться при чтении художественных произведений. Лингвистический комментарий «трудных строк» помогает читателю правильно и точно понять тексты различных русских и советских писателей и поэтов: Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Есенина, Твардовского, Маяковского и др.

Ш $\frac{4306020000-806}{103(03)-86}$ 261—86

ББК 81.2Р

© Издательство «Просвещение», 1986

К ЮНЫМ ЧИТАТЕЛЯМ

Дорогие друзья! В своих руках вы держите особую книгу. В ней будет рассказано о том, что вы должны постоянно иметь в виду, читая другие книги. Правда, уже не научно-популярного характера, как моя, а такие, которые относятся к сфере художественной литературы.

Обычно художественное произведение (как прозаическое, так и стихотворное) читается залпом, одним махом, без каких-либо остановок и раздумий. Стремясь прежде всего как можно быстрее схватить содержание читаемого текста, почти не обращают внимания на «созвучье слов живых» (Лермонтов), которые его образуют как определенное художественное целое. Такое обстоятельство во многих случаях не позволяет не только воспринять художественный текст как произведение словесного искусства, но и элементарно правильно понять, что хотел сказать своему читателю автор произведения. Последнее обстоятельство объясняется целым рядом самых различных причин, и в первую очередь языком, которым данное произведение написано.

Дело в том, что язык художественной литературы принципиально отличается от обиходного (разговорного) языка, даже тогда, когда внешне (по своим формально-смысловым средствам) он с ним полностью совпадает. А это встречается далеко не всегда. Кроме того, помимо функции общения, язык художественной литературы обладает, как и язык всякого другого искусства, функцией эстетической. Если же речь идет о художественной литературе прошлого, то ее язык может включать в себя и такие факты литературного языка соответствующей эпохи, которые сейчас уже современному русскому языку не свойственны.

Между писателем и читателем, таким образом, постоянно стоит художественная речь. Она одновременно

и объединяет писателя и читателя, и разъединяет, затрудняя понимать произведение так, как надлежит. Имеющиеся в художественном тексте языковые шумы и помехи мешают слышать и видеть, адекватно понимать текст как информацию и образную структуру.

О всех сложностях и проблемах, которые возникают при чтении русской художественной литературы (особенно, конечно, XIX в.), в небольшой книге рассказать, естественно, нельзя. В предлагаемых мини-очерках, посвященных лингвистическому комментированию неясных мест, «трудных» строк и отрывков, встречающихся в том или ином тексте, я познакомлю вас только с наиболее существенным, интересным и занимательным. Моя книга, следовательно, будет своеобразным по своей новеллистической форме введением в языковые тайны художественного текста, коль скоро он оказывается «под лингвистическим микроскопом». В небольших заметках вы познакомитесь со многими запутанными и неясными местами русской художественной классики, узнаете некоторые сведения по истории русского литературного языка XVIII—XX вв. и современному языку, имеющие важное значение для поставленных в книге вопросов. В частности, в ней на конкретных примерах повествуется о самых различных трудностях, которые возникают при чтении художественного текста в связи с тремя лингвистическими «китами»: 1) исторической изменчивостью русского литературного языка и языка художественной литературы, 2) нормативностью литературного языка и «поэтическими вольностями» и 3) синтезом в художественном тексте авторского новаторства и сложившихся в литературе традиций.

Подавляющее большинство фактов, которые сообщаются в книге, представляют собой не научно-популярную адаптацию уже известного в науке о русском языке, а добыты автором в процессе самостоятельного лингвистического анализа художественных произведений.

Буду весьма признателен за ваши вопросы и пожелания. Пишите мне в адрес издательства «Просвещение».

Ну, а теперь — в многоцветный и многомерный, такой чудесный и удивительный словесный мир великой русской поэзии и прозы.

ПОЧЕМУ И ЗАЧЕМ НУЖЕН ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЯЗЫК

К аждый художественный текст представляет собой ту или иную информацию, которая всегда преследует определенные практические цели. Искусства для искусства не существует. Даже тогда, когда сочиняют для себя. Сообщая что-либо, писатель одновременно так или иначе воздействует на читателя. Сила этого воздействия прежде всего и по преимуществу зависит от степени художественности произведения, его изобразительно-выразительной фактуры. Оно может нас волновать, брать, что называется, за душу и оставлять равнодушным, не трогать, нравиться или не нравиться, быть по духу своим и близким или чужим и далеким. И все это лишь при условии, если мы его понимаем. Иначе говоря, наше восприятие художественного текста целиком и полностью зависит от степени его понимания. А правильно понять художественный текст возможно только в том случае, когда мы понимаем язык, которым он написан (ведь язык — это «первоэлемент литературы»!), когда нам известны те языковые «дробь», из которых слагаются целые образные единицы художественного языка.

«В чем же вопрос?» — можете сказать вы. Ведь мы говорим о русской литературе, т. е. о художественных произведениях, написанных на русском языке. А это наш родной язык, который мы знаем с детства, усвоили еще, так сказать, с молоком матери. Все это так и в то же время... не так. Почему? Да, потому, что художественное произведение написано на особом — художественном (или, как говорят лингвисты, поэтическом) языке, который не равняется нашему обиходному языку. Последний выполняет только функции общения.

Поэтический же язык прозаических и стихотворных произведений выполняет не только функции общения, но и эстетические. А это значит, что художественный текст — в отличие от простого речевого целого в устной или письменной форме — всегда является неповторимой образной системой, в которой переплавляются и изобразительно-выразительные средства русского литературного языка, и их традиционные переосмысления и трансформации в художественной речи, и индивидуально-авторские новшества.

Что касается художественных произведений прошлого, то их, кроме всего уже отмеченного, отделяет от нас определенный временной интервал, за который и русский литературный язык в целом, и язык художественной литературы во многом изменились, стали иными и по составу, и, так сказать, качественно. Поэтому при чтении русской классики XIX в. мы можем натолкнуться на еще большее количество чуждых и неизвестных нам языковых фактов, чем при чтении современных произведений. Видеть и осознавать в классических произведениях языковые архаизмы времени, отделять их от стилистически мотивированных, употребляющихся в эстетических целях, еще труднее и сложнее, но совершенно необходимо. Поэтому-то и надо читать художественное произведение неспешно и внимательно, лингвистически вооруженным глазом.

В противном случае между писателем и читателем могут установиться такие отношения, которые наблюдаются между персонажами комедии Шаховского «Новый Стерн» и басни К. Пруtkова «Помещик и садовник». В первой в ответ на восторженную фразу сентиментального князя («Добрая женщина, ты меня *трогаешь*») крестьянка отвечает: «Что ты, барин! Я до тебя и не *дотронулась*!» Во второй в ответ на вопрос помещика о том, как растет его «некое растение, какого, кажется, в Европе даже нет» («Что? Хорошо ль растенье *прозябает*?»), садовник сообщает, что оно замерзло («Изрядно, — тот в ответ, — *прозябло* уж совсем»). Стилистическая игра Шаховского, опирающаяся на омонимические отношения между *трогать* — «волновать, вызывать сострадание» и *трогать* — «касаться» и К. Пруtkова, строящаяся на омонимии устаревших ныне глаголов *прозябать* — «расти, произрастать» и *прозябать* — «зябнуть, мерзнуть», очень ярко показывает, какое «взаимопонимание» может возник-

нута между говорящими, коль скоро им что-то в языке собеседника неизвестно.

Такие же казусы могут быть и нередко наблюдаются при чтении литературы постоянно, особенно при таком, которое остроумно называется «чтением по диагонали». Наличие в художественном тексте неизвестного языкового «остатка», существование в нем различного рода «шумов и помех» и определяют необходимость его лингвистического комментирования, объяснения «темных» мест и трудных строчек, непонятного и незамеченного (такое тоже бывает).

Лингвистическое комментирование художественного текста, разъяснение и толкование нам непонятного и нами не замеченного обезопасит от искаженного и неполного его понимания, даст возможность проникнуть в святая святых произведения, позволит хорошенько разглядеть, как оно «сделано».

Лингвистический анализ наглядно показывает, насколько далеко так называемое «глобальное понимание» художественного произведения от его истинного осознания, насколько важным и необходимым является пристальное внимание ко всякого рода языковым «мелочам», для того чтобы увидеть художественный текст в его первозданном виде, чтобы услышать живой голос писателя.

ЯЗЫКОВЫЕ «ШУМЫ И ПОМЕХИ»

В литературе, по существу, нет такого художественного текста, в котором не было бы фактов, требующих лингвистического комментария. Любое, даже самое простое и бесхитростное по языку произведение содержит в себе нечто нам непонятное. Мелкие «подводные камешки» языковой материи художественного произведения попадают даже тогда, когда оно написано совсем недавно, нашими современниками, и о наших заботах и радостях. Чем это объясняется, уже говорилось выше. К сказанному нужно еще добавить следующее.

Каждый из нас знает русский язык лишь постольку-поскольку. Наш словарный запас, знание фонетики и грамматики, наша речевая культура и чутье разные и во многом зависят от языковой образованности. И естественно, то, что мы знаем, является — по отношению к русскому языку в целом — каплей в море.

употребления. Во-первых, неясно, куда немец ударяет Теркина, во-вторых, хотя и понятно, что у немца лицо в крови, непонятно, что значит *юшка*. Надо обратиться к словарям. Тогда мы узнаем, что слово *санки* значит «челюсть, скулы», а слово *юшка* — «жижа» (также и «уха»).

Пойдем далее. Глава «Два солдата»:

А старик, одевшись в шубу
И в очках подсев к столу,
Как от клюквы, *кривит* губы —
Точит старую пилу.
— Вот не режет, точишь, точишь,
Не берет, ну что ты хочешь!.. —
Теркин встал:
— А может, дед,
У нее *развода* нет?

.
Поищи-ка, дед, *разводку*,
Мы ей сделаем *развод*.

Что здесь останавливает ваше внимание? Знаете ли вы, что обозначают слова *развод* и *разводка*? Они являются профессионализмами. Помните, как располагаются у хорошей пилы зубья? Как говорит В. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка», «в разбежку, через один туда и сюда». *Развод* и есть попеременное наклонное положение зубьев пилы по отношению к ее плоскости. А делают его с помощью специального инструмента — *разводки* (ср. слова *отвертка, прищепка, терка, краска, подпорка* и т. п.).

Все? Нет, есть и еще один примечательный, хотя и менее заметный факт. Где стоит ударение в слове *кривит*? У Твардовского в соответствующей строчке, о чем свидетельствуют правила стихотворного размера, в глаголе *крѣвит* ударение падает на первое *и*. А в соответствии с законами орфоэпии ударение здесь должно быть на втором — *кривѣит*. Чем же можно объяснить это отступление А. Т. Твардовского от современных литературных норм? Только одним — влиянием просторечия или диалектной речи. Возникает сразу и еще один вопрос: насколько допустима такая «поэтическая вольность»? Не грубая ли это орфоэпическая ошибка? Данные истории русской системы ударения говорят, что форма *крѣвит* извинительная. Такое ударение вполне соответствует тенденциям развития наше-

го ударения в последнее время, в частности переносу его в глаголе с окончания на основу. Мы говорим, например, *та́щит, кáтится*, тогда как у Пушкина наблюдается *тащѣт, катѣтся*:

Мужику какое дело?
Озираясь, он спешит;
Он потопленное тело
В воду за ноги *тащѣт*...

(«Утопленник»)

Из-за туч луна *катѣтся* —
Что же? голый перед ним:
С бороды вода струится,
Взор открыт и недвижим...

(там же)

Но вернемся к «Василию Теркину». Остановимся на трех четверостишиях из глав «Теркин — Теркин», «О награде», «О потере»:

Прибаутки, поговорки
Не такие ловит слух...
— Где-то наш Василий Теркин? —
Это слышит Теркин вдруг.

И дымил бы папиросой,
Угощал бы всех вокруг.
И на всякие вопросы
Отвечал бы я не вдруг.

Говорит боец:
— Досадно,
Столько вдруг свалилось бед:
Потерял семью. Ну, ладно.
Нет, так на́ тебе — кисет!

Во всех приведенных четверостишиях Твардовский среди других слов употребляет и слово *вдруг*. Обратили ли вы на него внимание? Нет? Это вполне объяснимо и понятно. Ведь наречие *вдруг* является самым что ни на есть нашим словом, очень частотным, обиходным и кажется простым и неинтересным. Его актуальное значение — «неожиданно, внезапно». Именно оно ярко и четко выступает в первом отрывке: «Это слышит Теркин *вдруг*» (= «внезапно, неожиданно»).

Но обратимся ко второму четверостишию. Что здесь? На этот вопрос «отвечал бы я не *вдруг*», а подумав. Ведь в приведенной строчке слово *вдруг* определенно имеет другое значение, сейчас для него уже устаревшее и периферийное. И не заметили вы это потому, что читали не задумываясь, покоряясь ритмике и музыке стиха. Если же вы остановите на слове свой лингвистический взгляд, то увидите, что здесь наречие *вдруг* имеет значение «сразу». А вот о значении слова *вдруг* в третьем отрывке опеределенно сказать нельзя: окружающий контекст позволяет квалифицировать его и как «внезапно, неожиданно», и как «сразу». Такие альтернативные решения приходится иногда допускать. Как будто все? Не спешите. Как вы произносили слово *вдруг*, читая первое четверостишие? Если [вдрук], то вы тем самым разрушали версификационную структуру отрывка, так как наше *вдруг* рифмуется со словом *слух*. Значит, надо — чтоб рифмовка была в целости и сохранности — произносить [вдрук]. Но такое произношение *г* как [х] на конце слова в литературном языке не принято; это нарушение орфоэпических норм: в литературном языке звук *г* на конце слова «оглушается» только в [к].

Я очень люблю Твардовского, но истина мне дорога: поэт здесь погрешил против законов литературной речи. Впрочем, такие погрешности встречаются не у него одного, а у него довольно редко.

Он позволил себе такую поэтическую вольность, которая выходит за рамки языковых приличий: *г* как [х], а не [к] на конце слова у него никак не мотивирован, а в художественном тексте всё внелитературное, в том числе и диалектизмы (произношение *г* как [х] на конце слова отражает фонетику южновеликорусского наречия) должны быть стилистически оправданы.

Кстати, известен ли вам глагол *проницать*? Впрочем, я задал риторический вопрос. Конечно, вы его не знаете. И это совершенно естественно, поскольку его нет и в современном русском литературном языке. Другое дело — глагол *проникать* и прилагательное *проницательный* — «наблюдательный, быстро понимающий». А вот у Твардовского глагол *проницать* встречается: «И держись: наставник строг — *Проницает* с первых строк»...

Чем является в стихотворной речи поэта *проницает*? Может быть, это его неологизм? У А. Твардов-

ского ведь созданные им слова редко, но встречаются (см. хотя бы индивидуально-авторские новообразования А. Твардовского в «Стране Муравии»: *«Муравия! Муравия! Хорошая страна!..»*, ср.: *«Была Муравская страна, И нету такой. Пропала, заросла она Травой муравой»*; *суетория*: *«Конец предвидится ай нет Всей этой суетории»* — *суетория* — сложносокращенное слово из существительного *суета* и конца слова *история*).

Обращение к семнадцатитомному «Словарю современного русского литературного языка» показывает, что это не так. Перед нами одно из многочисленных по своей стилистике очень острых употреблений архаической лексики: в XIX в. старославянское по своему происхождению слово *проницать* (ср.: *нарекать* — *нарицать*, *воскликнуть* — *восклицать*) в литературе свободно еще употреблялось (ср. в «Идиоте» Ф. М. Достоевского: *«Ну, вот вам, одному только вам, объявлю истину, потому что вы проницаете человека»*).

Значит, в данном случае мы имеем дело с «законным» использованием поэтом ныне уже устаревшего глагола в художественно-выразительных целях, конкретно — для создания полускрытой и потому еще более экспрессивной и злой иронии.

Как видим, не надо сбрасывать со счетов, что даже самый современный нам поэт для определенных стилистических нужд использует элементы «поэтического вчера», в том числе также и устаревшие слова и обороты, находящиеся ныне на самой что ни на есть языковой «камчатке».

Еще с большим количеством языковых «шумов и помех», естественно, современный читатель встречается в художественных произведениях прошлого. Прекрасная иллюстрация этого — комедия «Горе от ума» А. С. Грибоедова. Как известно, в историю русской художественной литературы А. С. Грибоедов вошел как автор одного произведения, однако такого глубокого по содержанию и блистательного по языку, что оно по справедливости оказалось «томов премногих тяжелей» и по своему общественному значению, и по своей художественной форме. Один день в доме Фамусова для создателя «Горя от ума» стал заслуженным писательским бессмертием. Строительным материалом для «Горя от ума» Грибоедову (это диктовалось принятым писателем реалистическим изображением действительности и жанром произведения) послужил обиходный

русский язык его эпохи. Естественно, этот материал не был однородным и включал в себя — наряду с московским просторечием как языковой основой комедии — также и определенные факты письменного языка, правда почти исключительно лишь постольку, поскольку они стали неотъемлемой принадлежностью устной речи соответствующих героев (например, Чацкий «говорит, как пишет»). Отложились в комедии, ввиду того что она была написана стихами, конечно, и отдельные ходячие слова и формы поэтического языка первой половины XIX в.

Тем самым язык «Горя от ума» выступает в качестве естественного и органического сплава наиболее жизнеспособных фактов устной и письменной речи той самой эпохи, когда стал складываться современный русский литературный язык. В языке «Горя от ума» немало от языкового прошлого. И все же многочисленные и разнообразные архаизмы времени, немногие расхожие аксессуары стихотворного языка первой четверти XIX в. как бы бесследно тонут и растворяются в живой и непринужденной, острой и экспрессивной, до удивительности афористической речевой атмосфере комедии. Язык ее настолько переполнен «родными», активно и часто употребляемыми нами и сегодня словами и выражениями (*нет мочи, валит народ, так рано поднялась, тот пристаёт, другой, без толку, умна была, свежо предание, где нас нет, рассудку вопреки, забавно, боюсь смертельно, метит в генералы, куда как мил!, давно прошло, рука с рукой. Чуть свет... и я у ваших ног; Вот новости!, не человек, змея; Спешу к вам, голову сломя, Ну выкинул ты шутку!, он все свое, Да расскажи подробно, надеждами я мало избалован, друг другу надоели, а наше солнышко?, На что вы мне?, на все готов, не странен кто ж?, смолчит и голову повесит, с ума свела, Шутить и век шутить, вот загляденье!, А люди могут обмануться, там нету никого, горе горевать и т. д.*), что мы — особенно не при чтении пьесы, а на слух — безоговорочно принимаем его за современный. С «птичьего полета» — восторженного или невнимательного слушателя и читателя — так оно, пожалуй, и есть. Но неверно, схватывая целое, упускать из виду частности. Русский язык стремительно развивается. И забывать этого нельзя. Естество и плоть чудесной пьесы А. С. Грибоедова во всей ее мудрой глубине и изумительной красоте раскроется

нам только в том случае, если мы будем читать «Горе от ума» с умом, не торопясь, с искренним желанием действительно понять, «что к чему». Как говорила Лизанька, здесь «нужен глаз да глаз». Иначе можно будет спокойно проглядеть и не увидеть даже такую бьющую в глаза реплику Графини внучки, как «я видела из глаз», представляющую собой один из самых ярких и наглядных примеров «смешенья языков: французского с нижегородским» (ведь *видеть из глаз* — это очень «свободная» калька франц. *voir tout par les yeux* — буквально и точно «видеть все своими глазами»).

Отступления от современного русского языкового стандарта, встречающиеся в «Горе от ума», являются разными и по своей трудности, и по лингвистическому характеру, но они отмечаются и в лексике, и в грамматике, и в фонетике. Наибольшее количество фактов, порождающих различные неясные и «темные» места, конечно, относится к лексике.

Приведем несколько наиболее ярких примеров:

Вот Фамусов, наставляя Чацкого «на путь истины», вспоминает давний (еще «времен очаковских и покоренья Крыма») случай с его покойным дядей:

Тогда не то, что ныне,
При государыне служил Екатерине.
А в те поры все важны! в сорок пуд...
Раскланяйся — *тупеем не кивнут*.
Вельможа в случае — тем паче;
Не как другой, и пил и ел иначе...
.

На куртаге ему случилось *обступиться*,
Упал, да так, что чуть затылка не пришиб...

Рассказ Фамусова будет целиком и полностью понятен только в том случае, если мы знаем, что *в те поры* значит «в то время», *важны* — «внушительные, гордые», *в сорок пуд* — «в сорок пудов», *тупей* — «взбитый хохол на голове» (*тупеем не кивнут* — «не кивнут даже головой», ср. у М. Лескова «Тупейный художник», т. е. парикмахер), *вельможа в случае* — «фаворит», *тем паче* — «тем более», *куртаг* — «прием в царском дворце», *обступиться* — «оступиться».

Звучит страстный монолог Чацкого «А судьи кто?», обличающий «отечества отцов», «которых мы должны принять за образцы». Многие из вас знают его наизусть почти полностью:

Где, укажите нам, отечества отцы,
Которых мы должны принять за образцы?

Не эти ли, *грабительством* богаты?
Защиту от суда в друзьях нашли, в родстве,
Великолепные *соорудя* палаты,
Где разливаются в пирах и мотовстве
И где не воскресят *клиенты-иностранцы*
Прошедшего житья подлейшие черты.

Сколько в нем становится ясным только при чтении внимательном, чтении с участием и пристрастием!

Устаревшие грамматические факты (творительный падеж причины *грабительством* = «благодаря грабительству», старая форма деепричастия *соорудя* = «соорудив», усеченная форма прилагательного *богаты* = «богатые») пониманию, в принципе, не мешают. Но при этом обязательно надо знать две смысловые особенности слов *грабительство* и *клиенты-иностранцы*. Иначе сказанное Чацким мы услышим в искаженном виде.

Во-первых, слово *грабительство* здесь имеет значение «незаконное насильственное присвоение чужого имущества» (а не «ограбление!») (см.: Словарь языка Пушкина. М., 1956, т. I, с. 535). Ведь те, о которых говорит Чацкий, были не разбойниками с большой дороги. Во-вторых, слово *клиенты-иностранцы* как сложносоставное в качестве первого компонента имеет существительное *клиенты* не в современном значении «постоянный посетитель, покупатель, заказчик», а в значении «находящийся под чьим-либо покровительством и защитой» (см. указ. словарь, т. 2. М., 1957, с. 326).

Существует точка зрения, что речь здесь идет о французах-эмигрантах, бежавших от революции и мечтавших о воскрешении старых феодальных порядков. Однако такое предположение просто нелепо. В великолепных дворцах пригrevших их русских бар воскрешать феодальные порядки не надо было: они в них процветали и без этого. Считать, что *где*



обозначает Францию, — значит не читать текста или с ним совершенно не считаться.

Заметим, что отрицательная частица *не* в сочетании с местоимением и наречием придает выражению утвердительное значение. Клиенты-иностранцы повсюду воскрешали *прошедшего* *жизня* *подлейшие* *черты*, но вовсе не старые феодальные порядки, а разгульную паразитическую жизнь («обеда, ужины и танцы») дворян времен Екатерины II.

Читаем монолог Чацкого дальше:

Не тот ли вы, к кому меня еще с пелен	(= «с пеленок,
Для замыслов каких-то непонятных	с детства».
Дитей возили на поклон?	—
Тот Нестор негодяев знатных,	Н. Ш.)
Толпою окруженных слуг...	

Здесь (строчка *Дитей возили на поклон* более или менее понятна сразу: «ребенком возили поздравлять»). Очень темной выступает строка: *Тот Нестор негодяев знатных*. В одном из изданий Грибоедова о ней написано следующее: «*Нестор* — имя полководца, упомянутого в «Илиаде» Гомера; в нарицательном смысле — вообще предводитель, главарь». Этот вольный перевод разбираемой строчки нуждается в определенном дополнении и коррекции.

Правильно слово *Нестор* толкуется в «Мифологическом словаре» (4-е изд., испр. и перераб. Сост. Ботвинник М. Н. и др. М., 1985, с. 95). Собственное имя воспетого Гомером пилосского царя, одного из аргонавтов и знаменитого участника войны против Трои, дожившего до глубокой старости, в литературной традиции употреблялось или как наименование умудренного годами человека, опытного советчика, или как синоним слов *старец*, *старейший*. Скорее всего, в пос-

леднем значении слово *Нестор* Грибоедовым здесь и употребляется (*Тот Нестор негодяев знатных* = «Тот старейший из знатных негодяев»).

А вот еще один интересный для нашего лингвистического глаза отрывок из монолога Чацкого:

Но *должников* не согласил к отсрочке:

Амуры и Зефиры все

Распроданы по одиночке!!!

Здесь в трех коротеньких строчках мы опять встречаем несколько языковых помех, правда разной степени. *Амуры и Зефиры* — крепостные, исполняющие в балете соответствующие роли (ср. у А. С. Пушкина в «Евгении Онегине»: «Еще *амуры*, черти, змеи На сцене скажут и шумят...»). А промотавшийся помещик-театрал *не согласил к отсрочке*, т. е. не убедил согласиться на отсрочку платежей... должников (!). Не в современном значении, т. е. тех, кто должен, а иных — тех, кто дал ему деньги в долг, иначе говоря — заимодавцев, ростовщиков. Существительное *должник* имеет здесь значение, прямо противоположное нашему. Такое значение в XIX в. имели и некоторые другие слова, ср. *наверное* — «наверняка», *честить* — «оказывать честь» и т. д. Заметим, что в первой половине XIX в. слово *должник* употреблялось как в старом, так и в современном значении. Так, у Пушкина мы находим: «Должники мне не платят, и дай бог, чтобы они вовсе не были банкроты» («Словарь языка Пушкина», т. I, с. 677).

Листаем бессмертную комедию дальше. На вечер к Фамусову приезжает семья Тугоуховских. Раздаются голоса княжон:

3-я княжна. Какой *эшарп cousin* мне подарил!

4-я княжна: Ах, да, *барежевый*!



Даже нашим модницам эти реплики непонятны. Ясно только, что говорят о нарядах. Но что и о чем именно? Чтобы это понять, надо знать, что слово *эшарп* значит «шарф», а слово *баржевый* — «из барежа» (особой тонкой и прозрачной ткани).

Вот Скалозуб возвращается с живым и здоровым («рука ушиблена слегка») Молчалиным, после падения последнего с лошади и обморока Софьи, в дом и говорит ей:

Ну! я не знал, что будет из того
Вам *ирритация*.

Что он ей говорит, мы понимаем только тогда, когда узнаем значение ныне прочно забытого архаизма *ирритация* — «волнение».

Устами Чацкого Грибоедов дает острую характеристику Скалозуба: «*Хрипун*, удушенный, фэгот, Созвездие маневров и мазурки!». Однако, чтобы понять эту язвительную квалификацию метящего в генералы Сергея Сергеевича, надо знать, что слово *хрипун* здесь является не обозначением человека с хриплым голосом, как сейчас, а ироническим прозвищем щеголеватых гвардейских офицеров, отличавшихся военной выправкой и манерой говорить с хрипотцой. Причем и образовано оно было, по свидетельству поэта П. А. Вяземского, не от *хрипеть*, а от придуманного, по его словам, великим князем Константином Павловичем существительного *хрип*, которое «означало какое-то хвастовство, соединенное с высокомерием и выражаемое насильственной хрипlostью голоса». Следующие за словом *хрипун* слова Чацкого *удушенный, фэгот* специально подчеркивают эту манеру говорить (подробнее об этом см. в моей книге «В мире слов». 2-е изд., испр. и доп. М., 1978).

Обратимся к отдельным предложениям.

Ф а м у с о в. 1) «Все умудрились *не по летам*»; 2) «Берем же *побродяг*, и в дом и по билетам»; 3) «Покорник был почтенный камергер, *С ключом*, и сыну *сумел оставить*»; 4) «*В работу* вас, на поселенье вас»;

Р е п е т и л о в: 5) «*В опеку* взят указом!»; 6) «Прочее все *гиль*»; 7) «С его женой и с ним пускался в *реверси*».

Эти выражения становятся понятными лишь тогда, когда мы учитываем реальный смысл образующих их слов.

На современный язык приведенные фразы можно перевести примерно так:

1) «Все стали не по годам умными»; 2) «Берем бродяг в качестве учителей и гувернерами и как приходящих учителей (приходящим учителям платили «по билетам», т. е. по запискам, удостоверяющим посещение)»; 3) «Покойник был заслуживающим самого большого уважения камергером при царском дворе (с ключом — с золотым ключом на мундире как знаком камергерского звания) и сумел сделать камергером также и сына»; 4) «На каторгу вас, на поселенье»;

5) «Мое имение по царскому указу взято под государственный надзор»; 6) «Все прочее чепуха, вздор (ср. *разгильдяй*. того же корня)»; 7) «С его женой и с ним играл в карты» (*реверси* — карточная игра).

Примеры, подобные разобранным, можно без труда продолжить. Но, думается, достаточно и приведенных.

Полный реестр архаизмов — предмет специальной работы лингвистического комментария «Горе от ума» А. С. Грибоедова.

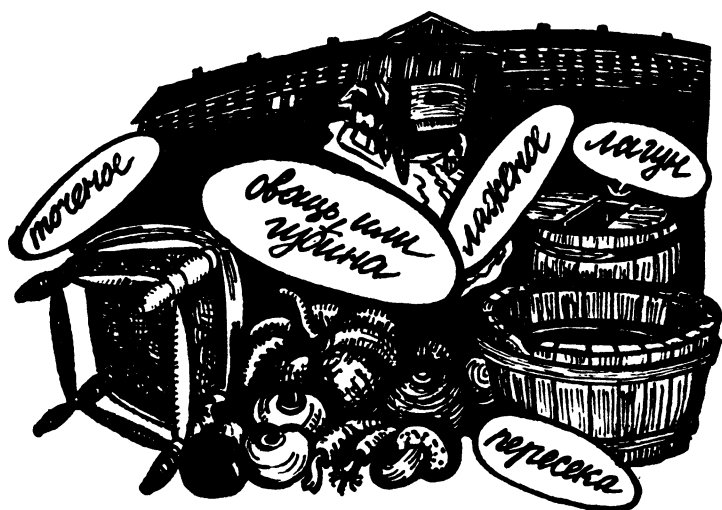
Как видим, несмотря на свою «общую» современность, между языком комедии А. С. Грибоедова и современным — «дистанция огромного размера». И на 99% это объясняется временем: языковым фактам (увы!) не наблюдать часов не дано. Они прежде всего и рождают «ножницы» в общении автора и нас, простых современных читателей.

ТРУДНЫЕ СТРОКИ И НЕЯСНЫЕ МЕСТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

КОВАРНЫЕ СЛОВА И ОБОРОТЫ

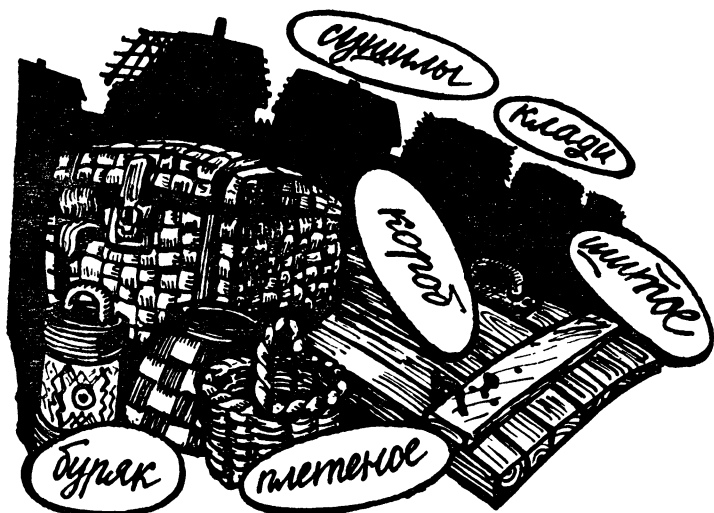
Что было у Плюшкина

Вряд ли найдется среди вас хрть один, кто бы не помнил посещение Чичиковым Плюшкина. Это место в «Мертвых душах» удивительно выразительно и живописно. Оно написано так, что сразу же соглашаешься с Н. В. Гоголем: «Нет слова, которое было бы так замашисто и бойко, так вырывалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово». Однако далеко не все слова в этой шестой главе первого тома принадлежат сейчас к русскому лексическому ядру, хорошо нам знакомому и известному. Многие из них давно переместились на словарную периферию и носителями современного русского языка поэтому забыты. По боль-



шей части это либо слова, имеющие сейчас иные значения (в языкознании они называются лексико-семантическими архаизмами), либо устаревшие слова, отражающие ушедший в прошлое быт. Все они, как и иные архаические факты языка, серьезно мешают нам понимать замашистое и меткое гоголевское слово, а с ним и то, чем доверительно делится писатель. Взять хотя бы отрывок, живописно повествующий, что на самом деле было у выглядевшего, словно нищий, Степана Плюшкина. Ведь это был очень богатый помещик. Но обратимся к тексту.

У этого помещика была тысяча с лишком душ, и попробовал бы кто найти у кого другого столько хлеба зерном, мукою и просто в *кладах*, у кого бы кладовые, амбары и *сушилы* загромождены были таким множеством холстов, сукон, овчин выделанных и сыромятных, высушенными рыбами и всякой *овощью*, или *губиной*. Заглянул бы кто-нибудь к нему на рабочий двор, где наготовлено было на запас всякого дерева и посуды, никогда не употреблявшейся, — ему бы показалось, уж не попал ли он как-нибудь в Москву, на *щепной двор*, куда ежедневно отправляются расторопные тещи и свекрухи, с кухарками позади, делать свои хозяйственные запасы и где горами



белеет всякое дерево — *шитое, точеное*, лаженое и плетеное: бочки, *пересеки*, ушаты, *лагуны*, жбаны с рыльцами и без рылец, *побратимы*, лукошки, *мыкольники*, куда бабы кладут свои мочки и прочий *дрязг*, *коробья* из тонкой гнутой осины, *бураки* из плетеной берестки и много всего, что идет на потребу богатой и бедной Руси. На что бы, казалось, нужна была Плюшкину такая *гибель* подобных изделий? во всю жизнь не пришлось бы их употребить даже на два таких имения, какие были у него, — но ему и этого казалось мало.

Мы хорошо видим, что у Плюшкина всего было много: и крепостных, и имущества, и продуктов («во всю жизнь не пришлось бы их употребить даже на два таких имения, какие были у него»), но вот, что именно у него имелось, мы представляем себе весьма смутно, и картина его богатства, нарисованная Гоголем, подернута довольно густым «языковым туманом».

Загадочно выглядят даже такие слова, как *овощь*, *кладь*, *шитое*, *точеное*, *побратимы*, *мочки*, *бураки*, *гибель*, не говоря уже о существительных *сушилы*, *губина*, *пересеки*, *лагуны*, *мыкольники*, *коробья*, *дрязг* и фразеологическом обороте *щепной двор*.

Но обратимся к перечисленным словам. Первая группа слов относится к лексико-семантическим архаизмам. Они присутствуют и в нашей речи, но называют сейчас не совсем то или совсем не то, что именовал ими Гоголь.

Правда, подлинно коварным здесь является лишь слово ... *овощь*.

Все остальные выступают в таких «словесных компаниях», что (пусть не зная, что они означают) мы сразу же понимаем их омонимичность одинаково звучащим словам нашего словаря. В силу этого при медленном чтении их инородность осознается нами так же, как и инородность слов второй группы (*сушилы* и т. д.).

В чем же языковое «коварство» слова *овощь*? Это не его морфологическая странность для нас как существительного женского рода (сейчас оно принадлежит к словам мужского рода и в единственном числе почти не употребляется).

Коварно это слово своим более широким, чем в настоящее время, значением. Оно называет (если, конеч-

но, запятая в отрывке «... и всякой *овощью*, или губиной» поставлена писателем!) не только огородные плоды и зелень, но и лесные грибы и ягоды. В таком амплуа выступает тогда и диалектное слово *губина* (указанное значение зарегистрировано соответствующими словарями).

Каким большим лингвистическим весом тут обладает, как видим, маленькая запятая!

Стоит только ее убрать, и все меняется. Союз *или* из пояснительного союза становится разделительным, слово *губина* из уточнения превращается в однородный существительному *овощь* член предложения, и соответственно слово *овощь* уже, равно как и существительное *губина*, будет выступать перед нами с другим значением. Названная пара перестанет быть синонимической, и составлявшие ее слова по языковым нормам будут уже использоваться как лексические единицы, обозначающие «близкие», но разные предметы одного тематического класса: слово *овощь* — «огородные плоды и зелень» (как и сейчас в литературной речи), а слово *губина* — «грибы» (как и сейчас в некоторых русских диалектах). Ведь объединять синонимы разделительным союзом *или* — явная и грубая смысловая и стилистическая ошибка.

Но последуем далее за перечисленными словами. Вот здесь их истинное смысловое «лицо». Оказывается, что *кладь* — не «поклажа, груз», а «скирд»; *шитое* — не шитое (платье, костюм), а «деревянные изделия из сбитых (!) частей»; *точеное* — не точеное (лезвие, лицо и т. д.), а «деревянные изделия, выделанные на токарном станке»; *побратимы* — не названные братья или близкие (как братья!) друзья, а «большие деревянные сосуды вроде чугунок», что слово *мочки* никакого отношения к ушам не имеет и обозначает «нитки или пряжа», слово *бураки* — вовсе не название свеклы (ведь у Гоголя они «из плетеной берестки»), а «корзиночки, туюски», существительное *гибель* — уже и не существительное, а неопределенно-количественное слово со значением «много» (ср. *жуть комаров, бездна вещей, тьма народу, пропасть воды* и т. д.).

Как видим, много различий в значении, казалось бы, самых привычных для нас слов гоголевского художественного текста.

Нисколько не меньше мешают понимать нам сказанное Гоголем и такие устаревшие слова, которых

в современной лексической системе русского литературного языка нет вовсе. Неясность этих слов видна сразу, но от того не легче: все равно надо лезть в толковые словари (или в семнадцатитомный академический «Словарь современного русского литературного языка» (М. — Л., 1948—1965), или в словарь В. И. Даля), чтобы узнать, «что это за «лингвистические новости». Словари дают нам на наш вопрос ответ совершенно определенный. Слово *сушили* (в старой форме именительный падеж множественного числа с окончанием *-ы* вместо *-а*, ср. *дома, селы, ветрилы* у Пушкина) является не чем иным, как обозначением сеновала, чердака.

Прилагательное *сыромятные* (овчины) указывает, что овчины — из недубленой кожи. Слово *пересеки* значит «кадка из распиленной напополам бочки». Слово *лагуны* называет стоячие кадки с раздвижной крышкой. Существительное *мыкольниковики* — это название небольших открытых коробочек. *Жбаны* (с рыльцами и без рылец) — это «кувшины с ножками и без них», *берестка* — «берестяная кора», а *коробья* — «сундуки», *щепной двор* — «место, где продаются изделия, изготовленные из древесины» (ср. *монетный двор, печатный двор, гостиный двор, постоялый двор* и т. д.).

Что же касается слова *дряг* (оно сразу же, конечно, и не случайно напоминает слово *дрыг* — «мелкие ссоры»), то оно в этом отрывке имеет значение «мелочь», а не более частотное — «хлам, мусор».

Наше путешествие по трудным местам приведенного выше отрывка «Мертвых душ» подошло к концу. Не осталось ли у вас впечатления, что мы все время продирались сквозь словесную чащу?

Мирные глаголы

Среди замечательных русских поэтов XX в. С. А. Есенин занимает свое особое и очень почетное место. Настоящий сын русского народа, он стал подлинным народным художником слова, «всем существом поэта» искренне и страстно любившим и воспевавшим свою великую Родину, ее людей, природу, радости и заботы, «все, что душу облекает в плоть».

Его чудесная лирика привлекала и привлекает читателей не только какой-то удивительно сердечной

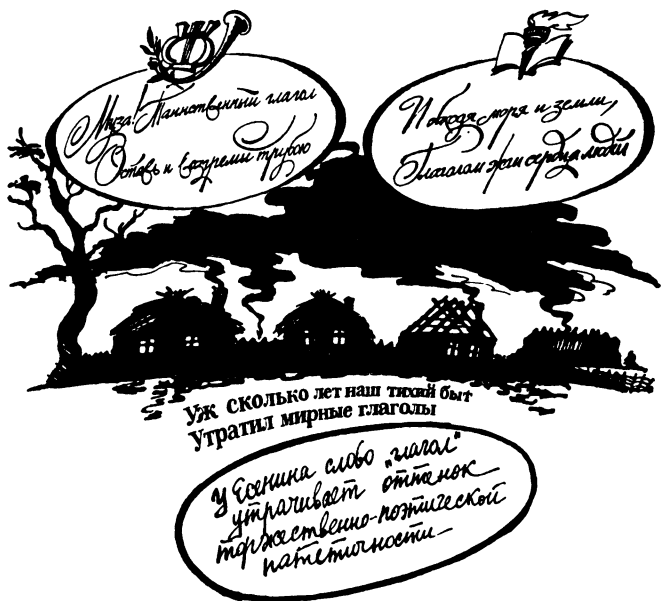
трепетностью и теплотой, беззащитной душевной широтой и открытостью, но и своим специфически есенинским — душистым и многоцветным — «песенным словом». А, как справедливо говорил сам поэт, «миру нужно песенное, нежностью пропитанное слово».

Было бы, однако, глубоко ошибочным думать, что неповторимые стихи Есенина — поскольку они «все на русском языке» (А. Т. Твардовский) — одинаково близки и понятны нам (даже в «плане выражения», не говоря уже об идейном содержании).

Поэтическая речь С. Есенина как особое эстетическое явление представляет собой совершенно уникальный сплав самых разнородных языковых средств. «Сумасшедшее сердце поэта», который для людей всегда был «рад и счастлив душу вынуть», слило в ней в одно единое художественное целое «кипение и шорох» самых различных «словесных рек». Говор родной рязанской деревни и образная система русского устного народного творчества у С. Есенина мирно соседствуют с языком и стилистикой русской поэтической классики (включая традиционно-поэтическую лексику и фразеологию). В таком феномене его стихотворного творчества сказались как крестьянское происхождение и семейное воспитание, так и соответствующие литературная школа, влияния и пристрастия.

Именно поэтому в художественной резьбе и вязи есенинской поэзии читатель нашего бурного времени встретит немало чуждого и чужого, неясного, трудного для правильного понимания и адекватного восприятия как в самом языке — строительном материале речевого произведения, так и в образной системе. «Мирные глаголы» стихотворений и poem С. Есенина зачастую оказываются уже воинственно непонятными, антикоммуникативными, что заставляет пристально разглядывать их через лингвистическое увеличительное стекло, осторожно взвешивать на весах своей читательской памяти, а в ряде случаев и просто прибегать к помощи соответствующих комментариев.

В связи с этим стихи С. Есенина, как, естественно, и всякие другие, требуют к себе бережного отношения, внимательного и размеренного чтения. Иначе многое в нашем читательском сознании останется «за кадром», будет размыто, неясно и даже неправильно понято. И хотя поэт в определенном плане был прав, когда писал о том, что «Лицом к лицу лица не уви-



дать. Большое видится на расстоянье», истинное лицо многих слов, строчек, отрывков и целых стихотворных произведений мы видим в их настоящем свете только тогда, когда «сталкиваемся» с ними «лицом к лицу».

Несколько примеров — самых разных по степени и характеру трудности и эстетической сложности — и являются (как информация для дальнейших размышлений) предметом забот данных заметок.

Начнем, пожалуй, с самого простого — с уже употребленного словосочетания *мирные глаголы*. У С. Есенина оно встречается в отрывке из неоконченной поэмы «Гуляй-поле»:

Россия! Сердцу милый край!
 Душа сжимается от боли.
 Уж сколько лет не слышит поле
 Петушьи пенья, песий лай.

Уж сколько лет наш тихий быт
 Утратил *мирные глаголы*.
 Как оспой, ямами копыт
 Изрыты пастбища и долы.

Нам ясно, что речь здесь идет не о глаголах вроде *не жалею, не зову, не плачу*, а о существительном глагол в его старом значении — «слово», отложившемся в глаголе *разглагольствовать*. Это нам сразу же подсказывают хорошо знакомые строчки А. С. Пушкина «Глаголом жги сердца людей» и «Когда божественный глагол До слуха четкого коснется»... И не случайно. Ведь в последней краткой автобиографии «О себе» в октябре 1925 г. С. Есенин писал: «В смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину».

Элементы традиционно-поэтического словаря, характерные для произведения Пушкина, его образы наблюдаются у Есенина очень часто. В процитированных строчках таким фактом, в частности, является традиционно-поэтическое *долы*, рифмующееся с *глаголы* (ср. у Пушкина: «В безмолвной тишине почили дол и рощи, Звенит промерзлый *дол*» и т. д.). Слово *глагол* в устарелом значении «слово» встречается у С. Есенина неоднократно. Так, например, в паре с тем же существительным *дол* оно звучит и в стихотворении «Душа грустит о небесах...»:

Понятен мне земли *глагол*,
Но не страхну я муку эту,
Как отразивший в водах *дол*
Вдруг в небе ставшую комету.

Приведенный только что пример, кстати, ближе к пушкинским. И не только в грамматическом плане, но и в смысловом. Ведь слово *глагол*, такое частое в русской поэтической классике, употребляется в значении «слово» — «речь» и поэтому только в единственном числе (ср. у Г. Р. Державина: «Муза! таинственный *глагол* Оставь и возгреми трубою...»).

Что касается отрывка из неоконченной поэмы «Гуляй-поле» С. Есенина, то в данном произведении поэт — и это надо обязательно видеть и учитывать — как бы возвращает слову *глагол* и его первозданный смысл («одно отдельно взятое слово»), и его соответствующие грамматические свойства употребляются во множественном числе. В результате со слова стирается оттенок торжественно-патетической поэтичности, и оно из божественного и таинственного глагола превращается под пером С. Есенина в простое человеческое слово, мирно живущее с самыми обыкновенными

словами *ямы, копыта*, с одной стороны, и *Сердцу милый край, Душа сжимается от боли* — с другой. И определяющее его прилагательное *мирные* лишний раз это подчеркивает.

AgNO₃

У всех вас (это несомненно) прочно сохранился в памяти драматический разговор Базарова с его отцом после возвращения Евгения Васильевича от уездного врача, у которого он анатомировал умершего крестьянина. Вот он:

Дня три спустя Базаров вошел к отцу в комнату и спросил, нет ли у него адского камня?

— Есть; на что тебе?

— Нужно ... ранку прижечь.

— Кому?

— Себе.

— Как себе! Зачем же это? Какая это ранка?

Где она?

— Вот тут, на пальце. Я сегодня ездил в деревню, знаешь — откуда тифозного мужика привозили. Они почему-то вскрывать его собирались, а я давно в этом не упражнялся.

— Ну?

— Ну, вот я и попросил уездного врача; ну, и порезался.

Василий Иванович вдруг побледнел весь и, ни слова не говоря, бросился в кабинет, откуда тотчас же вернулся с кусочком адского камня в руке.

Сразу же возникает вопрос: что просил Базаров у отца, что тот ему дал?

Впрочем, приведем еще два предложения из их диалога:

— Как ты полагаешь, Евгений, не лучше ли нам прижечь железом?

— Это бы раньше надо сделать; а теперь понастоящему и адский камень не нужен. Если я заразился, так уж теперь поздно.

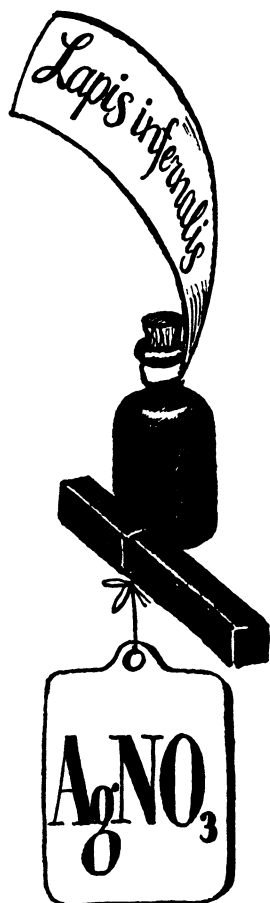
Итак, Василий Иванович дал сыну, чтобы им прижечь ранку, адский камень.

Что же это за лекарственный препарат?

Ответить на данный вопрос можно только тогда, когда вы обратитесь к Большой Советской Энциклопедии (БСЭ) или к кому-нибудь из благородного цеха медиков. Такое обстоятельство связано с тем, что медицинская терминология, как и всякая другая, относится к словарной периферии литературного языка и хорошо известна только специалистам. Тем более что здесь мы сталкиваемся с архаическим термином, рядом с которым ныне употребляется синоним более частотный. *Адский камень* — название азотнокислого серебра, т. е. ляписа.

Наверняка вам хочется узнать, почему нитрат серебра (ляпис) называется адским камнем. Скорее всего за свой черный цвет, вызывавший ассоциации с тьмой крошечной. Вообще-то, устойчивое словосочетание *адский камень* является фразеологической калькой латинского выражения *lapis infernalis* (*lapis*, *idis* — камень, *infernum* — «ад», *alis* = «-ский»). Обратили внимание на латинское слово? Да-да! В качестве отдельного слова как заимствование из латинского языка оно в образе *ляпис* чаще всего сейчас и называется азотнокислое серебро. А в качестве составной части все еще «светится» в прилагательном *ляпидарный* — буквально «высеченный на камне» (а значит, и краткий!).

Как видим, прилагательное *адский* в обороте *адский камень* — совсем иное, нежели в сочетаниях *адская* (= «очень тяжелая») *работа*, *адская* (= «очень сильная») *жара*, *адская* (= «ужасная») *дорога*, *адский* (= «коварный») *замысел* и т. д.



О белых ночах

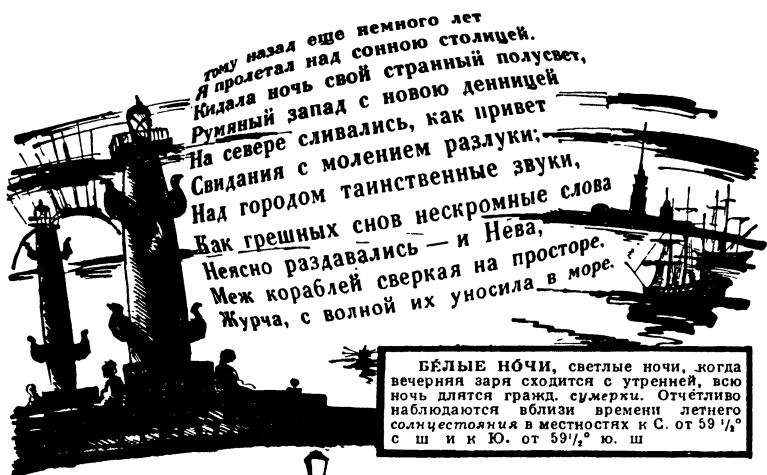
В поэме «Сказка для детей» М. Ю. Лермонтова, которую Белинский, Гоголь и Огарев считали лучшим стихотворным произведением поэта, большую часть составляет следующий за авторским введением повествовательный монолог основного героя — нового Демона. В своей исповеди-рассказе он, в частности, говорит:

«Тому назад еще немного лет
Я пролетал над сонною столицей.
Кидала ночь свой странный полусвет,
Румяный запад с новою *денницей*
На севере сливались, как привет
Свидания с молением разлуки;
Над городом таинственные звуки,
Как грешных снов нескромные слова,
Неясно раздавались — и Нева,
Меж кораблей сверкая на просторе,
Журча, с волной их уносила в море.

Внимательное чтение этой строфы дает нам исчерпывающий ответ на вопрос, поставленный в заглавии заметки. Пять конечных строк, не имеющих в своем составе ничего неизвестного и особого, сообщают нам только о том, что дело было, как говорится, не зимой: «Нева, журча, бежала к Финскому заливу». Точное (до месяца) время показывают предыдущие четыре строчки. Но для этого надо их читать не спеша и (если это вам неизвестно) узнать в словарях, какое значение имеет слово *денница*. Указанное существительное, о чем свидетельствуют все толковые словари, значит «утренняя заря» и является традиционно-поэтическим архаизмом (ср. у Пушкина в «Евгении Онегине»: «Блещет завтра луч *денницы*, И заиграет яркий день»...). Слово *денница* встречается у Лермонтова уже в его первой поэме «Черкесы»:

Денница, тихо поднимаясь,
Златит холмы и тихий бор;
И юный луч, со тьмой сражаясь,
Вдруг показался из-за гор.

Теперь все ясно, если вы будете вникать в лермонтовский текст. *Румяный запад* — «солнечный закат», *новая денница* — «восход», и они сливаются вместе,



БЕЛЫЕ НОЧИ, светлые ночи, когда
 вечерняя заря сходится с утренней, всю
 ночь длится гражд. сумерки. Отчётливо
 наблюдаются вблизи времени летнего
 солнцестояния в местностях к С. от 59 1/4°
 с ш и к Ю. от 59 1/4° ю. ш

И, не пуская тьму ночную
 На золотые небеса,
 Одна заря сменить другую
 Спешит, дав ночи полчаса



рядом, как свиданье и разлука. Так это же очень ис-
 кусное и выразительное описание белой ночи, когда
 вокруг не обычная темнота, а «странный полусвет»!
 Мы подходим к развязке. Герой пролетал над столи-
 цей, которой был тогда Петербург. Теперь надо вспо-
 нить лишь, когда в Ленинграде бывают белые ночи.
 Если на свою память полностью не полагаться, мож-
 но заглянуть в Большую Советскую Энциклопедию.
 Там сказано: «Период белых ночей продолжается в
 Ленинграде с 11 июня по 2 июля». Как видим, все
 было летом, по тогдашнему календарю, в третьей де-
 каде июня или первой декаде июля.

Лермонтовская зарисовка белой ночи перекликает-
 ся с еще более пространном пушкинским описанием
 белых ночей в поэме «Медный всадник»:

Люблю тебя, Петра творенье,
 Люблю твой строгий, стройный вид...

.
 Твоих задумчивых ночей
 Прозрачный сумрак, блеск безлунный,

Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампы,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла,
И, не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса.

Оба описания одинаково выразительны и лиричны. И все-таки какие они удивительно разные! С одной стороны, нарочито строгие и «прозаичные» строки Пушкина. С другой стороны, расцвеченные слова Лермонтова, с чудесным и «странным» сравнением.

О двух словах драгунского капитана

Этот подслушанный случайно Печориным разговор, имевший роковое значение для Грушницкого, помнят, несомненно, все, кто читал «Героя нашего времени». Вот его начало:

Драгунский капитан... ударил по столу кулаком, требуя внимания.

— Господа! — сказал он, — это ни на что не похоже; Печорина надо проучить! Эти петербургские *слетки* всегда зазнаются, пока их не ударишь по носу! Он думает, что он только один и жил в *свете*, оттого что носит всегда чистые перчатки и вычищенные сапоги.

Что же в этом отрывке останавливает нас в стремлении понять его полностью и до конца? Какие слова здесь могут помешать доверительному разговору великого русского писателя с современным читателем?

Во-первых, в приведенном отрывке есть лексико-семантический архаизм — существительное *свет*. Правда, оно — несмотря на свою устарелость — большинству хорошо знакомо по классической литературе; *свет* — это «светское общество». На память сразу же приходит неоднократное употребление слова в этом значении А. С. Пушкиным в «Евгении Онегине». Два примера:

Вот мой Онегин на свободе;
Острижен по последней моде;
Как dandy лондонский одет —
И наконец увидел свет.

Ясно, что здесь Пушкин говорит о появлении Онегина в светском обществе. То же светское общество мы видим и в других строчках:

Нет: рано чувства в нем остыли;
Ему наскучил света шум...

Какой же архаизм еще стоит между нами и процитированным текстом? Таким выступает слово *слетки*. В принципе оно для нас — архаизм собственно лексический, так как существующее сейчас слово *слетка* (множественное число — *слетки*) подавляющему большинству людей не известно. И это понятно: оно находится на далекой словарной периферии и является «своим» только для охотников и орнитологов (т. е. ученых, занимающихся изучением птиц). У них слово *слетка* обозначает молодую птицу, только начинающую вылетать из родительского гнезда.

В нашем контексте данное птичье имя означает молодого человека. Для слова *слетка* это переносное значение ныне устарелое, архаическое. Следовательно, предложение «Эти петербургские *слетки* всегда зазнаются...» почти равно предложению «Эти петербургские молодые люди всегда зазнаются». «Почти» потому, что *слетка* — не нейтральное обозначение молодого человека, а пренебрежительное, эмоционально окрашенное. По своему происхождению оно аналогично другим «животным» наименованиям человека с той или иной отрицательной в эмоциональном плане оценкой, таким, как *клуша*, *попугай*, *сорока*, *цыпленок*, *щенок*, *сосунок*, *змееныш* и т. п.

Как пренебрежительное обозначение молодого человека существительное *слетка* близко по значению словам типа *молокосос*, *сосунок*, *щенок*, *мальчишка* (ср. у А. П. Чехова в рассказе «Месть»: — «Молокосос...» — думал он, сердито ломая мелок. — «Мальчишка...»).

Телескоп, виды и павильон

Слова, значения которых сейчас не очень ясны, а иногда и вовсе неизвестны, могут быть самыми разными, однако все они относятся к лексической периферии. Все они не являются частотными, и потому или, полузабытые «на полочке нашей памяти», лежат где-нибудь в самом закутке, или неизвестны совершенно, слова со стороны, чужие нашему языковому сознанию. Они могут быть и архаизмами, которых ныне сменили другие, более «молодые» и подходящие, и историзмами, которые ушли в пассивный фонд потому, что исчезли называемые ими предметы и явления, и территориально или социально ограниченными в своем функционировании средой или сферой общения единицами (диалектизмами, жаргонизмами, профессионализмами). Приведем и кратко объясним далее некоторые из них.

Читаем первые страницы второй части «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова — «Княжна Мери». Запись Печорина от 11 мая: «На крутой скале, где построен павильон, называемый Эоловой Арфой, торчали любители видов и наводили телескоп на Эльборус».

В этом предложении надо смотреть в лингвистический микроскоп, чтобы не просмотреть «не наши слова». Хорошо виден разве только Эльборус с иной устаревшей огласовкой, чем в настоящее время, но тот же самый Эльбрус. Далее останавливает взор слово *телескоп*. Ясно, что речь идет здесь не о приборе для наблюдения небесных светил, а о самой обычной подзорной трубе. Увидеть, что слово *виды* в приведенной фразе имеет несовременное значение, можно, только уже в него как следует всмотревшись. *Виды* (множественное число) здесь



«картины природы, пейзаж». Такое значение иллюстрируется современными толковыми словарями только из произведений XIX в.

Вглядевшись, можно заметить, наконец, что со старым значением «беседка» угнездились в этой фразе и существительное *павильон*.

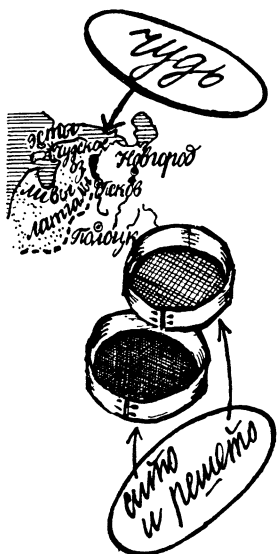
Как видим, в одном предложении нас поджидают три архаизма разной степени устарелости.

Хлеб с маслом

Речь далее пойдет о тех определениях, которые эти слова имеют в устах Печорина в романе «Княгиня Лиговская» Лермонтова. Вот интересующий нас отрывок:

Терпеть не могу толстых и рябых горничных, с головой, вымазанной *чухонским маслом* или приглаженной квасом, от которого волосы слипаются и рыжеют, с руками шероховатыми, как вчерашний *решетный хлеб*, с сонными глазами, с ногами, хлопающими в башмаках без ленточек...

Что это за чухонское масло и решетный хлеб? Перед нами два историзма, отражающие русский быт XIX в. *Чухонское масло* значит буквально «финское» (см. о слове *охтинка* с. 81). Чухонцами (ср. в «Медном всаднике» А. С. Пушкина: «Приют убогого (= «бедного») *чухонца*» в Петербурге называли «пригородных финов» (В. И. Даль. «Толковый словарь живого великорусского языка», т. 4, М., 1980, с. 616). Чухонским маслом (в отличие от русского, т. е. топленого) называли обычное масло из сливок, сливочное масло, вроде того, которое мы сейчас называем крестьянским или любительским. Кстати, Чухонским иногда называли Чудское озеро, и не случайно, поскольку прилагательное *чухонское* является производным от *чухно* —



«чухонец», экспрессивного образования на *-хно* (ср. образования типа *Юхно* < *Юрий*, *Яхно* < *Яков*, *Михно* < *Михаил* и т. д.) от *чудь*, названия североприбалтийских финских племен (ср. «Мера намерила, *Чудь* начудила» у Маяковского).

Ну, а что же решетный хлеб?

Этот сорт хлеба непосредственно связан с решето, поскольку его пекли из просеянной через решето муки. Слово *решетный* образовано от существительного *решето*, точь-в-точь как *ситный* — от *сито*, обозначающего то же решето, но только с более частой сеткой. Просеянная через решето мука всегда является более крупной, и, естественно, хлеб из нее более грубый, нежели из ситной муки, значительно более мелкой и нежной.

О прилагательном *пресловутый*

В настоящее время это прилагательное имеет несомненную и яркую отрицательную окраску. Оно означает сейчас «имеющий сомнительную известность, вызывающий различные толки, на шумевший». Ранее же оно было «положительным словом» и выступало как синоним прилагательных *знаменитый*, *известный*. Такую смысловую метаморфозу (не такую уж редкую) необходимо всегда иметь в виду в тех случаях, когда перед нами — художественное произведение прошлого. Пусть поэтому вас не удивляет сочетание *пресловутый Дунай* у Ф. И. Тютчева в стихотворении «Там, где горы, убегая...»:

Там, где горы, убегая,
В светлой тянутся дали,
Пресловутого Дуная
Льются вечные струи...

В этом сочетании никакого пренебрежения или иронии к знаменитой реке нет. *Пресловутого Дуная* значит «знаменитого Дуная».

Изменение положительных слов в отрицательные иллюстрирует также и родственное нашему слову по корню *ославить* — «опозорить, распространить о ком-либо дурную славу» (от *слава*). Вспомните также *честить* (сейчас «ругать»), имевший значение «прославлять, воздавать почести, оказывать кому-либо ува-

жение». Возникновение у слов прямо противоположного значения — одна из закономерностей изменения значений слов и фразеологизмов (ср. *скатертью дорога* — исходно пожелание хорошего пути, т. е. гладкого, как *скатерть* < *дѣскатерть* — «стол с гладкой (вытертой) крышкой»).

Шушун

С этим не совсем понятным словом мы шапочно знакомы, конечно, по трогательному стихотворению С. Есенина «Письмо матери»:

Пишут мне, что ты, тая тревогу,
Загрустила шибко обо мне,
Что ты часто ходишь на дорогу
В старомодном ветхом *шушуне*.

На первый взгляд слово *шушун* (а обозначает оно, кстати, старинную верхнюю женскую одежду типа телогрейки, кофты) является у Есенина таким же диалектизмом, как наречие *шибко* — «очень».

Но это не так. Слово это было давно широко известно в русской поэзии и ей не чуждо. Оно встречается уже, например, у Пушкина («Я ждал тебя; в вечерней тишине Являлась ты веселою старушкой, И надо мной сидела в *шушуне*, В больших очках и с резвою гремушкой»), шутливо описывающего свою музу.

Не гнушался этим словом и такой изысканный стилист нашей эпохи, как Б. Пастернак. Так, в его небольшой поэме или большом стихотворении «Вакханалии», написанном в 1957 г., о существительное *шушун* мы «спотыкаемся» сразу же в его втором четверостишии (*старух шушуны*).

От березового молока до плакучей лещуги

Как самобытный поэт со своим ярким неповторимым художественным почерком С. Есенин полностью владел «тайнами соединения слов» (А. Грин). Именно этим приемом прежде всего создается его особая стилистическая манера письма, хотя он и не чуждался вовсе словообразовательных неологизмов (достаточно вспомнить хотя бы его излюбленные безаффиксные су-



ществительные женского рода типа *березь, водь, хмарь, сырь, звень, цветъ, омутъ* и т. д.). Но было бы ошибочным все встречающиеся в его стихах необычайные словосочетания ставить на одну доску.

Многие из них действительно являются стилистически заданными «изобретениями» поэта, созданными как образные кусочки художественного целого на базе уже существовавшего в традиционно-поэтической и фольклорной речи материала.

Именно они создают есенинское песенное слово во всех его формах и проявлениях, так похожее и так отличное от стихотворного почерка других. Приведем несколько примеров: *Словно я весенней гулкой ранью Проскакал на розовом коне* («Не жалею, не зову, не плачу...»), *В сердце ландыши вспыхнувших сил* («Я по первому снегу бреду...»), *Топи да болота, синий плат небес* («Топи да болота...»), *По пруду лебедем красным Плавает тихий закат* («Вот оно, глупое счастье...»), *Младенцем завернула Заря луну в подол* («О муза, друг мой гибкий...»), *Догорит золотистым пламенем Из телесного воска свеча* («Я последний поэт деревни...»), *Люблю, когда на деревьях огонь зеленый шеве-*

лится («Душа грустит о небесах...»), *Русь моя, деревянная Русь* («Хулиган»), *Заметался пожар голубой* («Заметался пожар голубой...»), *Отговорила роща золотая Березовым, веселым языком* («Отговорила роща золотая...») и т. д.

С. Есенин прекрасно знал стихотворную классику и многие свои произведения создавал, опираясь и отталкиваясь от соответствующих мыслей, образов, слов старой доброй поэзии. Особенно много в его стихах мы находим отголосков творений Пушкина (ср. хотя бы стихотворения «Русь советская», «Отговорила роща золотая...», «Стансы», «О муза, друг мой гибкий...» и т. д.).

В этой заметке хотелось бы обратить внимание на то, что рядом с есенинскими авторскими новообразованиями (они приводились) могут быть и наблюдаются такие словосочетания, которые — при всей для нас их необычности — являются для русского языка первой четверти XX в. самыми что ни на есть привычными и простыми. И путать их с есенинской поэтической новью никоим образом нельзя.

Приведем пример: «...Туда, где льется по равнинам Березовое молоко». Здесь мы встречаем необычное сочетание слова *березовое* со словом *молоко* (мы знаем *березовые дрова*, в крайнем случае — *березовую кашу* — «порку»), но такого словесного ансамбля не знали. Это типичный для С. Есенина образ стоящих на равнинах березовых рощ, сравнение их с цветом молока.

Вот перед нами стихотворение «В лунном кружеве украдкой...»:

Разыгралась тройка-вьюга,
Брызжет пот, холодный, тёрпкий,
И плакучая лещуга
Лезет к ветру на закорки.

Здесь мы наблюдаем совсем иное. Никакой экспрессивной нагрузки словосочетание не несет и вообще непонятно, пока не узнаем, что такое *лещуга* (прилагательное *плакучая* нам известно — «с длинными свисающими вниз ветвями растения, чаще всего дерева»). О том, что значит *лещуга*, а следовательно, и о значении словосочетания *плакучая лещуга* можно узнать, только заглянув в «Словарь русских народных гово-

ров» под ред. Ф. П. Филина и Ф. П. Сорокалетова (Л., 1981, в. 17, с. 38). Там сказано, что *лещуга* обозначает в разных рязанских говорах чаще всего нерасчлененное название всяких травянистых (аир тростниковый, манник водный и др.) растений по берегам водоемов (*лещуга* — это «травя широкая, в два пальца»).

О пирамидальном тополе

Все, кто читал лермонтовского «Демона», никогда не забудут чудесное описание поэтом Грузии. Оно занимает всю четвертую строфу первой главы. Не будем приводить ее полностью. Прочитируем лишь отрывок:

Роскошной Грузии долины
Ковром раскинулись вдали;
Счастливый, пышный край земли!
Столпообразные раины,
Звонко-бегущие ручьи
По дну из камней разноцветных,



И кущи роз, где соловьи
Поют красавиц, безответных
На сладкий голос их любви;
Чинар развесистые сени,
Густым венчанные плющом,
Пещеры, где палящим днем
Таятся робкие олени...

Прекрасные стихи, простые и ясные «святые звуки». И все-таки при замедленном их чтении внимательным читательским оком мы «наталкиваемся» в одном месте этого отрывка на словесную неясность, из-за которой текст в определенной мере теряет свою информационную простоту. Нет, это (хотя оно и немного озадачивает) не устарелые ударения в словах *ка́мней* или *венча́нные*, постановку которых — вопреки современным литературным нормам — предписывает нам принятый Лермонтовым в поэме размер. И конечно, не архаическое управление и значение глагола *петь* — «воспевать» (*поют красавиц*). Оно знакомо нам «из Маяковского» (ср.: «Пою мое отечество, республику мою!»). И тем более — не несколько неожиданная и свободная сочетаемость прилагательного *безответный* (*безответные красавицы*, а не *безответная любовь*, как мы сейчас бы сказали). Более того, этой словесной неясностью не являются даже лексические архаизмы *кущи* и *сени*, являющиеся у Лермонтова данью элегическому словарю первой четверти XIX в. Ведь контекст — правда, не совсем точно — позволяет нам все-таки понять сочетания *кущи роз* и *чинар развесистые сени*, пусть слова *кущи* и *сени* для современного носителя русского языка и могут связываться в их сознании со словами *кусты* и *тень*. В данном произведении существительные *кущи* и *сени* проявляют, как традиционно-поэтические слова, значения «заросли» и «лиственный покров деревьев, листва». Ну а заросли образуют кусты, листва же, естественно, дает тень! Так что же особенно вносит неясность в простоту приведенного отрывка из «Демона», создает преграду к его полному, исчерпывающему восприятию?

Таким «подводным камнем» в стихотворной стихии Лермонтова здесь оказывается четвертая строчка — *столпообразные раины*. Что же значит это начальное звеношко в большой цепочке перечислений, живо-

писущих долины Грузии? Сложное прилагательное *столпообразные* доходчиво: оно образовано с помощью словообразующего элемента *-образный* (по модели *шапообразный, змееобразный, дугообразный, волнообразный* и т. п.) от *столп* и значит «похожие на столп». Какие же реалии (а из «прилагательности» *столпообразные* и его формы множественного числа видно, что далее идет существительное) называет слово *раины*? Вот тут нам даже самое придирчивое чтение текста ни капельки не поможет. Неясна сама категориальная сущность обозначаемых предметов: создания ли это человека или какие-либо явления природы? Все темно во облацех! Может быть, это как раз тот случай, когда, по словам поэта, «Есть речи значенье темно иль ничтожно, но им без волненья Внимать невозможно». Оставим на минутку «Демона» и возьмем в руки либо словарь В. И. Даля, либо семнадцатитомный академический «Словарь современного русского языка», так свободно и часто (к нашему счастью!) включающий в себя несовременные слова.

В них мы найдем прозаический ответ, что необычайно странная *столпообразная раина* всего-навсего ботанический термин, который обозначает «пирамидальный тополь».

Встречается это слово в поэзии первой половины XIX в. и у Н. М. Языкова:

Вот и Ломбардия! Веселые долины,
Румяный виноград, каштаны и *раины*.

В заключение несколько слов об этом темном слове вообще. Оно является темным и в разбираемом тексте (по своему лексическому значению), и вне его (правда, уже по своему происхождению). Надежного объяснения происхождения этого существительного еще нет, и раскрыть его родословную предстоит. Если иметь в виду, что слово *рай* имело значение «сад», а *сад* обозначало также и «растение, дерево» (ср. диалектное *рай-дерево* — «алтайская, душистая осокорь, пахучий тополь», то можно пока остановиться на предположении, что существительное *раина* — суффиксальное производное от *рай* (= «дерево») с помощью суффикса *-ин(а)* по модели *осина, бузина, маслина* и т. д.

В поле нашего зрения слово *экран*

В нашем современном языковом сознании слово *экран* тесно привязано к кино- и телеискусству. Это существенное употребляется, как правило (не будем касаться его технического значения — «устройство для отражения, поглощения или преобразования различного вида энергии»), для обозначения либо киноискусства (ср. *голубой экран* — «телевидение»), либо полотна, на котором показываются фильмы или диапозитивы.

Но так было не всегда. Слово *экран* появилось значительно раньше кино и указанных технических приспособлений. И вот этому яркий пример из романа «Идиот» Ф. М. Достоевского. Читаем:

Она была внове, и уже принято было приглашать ее на изысканные вечера, в пышнейшем костюме, причесанную как на выставку, и сажать как прелестную картину для того, чтобы скрасить вечер точно так же, как иные добывают для своих вечеров у знакомых, на один раз, картину, вазу, статую и *экран*.

В приведенном контексте слово *экран* несет ныне уже устаревшее, архаическое значение — «ширма, передвижной щит от жара или света». Именно с таким значением это слово и вошло впервые в русский язык в конце XVIII в. из французского языка, в котором *écran* является переработкой нем. *Schranke* — «решетка, ограда» (см. рис. на с. 44).

С современными значениями слово *экран* было нами заимствовано из того же французского языка уже в XX в.

Какую Рахметов тянул лямку

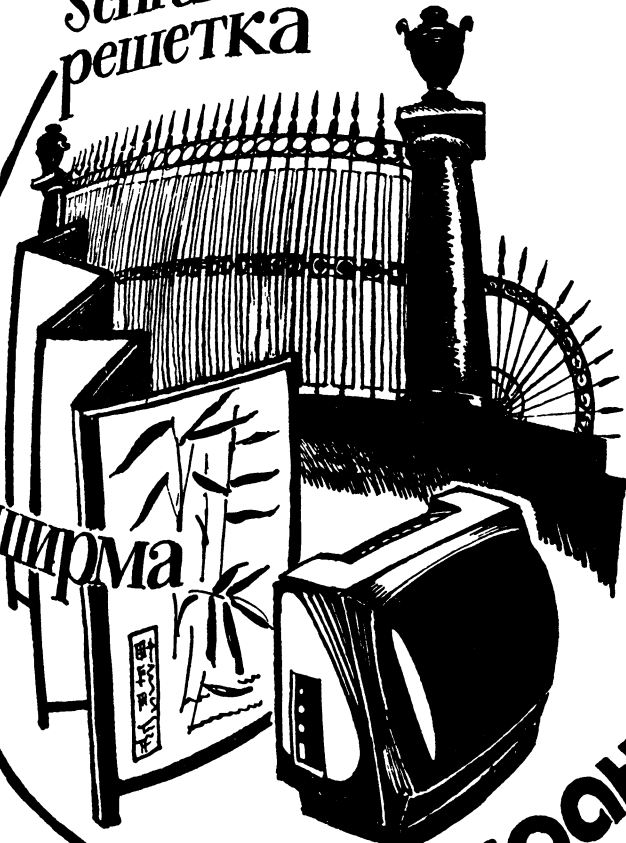
В современном русском литературном языке слова *тянуть* и *лямку* не являются автономными и образуют единое фразеологическое целое. Выражение *тянуть лямку* сейчас значит «заниматься тяжелой, малоинтересной для человека и не соответствующей его способностям работой».

Но этим ли занимался Рахметов в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?», когда «на половине семнадцатого года он вздумал, что нужно приобрести физическое богатство, и начал работать над собою».

Schranke-
решетка

эcran-ширма

Экран



Кстати, не здесь ли у Чернышевского впервые был употреблен так современно и привычно звучащий в нашем языке оборот *работать над собой*? Контекст, в котором мы его находим, приводит нас к выводу, что речь идет о вполне конкретном труде. Чтобы быть физически сильным, Рахметов «стал очень усердно заниматься гимнастикой; на несколько часов в день становился чернорабочим ... раз даже прошел бурлаком всю Волгу». И далее: «Он сел просто пассажиром, подружившись с артелью, стал помогать *тянуть лямку* и через неделю запрягся в нее, как следует настоящему рабочему».

Таким образом, у Чернышевского здесь не фразеологизм, а два совершенно самостоятельных слова со своими вполне конкретными значениями. Бурлаки, ведя с берега вверх по течению баржу или судно, тянули их с помощью *лямки* — толстой веревки или бечевы (ср. у Некрасова: «Выдь на Волгу: чей стон раздается Над великою русской рекой? Этот стон у нас песней зовется — То бурлаки идут *бечевой*»).

Приведенный текст из «Что делать?» дает нам возможность заглянуть в историю фразеологизма *тянуть лямку* как одного из многочисленных оборотов, пришедших в русский язык из профессиональной речи (ср. музыкальное *играть первую скрипку*, столярное *топорная работа*, железнодорожное *ставить в тупик* и т. д.).

Водомет¹ и водомет²

Одно слово *водомет* нам всем хорошо знакомо, хотя мы его не находим даже на страницах первого тома академического четырехтомного «Словаря русского языка», вышедшего в 1981 г.

Оно постоянно встречается, когда речь идет о тушении пожаров, а также на газетной полосе в сообщениях о демонстрациях трудящихся в защиту мира, прав и свободы, коль скоро в корреспонденции говорится о странах «свободного» мира капитализма. В качестве примера можно привести заметку «Из водометов по демонстрации», где мы читаем:

Тогда к демонстрантам подъехали темно-зеленые машины с *водометами*... Таким образом, *водометы*, считавшиеся ранее вспомогательными средствами полиции, превратились в поражающее



оружие с широким сектором действия. Этот случай заставит многих задуматься над вопросом, чего стоят разглагольствования о правах человека, в том числе о праве на демонстрации в ФРГ, под дулами усовершенствованных мощных водометов западно-германской полиции.

(«Известия», 6 июля 1984 г.)

Существительное *водомет* обозначает здесь приспособление для разгона демонстрантов струей воды. Это слово появилось как неточная словообразовательная калька немецкого *Wasserwerfer* (*Wasser* — «вода»,

Werf(en) — «мет(ать)», -ег — суффикс действующего предмета) с оглядкой на уже существовавшие в русском языке названия различных видов автоматического орудия с опорной основой -мет (ср. *пулемет*, *миномет*, *огнемёт* и др.). Как свидетельствует «Большой немецко-русский словарь», составленный под руководством О. И. Москальской (М., 1969, т. 2, с. 576), оно в конце 50-х годов было уже известно.

Но перейдем к другому водомету. Раскроем сборник стихов А. А. Фета и обратимся к «Фантазии»:

Расписные раковины блещут
В переливах чудной позолоты,
До луны жемчужной пеной мещут
И алмазной пылью *водометы*.

Здесь нас поджидает совсем иной водомет. Слово *водомет* в приводимом отрывке выступает в качестве устаревшего названия... фонтана. Правда, значение «фонтан» у нашего существительного четко в пределах процитированного четверостишия не вырисовывается; необходимо, чтобы не ошибиться, взять текст в целом.

Поэт в своей художественной фантазии сознательно прибегает к гиперболе. Фонтаны у него мечут жемчужной пеной и алмазной пылью аж... до луны. И изображаемая картина от этого становится еще более выразительной и зримой.

Вспомните аналогичные строки в «Руслане и Людмиле» А. С. Пушкина:

Летят алмазные *фонтаны*
С веселым шумом к облакам;

в «Демоне» М. Ю. Лермонтова:

Гарема брызжущий *фонтан*
Ни разу жаркою порою
Своей жемчужною росой
Не омывал подобный стан!

Слово *водомет*, вместо нейтрального синонима *фонтан*, Фет использует как одно из средств создания поэтичности. Оно хорошо согласуется со всем своим языковым окружением, включая старославянскую форму *мещут* (вместо русской *мечут*), используемую в поэзии

XIX в. как поэтическая вольность, для рифмовки (ср. у Пушкина в поэме «Анджело»: «Анджело бледнеет и трепещет и взоры дикие на Изабелу мечет»).

Заметим, что наше слово отмечается и у Пушкина, но его отношение к существительному *водомер* другое — ироническое и отрицательное. В письме к брату из Одессы 13 июня 1824 г. Пушкин пишет: «На каком основании начал свои действия дедушка Шишков? Не запретил ли он Бахчисарайский фонтан из уважения к святыне Академического словаря и неблажно составленному слову водомер? Шутки в сторону, ожидаю добра для литературы вообще и посылаю ему лобзание яко Иуда — Арзамасец, но яко Разбойник-Романтик».

На слово *водомер* он смотрел как на ненужного русского дублера привычного для него итальянизма *фонтан*, подобного неологизмам известного литературного деятеля адмирала А. С. Шишкова *тихогромы* — «фортепиано», *мокроступы* — «галопи» и т. д.

Добавим здесь к слову, что Пушкин в данном случае ошибался: слово *водомер*, как и, между прочим, слово *фонтан*, в словарях отмечалось уже в 1780—1782 гг.

Попутно два слова о двух словах из приведенных примеров Фета и Пушкина; без краткого комментария поэтов можно понять неправильно. Так, ошибочно будет восприятие слова *чудный* у Фета и Пушкина как современного: в его стихотворении оно значит не «очень хороший, замечательный, великолепный», а «достойный удивления, необычайный», т. е. имеет значение, которое как одно из значений свойственно сейчас прилагательному *чудесный*. Будет просто непонятно соответствующее место письма Пушкина, если мы не будем знать, что ныне исчезнувшее из обихода слово *неблажно* значит «правильно».

Оба слова на паритетных началах в пределах одного стихотворения мы находим у Ф. И. Тютчева в «Фонтане», где они располагаются в разных строфах и выполняют различные роли (слово *фонтан* употребляется в прямом, а слово *водомер* в переносном смысле). Распределение этих синонимов в поэтическом тексте и их различное употребление оказывается не только стилистически оправданным, но удивительно красочным и выразительным:

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится;
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.
Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной —
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.

О смертной мысли *водомер*,
О *водомер* неистошимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!..
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

В этом стихотворении, кроме отмеченной пары, наше внимание привлекает еще несколько слов. Кратко прокомментируем их. Глаголы *ниспасть* — «упасть», *свергает* — «сбрасывать вниз», *стремит* — «увлекает» и *мятет* — «беспокоит», деепричастие *преломляя* — «перелаamyвая», существительное *длань* — «рука» (исходно — «ладонь»), прилагательное *заветная* (здесь «обусловленная») использованы поэтом как лексический материал высокого слога для придания сообщаемому оттенка патетичности и взволнованности. Фраза

Лучом поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной —
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден —

в научном отношении, между прочим, безукоризненна, так как выше определенной («заветной», по выражению Тютчева) высоты фонтан подняться не может, каким бы мощным ни был напор воды.

Сопоставляя бьющий фонтан с полетом «смертной мысли», т. е. мысли человека, Тютчев хотел подчеркнуть ограниченность, по его мнению, познавательных возможностей людей, их зависимость от какой-то неведомой, но все решающей силы, что ошибочно. Даже стремление к знаниям для него — «закон непостижимый».

Неясный *ропот*

В современном русском литературном языке существительное *ропот* неотделимо от глагола *роптать*. Ведь слово *ропот*, действительно, имеет значение «негромкая и невнятная речь недовольства», «речевое выражение отрицательного отношения к чему- или кому-либо». Такое же значение наблюдаем мы у этого слова и в древнерусском языке.

Но вот мы раскрываем роман «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова:

Между тем княжна Мери перестала петь. *Ропот* похвал раздался вокруг нее; я подошел к ней после всех и сказал ей что-то насчет ее голоса довольно небрежно.

И (если мы не скользим по тексту, а действительно его читаем) натываемся на *ропот... похвал!* Что это такое? Те, кто слушал пение княжны Мери (кроме Печорина), когда она кончила, стали ее хвалить. Значит? Значит, у слова *ропот* в лермонтовском употреблении здесь иное значение. Его можно определить как «шум, гул; слова, говор». Вокруг Мери раздались (искренние или неискренние — неважно) слова похвалы. Аналогичное значение имеет это слово у Лермонтова и в дальнейшем изложении: «Вокруг Грушницкого раздался *ропот* недоверчивости».

Как объяснить такое непривычное для нас использование слова *ропот* Лермонтовым? Ошибка это? Или его индивидуально-авторский неологизм? Как показывают данные древнерусского языка, ни то, ни другое. Писатель использовал здесь слово *ропот* в том значении, которое было известно издавна. Правда, он все же свое личное «я» здесь высказал: оно выразилось в расширении им сочетаемостных границ существительного *ропот*. Поэт смело поставил рядом со словом *ропот* отвлеченное существительное в родительном падеже (*похвал, недоверчивости*), тогда как обычно за этим словом следует (точно в том же падеже) существительное конкретное. Последнее встречается и у Лермонтова. Так, например, слово *ропот* в значении «неясный гул, шум» мы встречаем в «Тамани»: «Передо мной тянулось ночью бурю взволнованное море, однообразный шум его, подобный *ропоту* засыпающего города, напо-

минал мне старые годы, перенес мои мысли на север, в нашу холодную столицу»; «Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с непрерывным *ропотом* плескались темно-синие волны».

Синонимическое слову *ропот* существительное *роптанье* как производное от глагола *роптать* ожидает нас и в поэме «Демон»:

... И стихло все; издалека
Лишь дуновенье ветерка
Роптанье листьев приносило...

«В хате»

Современному читателю, не искушенному в истории русского быта и диалектной лексике, стихотворение «В хате» С. Есенина без «Толкового словаря живого великорусского языка» В. Даля и энциклопедических справочников будет целой книгой за семью печатями. И это, несмотря на то что колоритную картину начинающегося деревенского дня поэт создает с поражающей «достоверностью», пользуясь, казалось бы, простыми и всем доступными словами.

Наш рядовой читательский глаз ясной картины описываемого поэтом без посторонней помощи не увидит. И все это потому, что в стихотворении «В хате» слишком уж много «казалось бы, простых и всем доступных деталей и слов», слишком много лексических единиц и понятий, носителю современного русского литературного языка уже неведомых. Именно поэтому здесь абсолютно невозможно обойтись без специальных комментариев. Но приведем стихотворение:

Пахнет рыхлыми *драченами*;
У порога в *дѣжке* квас,
Над *печурками* точеными
Тараканы лезут в паз.

Вьется сажа над *заслонкою*,
В печке нитки *попелиц*,
А на лавке за солонкою —
Шелуха сырых яиц.

Мать с *ухватами* не сладится,
Нагибается низко,
Старый кот к *махотке* крадется
На парное молоко.

Квохчут куры беспокойные
Над оглоблями сохи,
На дворе обедню стройную
Запевают петухи.

А в окне на сени *скатые*,
От пугливой шумоты,
Из углов щенки кудлатые
Заползают в хомуты.

В нем, не считая служебных (предлогов и союзов), 54 самостоятельных слова. И по меньшей мере пятая их часть нуждается в объяснении. К требующим толкования, несомненно, относятся слова *драчены* — «запеченные лепешки на молоке и яйцах из пшенной каши и картошки», *дѣжка* — «кадка», *печурка* — «похожее на русскую печь углубление в ее боковой стене, куда ставят или кладут что-либо, чтобы оно было сухим или теплым» (таких углублений обычно несколько), *паз* — «узкая длинная щель между неплотно пригнанными кирпичами», *заслонка* — «железный лист с ручкой, закрывающий выходное отверстие (устье) русской печи», *попелица* — «зола», *ухват* — «приспособление (на длинной деревянной ручке) для подхва-



тивания посуды, чтобы поставить ее в русскую печь или, наоборот, достать ее оттуда», *махотка* — «вид горшка» (для молока, кваса и т. д.), *скатые* — «с наклоном», *пугливая* — «пугающая» (!) (с антонимичным общеупотребительному значению). Понятны по своему значению, но не укладываются в рамки современных орфоэпических норм слова *низко* и *кра́дется*.

Основная масса перечисленных словесных «чужаков» — диалектизмы, «родимые пятна» родного поэту рязанского говора. Совершенно ясно, и иных мнений быть не может: С. Есенину здесь чувство художественной меры изменило. Текст перенасыщен, казалось бы, простыми, а на самом деле неизвестными подавляющему большинству читателей словами.

Вторая причина, затрудняющая адекватное восприятие текста, неязыковая. Если иметь в виду современных читателей, которых отделяет от времени написания этого стихотворения свыше 70 лет («В хате» датируется 1914 г.), то изображаемая С. Есениным картина деревенского утра останется для них мутной и неопределенной до тех пор, пока они не будут четко представлять себе также стоящие за словами реалии, предметы. Иначе они не поймут даже того, например, как могут кудлатые щенки заползать в хомуты или где именно (над оглоблями сохи) вхохлут беспокойные куры. Чтобы действительно видеть яркую жанровую зарисовку С. Есенина «В хате», надо не только понимать слова *хомут*, *оглобля*, *соха*, *печурка*, *ухват*, *махотка*, *сени*, но и знать называемые этими словами реалии. А ведь многие из изображаемых поэтом предметов для городских жителей являются сейчас либо экзотическими атрибутами старого деревенского быта, либо вообще далеким историческим прошлым.

Два слова из «Железной дороги»

Помните строчки в начале замечательного стихотворения Н. А. Некрасова «Железная дорога»:

Славная осень! Морозные ночи,
Ясные тихие дни...
Нет *безобразья* в природе! И *кочи*,
И моховые болота, и пни —
Все хорошо под сиянием лунным,
Всюду родимую Русь узнаю...

Прозрачны и просты слова, без каких-либо красивых сравнений и метафор, но зато какие удивительно трогательные и бодрые. Однако все ли до капельки понятно нам в этих шести строках? Всмотритесь в них, и ваше внимание привлечет прежде всего слово *кочи*. И понятно: сейчас его в литературном языке нет. Вместо него в нем употребляется производное *кочки*. Впрочем, и во времена Некрасова существительного *кочи* в литературной речи не было. В стихах поэта это один из многочисленных диалектизмов родного говора. В отличие от практики И. С. Тургенева диалектизмы употребляются у Некрасова по-толстовски, без толкований и оговорок, и поэтому иногда серьезно влияют на понимание текста (см. «Проверьте себя», с. 69).

Но это не все. В приведенных строчках есть еще одно слово, языковая «особинка» которого невооруженным глазом не видна, особенно если стихотворение читается залпом. Таким словом является существительное *безобразье* как антоним слову *красота*. В настоящее время значение «некрасивость, уродство» не принадлежит уже — в отличие от значения производного от него прилагательного *безобразный* — к актуальным, оно ушло на периферию нашего языкового сознания. Частотно и подлинно современно оно сейчас лишь в значениях «возмутительное явление, отвратительный поступок» или, если слово *безобразие* выступает в роли сказуемого, «возмутительно, отвратительно».

Разные написания в кавычках

С чем только в языковом плане мы не сталкиваемся, читая роман «Отцы и дети» И. С. Тургенева! И все это несмотря на очень современный и чистый, «великий и могучий русский язык» данного произведения. Здесь и историзмы, т. е. названия исчезнувших ныне предметов и явлений, и устаревшие наименования вещей, существующих и сейчас (лексические архаизмы), и слова с совершенно иными, нежели те, которые они имеют в настоящее время, значениями (лексико-семантические архаизмы), и факты не нашей грамматики.

Приведем несколько примеров.

«Я с северной стороны над балконом большую *маркизу* приделал, — промолвил Николай Петрович, — теперь и обедать можно на воздухе» (*маркиза* — «на-

вес»); « — Господа, господа, пожалуйста, без *личностей!* — воскликнул Николай Петрович и приподнялся» (*личность* — «оскорбление»); «На ней было легкое *барежевое* платье» (*барежевое* — «из барежа, редкой прозрачной ткани сетчатого рисунка»); «Я ждал от тебя совсем другой *дирекции*» (*дирекция* — «действие»); «У него уже появилась нянюшка в *глазетовом* кокошнике» (*глазетовый* — «из парчи», *кокошник* — «головной убор в виде расшитого полукруглого щитка»); «Он все делает добро, сколько может; он все еще шумит понемножку: недаром же был он некогда *львом*; но жить ему тяжело...» (*лев* — «человек, пользующийся в светском обществе большим успехом»); (*в*) *постеле*; *стора* (вместо *штора*); *чучелы* и т. д.

Но не об этом пойдет речь далее. Остановимся на двух подаваемых нам Тургеневым в кавычках написаниях. Вот они: «На конце этих четвертушек красовались старательно окруженные «выкрутасами» слова: «Пiotр Кирсанoф, генерал-майор»; «На бумажных их (банок. — *Н. Ш.*) крышках сама Фенечка написала крупными буквами «кружовник»; Николай Петрович любил особенно это варенье».

В процитированном первом предложении кавычки есть и при авторском слове *выкрутасы*, но к разбираемым здесь фактам оно никакого отношения не имеет: оно написано автором и написано по-нашему, если так можно сказать, абсолютно правильно. Правда, и оно останавливает внимание, но не написанием его самого, а сопровождающими его кавычками. Действительно, надо знать, что они значат. Изучение языка художественных произведений И. С. Тургенева дает нам на это совершенно исчерпывающий ответ. Как и в других случаях (ср.: «Он никогда ничего не «сочинял» (= «врал». — *Н. Ш.*); «Посаженные на оброк мужики не вносили денег в срок, крали лес; почти каждую ночь сторожа ловили, а иногда с бою забирали крестьянских лошадей на лугах «фермы» (= «имения». — *Н. Ш.*); «Николай Петрович побаивался молодого «нигилиста» и сомневался в пользе его влияния на Аркадия», «Дворовые мальчишки бегали за «дохтуром» (= «доктором». — *Н. Ш.*), как собачонки», «От него пахло какими-то необыкновенными, удивительно «благородными» духами» и т. д.).

Тургенев широко использует, как и курсив, кавычки как графическое средство указания «сторонности»

того или иного слова общелитературному языку и употреблению, просторечного, диалектного, профессионального, устаревшего или индивидуально-авторского характера слова. Здесь Тургенев кавычками отметил диалектное (южновеликорусское) происхождение слова *выкрутасы* в значении «завитушки, затейливые узоры». Что касается двух других случаев использования писателем кавычек в приведенных цитатах из тургеневских «Отцов и детей», то в них кавычки употребляются для передачи не авторского, свойственного какому-либо персонажу (тут — деду Аркадия и Фенечке) написания общелитературного слова (слов *Петр Кирсанов* и *крыжовник*), которое не совпадает с принятым в современной орфографии. С точки зрения последней оба написания представляются нам одинаково неправильными. Но мы очень ошибемся, если оба написания отнесем к неправильным. Написание Фенечкой слова *крыжовник* в виде «кружовник» является, действительно, неверным, не соответствующим нормам русского правописания (и современного, и времен Тургенева). Это объясняется тем, что оно передает (между прочим, совершенно правильно) диалектное произношение ею слова *крыжовник*. Таким написанием, точно отражающим диалектную огласовку слова *крыжовник*, Тургенев хотел только подчеркнуть необразованность не шибко грамотной Федосьи Николаевны, дочки владелицы постоялого двора.

Написанное дедом Аркадия Петром Кирсановым по своей информативности сложнее. С одной стороны, оно выполняет те же функции, что и написание *крыжовник*, коль скоро речь идет об изображении на письме фамилии (*Кирсанов*). Ведь дед Аркадия был, как характеризует его писатель, «полуграмотным, грубым, но не злым русским человеком». С другой стороны, оно (через форму *Пиотр*) указывает нам на то время, когда Петр Кирсанов учился писать. Ведь это написание передает одну из графических особенностей русского письма второй половины XVIII в., когда произношение на месте звука *о* (после мягких согласных перед твердыми под ударением) изображалось не буквой *ё*, а сочетанием букв *ио* (*io*).

Как видим, при чтении художественного произведения приходится обращать внимание не только на слова, грамматические формы и фонетику, но и на факты, казалось бы, стороннего толкованию текста

«скучного» правописания. Оно иногда оказывается весьма существенным для понимания нами сообщаемой художником слова информации, речевой характеристики героев и эпохи.

Таинственное словосочетание

Есть у С. Есенина небольшое стихотворение, какое-то особенно светлое и теплое — «О товарищах веселых...». Читаю я его, и каждый раз меня охватывают совершенно невеселые мысли. Однако вовсе не от задушевного и грустного есенинского произведения, а по совсем другим «внелитературным» основаниям. Ведь как это ни может показаться странным, ни в одном издании поэта — большом и малом — ни один есениновед не только не объяснял, но даже и не касался одного совершенно непонятного и темного восьмистишия, без толкования которого пейзажная зарисовка наступающей зимы кажется если не простым набором, то странной композицией удивительных в своих сочетаниях и самих по себе слов.

И дело здесь не только в своеобразности перифразы (т. е. описательного наименования) первой строчки восьмистишия («Ловит память тонким клювом...» = «помню»). И не столько в имеющихся здесь диалектизмах (о них я расскажу ниже). Больше всего языкового «шума и помех» содержится в словосочетании третьей строки второго четверостишия — *парагуш квелый*. Но приведем соответствующий отрывок:

Ловит память тонким клювом
Первый снег и первопутук.
В санках озера над лугом
Запоздалый окрик уток.

Под окном от скользких елей
Тень протягивает руки.
Тихих вод *парагуш квелый*
Курит люльку на излуке.

Память и интуиция (а в крайнем случае словари, например словарь В. И. Даля) легко подскажут вам, что *в санках озера* значит «по краям озера» (буквально — «в скулах озера»), *люлька* — «трубка», а *на излуке* — «на излуине, на изгибе». Но вот что такое

парагуш квелый, будет (и есть даже для специалистов) поистине тем, что принято называть фразеологизмом «темна вода во облацех». И причиной этому примечательному факту прежде всего ... простая опечатка (!), кочующая из издания в издание: вместо нужной буквы *к* в слове *карагуш* неизменно печатается буква *п*. Ну а зная это, легко будет уже разгадать «таинственное» сочетание. *Карагуш квелый* — это терминологическое, но широко известное обозначение птицы, которую мы иначе называем *подорликом*. Оно точно соответствует латинскому прототипу *Aquila clanga* (*Aquila*) — «орел», *clanga* — «кричащая, клекотающая, каркающая», от глагола *clango*. Здесь, как и во многих других случаях, нас выручает В. И. Даль. В его «Толковом словаре...» находим: «карагуш — вид небольшого орла, татарский орел, *Aquila clanga*; квелить — писклявить, плакать, жалобиться, хныкать». Указываемое В. Далем значение «татарский орел», несомненно, представляет толкование, отражающее не реальное значение слова *карагуш* — «небольшой орел, подорлик», а его этимологическое объяснение. Слово *каракош* — «небольшой орел» является в русском языке заимствованным из татарского, где оно буквально значит «черная птица» (*кара* — «черная», *кош* — «птица»).

Однако разгадка словосочетания *карагуш квелый* еще не конец нашим поистине детективным поискам художественной истины отрывка. Ведь странным выглядит и само это терминологическое обозначение подорлика в соседстве с глаголом *курит*: птицы не курят. Расшифровывать надо и это. Дело здесь в особой стилистической манере С. Есенина, в специфическом образно-метафорическом употреблении поэтом (а таких фактов у него хоть отбавляй) слов, нам уже в прямом значении известных. Поэт использует скрытое сравнение. Подорлик у него, как курящие старики на завалинке, отдыхает на излучине «тихих вод» (обратите внимание на инверсию и дистанционное расположение слов *тихих вод... на излучке*, восходящее к поэтическим вольностям, известным в стихотворном синтаксисе со времени их появления в XVIII в.). Вот, как видим, какой запутанной и сложной оказывается иногда словесно-художественная вязь, казалось бы, у одного из самых простых и доступных поэтов.

Галстук и галстук

Читаем повесть «Невский проспект» и вместе с Н. В. Гоголем совершаем экскурсию по Невскому проспекту, «всемогущему Невскому проспекту», этой «всеобщей коммуникации Петербурга». Самые разнообразные и удивительные картины рисует нам писатель. На третьей странице наше внимание невольно останавливают две фразы, в которых дается описание внешности и одежды различных прохожих. Уж очень странны — с точки зрения нашей смысловой системы — встречающиеся здесь сочетания слов с существительным *галстук*. Вот они: «В это время, что бы вы на себя ни надели, хотя бы даже вместо шляпы картуз был у вас на голове, хотя бы воротнички слишком далеко высунулись из вашего *галстука*, — никто этого не заметит»; «Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под *галстук*, бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболев или уголь...»

Действительно, как могут высунуться из галстука воротнички? В самом деле, как можно («с необыкновенным и изумительным искусством»!) пропустить под галстук бакенбарды? Ведь галстук завязывается и лежит под воротником рубахи! Может быть, это какая-то словесная нелепица у Гоголя?

Ничего подобного. Все у него правильно. А вводит нас в заблуждение... современный ленточный галстук, который сейчас носим. Фактически галстук, о котором пишет здесь Гоголь, весьма отдаленно напоминает наш и галстуком в нашем представлении не является.

Ленточные галстуки современного типа появляются только в 60-е годы XIX в. Во времена Гоголя, как и вообще в первой половине XIX в., галстук представлял собой шейный платок, своеобразную деталь костюма в виде косынки или шарфа вокруг шеи.

В семнадцатитомном академическом «Словаре современного русского литературного языка» в качестве иллюстрации употребления слова *галстук* в современном значении приводится пример из романа И. А. Гончарова «Обломов»:



«Обломов всегда ходил дома без *галстука* и без жилета, потому что любил простор и приволье» (часть I, глава 1). Пример приводится неверно, так как первая часть романа писалась в 1846—1849 гг. Наше слово называет у И. А. Гончарова так же, как и в романе «Обрыв» («Уже сели за стол, когда пришел Николай Васильевич, одетый в коротенький сюртук, с безукоризненно завязанным *галстуком*...»), галстук «платкового» типа и имеет, тем самым, старое значение — «шейный платок». О шейном платке говорится, естественно, в романах М. Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская» («Дипломат вынул из-за *галстука* лорнет, прищурился, наводил его в разных направлениях на темный холст и заключил тем, что это должно быть копия с Рембрандта или Мюрилла») и И. С. Тургенева «Отцы и дети» («...В это мгновение вошел в гостиную человек среднего роста, одетый в темный английский сюрт (костюм. — Н. Ш.), модный низенький *галстук* и лаковые полусапожки»). Ведь эти романы создавались соответственно в 1836—1838 гг. и в 1860—1861 гг. Между прочим, в таком же значении слово *галстук* приводится и в словаре В. И. Даля.

Вы, наверное, обратили уже внимание, что в приведенных примерах из романов Гончарова, Лермонтова и Тургенева — в отличие от Гоголя — наше слово пишется (а значит, и произносится) с *х* — *галстук*. Наряду с *галстук*, эту форму как параллельную указывает и В. И. Даль. Обе формы встречаются у А. С. Пушкина и у всех уже названных писателей. Ныне уже устаревшая форма *галстук* для рассматриваемого слова является первоначальной и, более того, этимологически абсолютно правильной, поскольку данное существительное было заимствовано (в XVIII в.) из немецкого языка. Оно точно передает немецкое *Halstuch* не только в фонетическом отношении, но и в смысловом (*Halstuch* является сложением слов *Hals* — «шея» и *Tuch* — «платок»).

Современное слово *галстук* с *к* на конце появилось (как и *фартук* < нем. *Vortuch* — «передник»; *Vor* — «перед», *Tuch* — «платок») в результате контаминации различных вариантов этого заимствования (ср. употреблявшуюся в конце XVIII в. форму *галздук* голландского происхождения).

Приведем еще один очень интересный пример из романа «Дворянское гнездо» И. С. Тургенева, где Гедео-

новский выступает перед нами сразу в... двух галстуках: «Вошел человек высокого роста, в опрятном скрутке, коротеньких панталонах, серых замшевых перчатках и *двух галстуках* — одном черном сверху, другом белом снизу».

В XIX в. наряду со словом *галстук* в том же старом значении «шейный платок» широко употребляется также и фразеологический оборот *шейный платок*, который является такой же калькой (т. е. точным переводом по частям слова) соответствующего немецкого слова, как фразеологизмы типа *детский сад* (< Kindergarten — Kinder — «дети», Garten — «сад») и т. п.

Так, у И. С. Тургенева в романе «Дворянское гнездо» читаем: «Он надел коротенький табачного цвета фрак с острым хвостиком, туго затянул свой *шейный платок* и беспрестанно откашливался и сторонился с приятным и приветливым видом».

В повести К. М. Станюковича «Севастопольский мальчик» мы встречаем пример употребления выражения *шейный платок* — «галстук косыночного или «шарфного» типа» еще более интересный: как и у Гоголя, в этом предложении говорится о галстуке и выступающих из-под него (!) воротничках: «Он (Нахимов. — Н. Ш.) был в потертом скрутке с адмиральскими эполетами, с большим белым георгиевским крестом на шее. Из-под черного *шейного платка* белели «лисея», как называли черноморские моряки воротнички сорочки, которые выставляли, несмотря на строгую форму николаевского времени, запрещающую показывать воротнички».

Что такое пальто?

Мы начинаем читать «Обрыв» И. А. Гончарова. Писатель неторопливо рассказывает нам о своих героях — Борисе Павловиче Райском и Иване Ивановиче Аянове. Остановимся на пятом абзаце: «Райский одет был в домашнее серенькое *пальто*, сидел с ногами на диване. Иван Иванович был, напротив, во фраке». Не правда ли, первое предложение, если задуматься, довольно странное? С одной стороны, не совсем понятно поведение светского Райского, сидящего в комнате в пальто «с ногами на диване». С другой стороны, при медленном чтении обращает на себя внимание сочетание *домашнее пальто*. Ведь для нас *пальто* — «верх-



няя одежда для улицы». Еще более настораживает первая «персонажная» фраза в романе, произнесенная Аяновым (—*Не пора ли одеваться: четверть пятого!*) и следующее далее авторское предложение: *Райский стал одеваться*. Ведь Райский как будто предстает перед нами одетым: в пальто

уже. Правда, пальто — домашнее. В чем же здесь, наконец, дело?

Дело все в том, что *домашнее пальто* — вовсе не пальто. Во времена Гончарова «французское весьма неудобное для нас», как говорил в «Толковом словаре...» В. И. Даль, слово *пальто* могло называть и мужскую домашнюю одежду типа халата. Поэтому-то Райский, не нарушая нормы приличия, и мог сидеть *в домашнем пальто* (т. е. в халате) с ногами на диване!

И ему, конечно, идя в гости, надо было одеваться. Как видим, в существительном *пальто* выступает перед нами «коварный» знакомец — слово, постоянно употребляемое и нами, но имеющее здесь устаревшее, неактуальное сейчас значение.

Совсем о другом пальто говорит (в гостях у Пахотинных) Аянов Николаю Васильевичу: «Вы напрасно рискуете. Я в теплом *пальто* озяб». Речь уже идет о том пальто, которое как верхняя одежда есть у каждого из нас. И слово *пальто* тут имеет наше, современное, привычное всем значение.

Заметим, что у Гончарова слово *пальто* (и в старом, и в нынешнем смысле) относится, как и у нас, по правилам русской грамматики к существительным среднего рода. У некоторых писателей в XIX в. оно встречается и в родовой форме, передавая мужской род слова *paletot*, заимствованного нашим языком из французского языка: «На мне был *теплый пальто* и теплые калоши» (Герцен, «Былое и думы»).

Этот исходный мужской род у слова *пальто* не сохранился: оно подверглось аналогичному воздействию исковых существительных на -о типа *стекло*, *окно* и т. д.

А вот слово *кофе* по литературным нормам и сейчас

относится к мужскому роду, и употребление его как существительного среднего рода все еще считается по традиции неправильным.

Еще об одном названии одежды

Читая рассказ «Попрыгунья» А. П. Чехова, мы не испытываем, по существу, никаких языковых затруднений: таким по-чеховски ясным, простым и современным языком он написан. И все же и в нем попадаются единичные случаи, могущие поставить нас в тупик. Пусть (если мы читаем серьезно и замедленно) ненадолго. Вот одно из таких мест:

Приехала она домой через двое с половиной суток. Не снимая шляпы и *ватерпруфа*, тяжело дыша от волнения, она прошла в гостиную, а оттуда в столовую.

Что же, кроме шляпы, в своем возбужденном состоянии не сняла — вопреки обычаю — Ольга Ивановна? Вероятно, пальто. Но какое? Не прибегая к словарям, вспомним предшествующие события. Пятый раздел рассказа начинается так:

Второго сентября день был теплый и тихий, но пасмурный. Рано утром на Волге ходил легкий туман, а после девяти часов стал накрапывать дождь. И не было никакой надежды, что небо прояснится.

И далее:

Приходили художники в высоких грязных сапогах и с мокрыми от дождя лицами, рассматривали этюды и говорили себе в утешенье, что Волга даже и в дурную погоду имеет свою прелесть.



Из этого логично сделать предположение, что, уезжая с художниками на Волгу, «попрыгунья» захватила с собой дождевик, т. е. непромокаемое пальто. И, значит, *ватерпруф* обозначает «непромокаемое пальто» или «плащ». Наше предположение сразу же превратится в уверенность, если мы занимаемся английским языком, так как *water* по-английски значит «вода», а *proof* — «выдерживающий испытание». Англ. *water-proof* буквально — «выдерживающий испытание водой».

Впрочем, наша догадка (и без знания английского языка) ведет нас по этому пути, если мы припомним известные нам слова с *ватер-*, в которых *ватер* нам хорошо известно как синоним слова *вода* (ср. *ватер-линия*, *ватер-поло*). Таким образом, Ольга Ивановна и в гостиной и в столовой не сняла «непромокаемого пальто».

С этим же словом мы встречаемся, читая роман «Воскресенье» Л. Н. Толстого:

— Я уже давно приехала, — сказала она. — Мы с Аграфеной Петровной. — Она указала на Аграфену Петровну, которая в шляпе и *ватерпруфе* с ласковым достоинством издалека конфузливо поклонилась Нехлюдову, не желая мешать ему. — Везде искали тебя.

Аграфена Петровна в ватерпруфе и шляпе тоже была в помещении, но это уже была вокзальная столовая, через которую вместе со всеми она шла на перрон.

Заметим попутно, что наше прилагательное *водонепроницаемое*, несомненно, является неточной калькой английского прилагательного: по форме последнее совпадает с соответствующим существительным.

Разобранный пример — яркое доказательство большой пользы замедленного чтения художественного текста. Кстати, слово *ватерпруф* вы не найдете не только в «Словаре русского языка» С. И. Ожегова, но и в новом «Словаре иностранных слов» (9-е изд., испр. М., 1982) и академическом «Словаре русского языка» в 4-х томах (М., 1981—1984, т. I—IV). Из толковых словарей вы его обнаружите только в большом семнадцатитомном словаре АН СССР. И это понятно: слово *ватерпруф* давно стало архаизмом и ему на смену пришли другие: *дождевик* и *плащ*.

Риза и рубище

Существительное *риза* — одно из постоянных слов, которые то тут, то там встречаются в художественном тексте наших поэтов. Причем почти исключительно не в том прямом и актуальном значении, а совсем в другом и, как показывает история русского языка, более древнем (ср. сербскохорватское *риза* — «одежда», болгарское *риза* — «рубаша», древнерусское *риза* — «одежда, покрывало»).

Иметь это в виду надо обязательно, чтобы правильно понять не только значение читаемого текста, но и образные «краски», применяемые поэтом для создания художественной картины изображаемого. В старом (то «одежда», то «покрывало») значении оно фиксируется и у многих поэтов, причем в самом различном индивидуально-авторском употреблении.

Так, если у М. Ю. Лермонтова в стихотворении «На севере диком стоит одиноко...» слово *риза* в значении «покрывало» является элементом открытого сравнения («... И снегом сыпучим Одета, как ризой, она»), то у Г. Р. Державина это существительное выступает в стихотворении «К Музе» и в паре с прилагательным *голубая*, и в соединении с прилагательным *зеленая* (в усе-



ченной форме, см. с. 142) в составе перифрастического описания наступающей весны:

Строй, муза, арфу золотую
И юную весну воспой:
Как нежною она рукой
На небо, море — *голубую*,
На доли и вершины гор
Зелену ризу надевает...

Аналогично использование слова *риза* (уже в паре с прилагательным *стальная*) в стихотворении Фета «Была пора...»:

Была пора — своей игрою,
Своею *ризою стальною*
Морской простор меня пленял.

Совершенно по-другому — уже в составе сложносоставного слова — существительное *риза* используется С. Есениным в стихотворении «Край ты мой заброшенный...». Здесь оно тоже имеет значение «одежда» и является элементом сложносоставного существительного типа *пай-мальчик*, *жар-птица*, *пила-рыба* и т. п.:

Под *соломой-ризою*
Выструги стропил,
Ветер плесень сизую
Солнцем окропил.

Таким образом, переводить соответствующую строчку надо — «под соломенной крышей». Кстати, в связи с этим требует несколько объяснительных слов строка, идущая далее, с прекрасной звуковой оркестровкой — *выструги стропил*.

Стропила — это только служащие опорой для крыши бревна. А выструги являются не чем иным, как выструганными концами этих бревен.

Но оставим стропила и выструги, хотя эти слова тоже лишний раз говорят о необходимости внимательного чтения. Вернемся к слову *риза*. Факты свидетельствуют, что в своем первоначальном значении «одежда, платье, покрывало» это слово — чисто стихотворное.

У Пушкина оно встречается неоднократно (ср. в стихотворении «Арион»):

На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И *ризу* влажную мою
Сушу на солнце под скалою.

В «Борисе Годунове»:

Он именем царевича,
Как *ризой* украденной,
бесстыдно облачился

и т. д.

Последнее сравнительное употребление аналогично лермонтовскому (как *ризой* — именем и как *ризой* — снегом).

Этимологически слово *риза* восходит к слову *резать*, так же как существительное *рубище* — к глаголу *рубить* (ср. *подрубить* — «подшивать край ткани, подогнув его узкой полоской, рубчиком»). Последнее в поэтическом языке прошлого не только встречается в значении «ветхая одежда», но и в более раннем значении — «одежда из простого (не шелкового, не парчового и т. д.) грубого полотна вообще». Таким оно наблюдается, например, у Пушкина в «Разговоре книгопродавца с поэтом»: «Что слава? Яркая заплата на ветхом *рубище* певца» (если бы слово *рубище* значило здесь «ветхая одежда», прилагательного *ветхое* не было бы); у Лермонтова в поэме «Сашка»: «Под *рубищем* простым она росла, в невежестве» и т. д.

В гостях у архаической лексики поэмы «Руслан и Людмила»

А теперь, «друзья Людмилы и Руслана», обратимся к тексту замечательной пушкинской поэмы «Руслан и Людмила», открывшей читательской общественности великого русского поэта. Эту поэму читают уже в раннем детстве, «проходят» на первом этапе школьной жизни. И язык ее представляется многим очень простым и ясным. В целом так оно и есть. Однако, если глубоко окунуться в языковую стихию поэмы, то сразу видно, что «там чудеса» и на многих страницах постоянно встречаются «следы невиданных или неведомых» слов. Несколько примеров. Вот мы читаем наставление старца Руслану: «Вперед! Мечом и грудью смелой Свой путь на полночь пробивай». В приведен-

ном предложении нам встречается лексико-семантический архаизм *на полночь* — «на север». Вспомните пушкинские строчки из «Воспоминаний в Царском селе»: «Не се ль Элизиум полнощный Прекрасный царскосельский сад», то есть «Не это ли северный рай — прекрасный царскосельский сад». Читайте поэму «Руслан и Людмила» дальше: там то же прилагательное входит в сопутствующую перифразу, уточняющую как приложение врага Руслана Черномора:

Узнай, Руслан: твой оскорбитель
Волшебник страшный Черномор,
Красавиц давний похититель,
Полнощных (=«северных». — Н. Ш.)
обладатель гор.

То же по значению слово *полнощный* встречается нам в поэме и позднее: «Уж утро хладное сияло На темени *полнощных* гор».

Следуем дальше. Перед нами авторские слова:

Довольно... благо, мне не надо
Описывать волшебный дом:
Уже давно Шахеразада
Меня *предупредила* в том.

Здесь мы сталкиваемся с архаизмом *предупредила*, вместо которого мы бы использовали в настоящее время глаголы «упредила» или «опередила».

А вот как будто известное (довольно часто, во всяком случае, виденное) слово *супостат*:

В кровавых битвах *супостата*
Себе я равного не зрел;
Счастлив, когда бы не имел
Соперником меньшого брата!

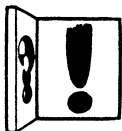
В этом отрывке оно имеет значение «противник» и стилистически совершенно нейтрально. А ведь в современном языке оно является просторечным и бранным словом и очень экспрессивно.

Читаем описание А. С. Пушкиным пребывания Ратмира в замке «на скалах»:

Я вижу терем отдаленный,
Где витязь томный, воспаленный
Вкушает одинокий сон;
Его *чело*, его *лани*ты
Мгновенным пламенем горят;
Его *уста* полуоткрыты
Лобзанье тайное манят;
Он страстно, медленно вздыхает,
Он видит их (прекрасных дев. — *Н. Ш.*) —
и в пылом сне
Покровы к сердцу прижимает.

Здесь есть несколько лексических архаизмов, но они вам более или менее знакомы, коль скоро вы хоть изредка читаете стихи: эти слова мелькают как дань поэтическому прошлому и в произведениях современных поэтов. К ним относятся *чело* — «лоб», *ланины* — «щеки», *уста* — «губы», *лобзание* — «поцелуй», *покровы* — «одежда». Понятна и характерна для Пушкина перифраза *вкушает одинокий сон* — «спит один».

Проверьте себя



Ниже в окружающем их контексте содержатся слова и обороты (иногда прямо говоря об этом, иногда это скрывая), которые в настоящее время уже устарели, стали редко употребляемыми. Прочитайте внимательно приводимые строки и попробуйте самостоятельно выделить их и определить то значение, с которым они используются в соответствующем контексте. Мне хочется верить, что вы задание выполните (по крайней мере, в его основной части). Чтобы сделать это, необходимо только знать, что среди «наших» слов имеются «чужие», читать текст не спеша и в нужных случаях снять с книжной полки один из толковых словарей современного русского языка (лучше всего, конечно, семнадцатитомный словарь АН СССР).

Разберем отрывки из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

1. В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков:
Семь временно обязанных...

2. Тут башмачки козловые
Дед внучке торговал...
3. Была тут также лавочка
С картинками и книгами,
Офени запасались
Своим товаром в ней...
4. Хожалому, квартальному
Не в бровь, а прямо в глаз...
5. Там рать-орда крестьянская
По кочам, по зажоринам
Ползком ползет с плетюхами, —
Трещит крестьянский пуп...
6. И все мне, братец, чудится,
Что режу пеунов
(Мы тоже пеунятники,
Случалось в год откармливать
До тысячи зобов)...
7. Дрожу, гляжу на лекаря:
Рукавчики засучены,
Грудь фартуком завешана,
В одной руке — широкий нож,
В другой ручник — и кровь на нем,
А на носу очки!..
8. Пришла зима бессменная,
Поля, луга зеленые
Попрятались под снег.
На белом снежном саване
Ни талой нет талиночки —
Нет у солдатки-матери
Во всем миру дружка!..
9. Горазд орать, балясничать,
Гнилой товар показывать
С хазового конца...
10. «Ой, батюшки, есть хочется!» —
Сказал мужик; из пещура
Достал краюху — ест...

11. «Я деньги принесу!»
— А где найдешь? В уме ли ты?
Верст тридцать пять до мельницы,
А через час присутствию
Конец, любезный мой!
12. Наклали шляпу полную
Целковилов, лобанчиков,
Прожженой, битой, трепаной
Крестьянской ассигнации.
13. Не пьет, не ест: тем кончилось,
Что в деннике с веревкою
Застал его отец.
14. Усы седые, длинные,
Ухватки молодецкие,
Венгерка с бранденбурами,
Широкие штаны.
15. Дома с оранжереями,
С китайскими беседками
И с английскими парками,
На каждом флаг играл...
16. Бывало, нас по осени
До полусотни съедется
В отъезжие поля...
17. Онучи распороли мы
И барину лобанчиков
Полшапки поднесли...
18. «Не правда ли, Матренушка,
На очеп я похож?»
19. Да распрямиться дедушка
Не мог: ему уж стукнуло,
По сказкам, сто годов.



Укажем теперь имеющиеся в приведенных текстовых «кусочках» устаревшие сейчас или диалектные слова и, если так можно выразиться, переведем их на современный язык. Такими словами у Некрасова являются

слова: *столбовая* (дороженька), *временно обязанные*, *козловые* (башмачки), *офени*, *хожалый*, *квартильный*, *кочи*, *зажорины*, *плетюх*, *пеуны*, *пеунятники*, *зоб*, *ручник*, *талиночка*, *мир*, *бальясничать*, *хазовый* (конец), *пещур*, *присутствие*, *целковик*, *лобанчик*, *ассигнация*, *денник*, *венгерка с браденбурами*, *китайские* (беседки), *отъезжие* (поля), *онучи*, *очеп*, *по сказкам*.

Перечисленные слова из «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова в соответствующих местах этого художественного текста имеют следующее значение: *столбовая дорога* — «большая проезжая дорога с верстовыми столбами (верста — километр)», *временно обязанный* — «освобожденные крепостные, обязанные в то же время либо платить за землю оброк, либо отбывать определенные повинности», *козловые (башмачки)* — «сделанные из кожи козла», *офени* — «коробейник, мелкий торговец, торговавший вразнос, бродя из деревни в деревню», *хожалый* — «рассыльный при полиции или полицейский низкого чина», *квартильный* — «полицейский надзиратель над кварталом», *кочи* — «кочки», *зажорина* — «рытвина с водой, талая вода под снегом, покрывающим рытвину», *плетюх* — «большая сплетенная из прутьев корзина», *пеуны* — «петухи», *пеунятники* — «петушатники», *зоб* — «штука» (счетное слово типа существительного *голова*, ср.: *сто голов молодняка*), *ручник* — «полотенце», *талиночка* — «проталинка», *мир* — «сельская община», *бальясничать* — «болтать», *хазовый конец* — «лицевая сторона ткани», *пещур* — «корзинка из лыка», *присутствие* — «учреждение», *целковик* — «рубль (серебряный)», *лобанчик* — «золотая монета» (разного достоинства), *ассигнация* — «бумажные денежные знаки» (разного достоинства), *денник* — «хлев», *венгерка с браденбурами* — «куртка с нашитыми поперечными шнурами» (по образцу формы венгерских гусар), *китайские беседки* — «беседки в китайском стиле», *отъезжие* — «отдаленные, куда надо ехать», *онучи* — «портянки», *очеп* — «шест у колодца, который служит как рычаг для подъема воды, журавль», *по сказкам* — «по ре-визским сказкам, данным переписи лиц, которые подлежат обложению податью».

Как видим, большинство слов, вызвавших у нас хлопоты и раздумья, являются историзмами, связанными с крестьянским бытом России XIX в. Значительно меньше в приведенных отрывках (да и во всей поэ-

ме) архаических синонимов, вытесненных позже другими словами.

О значении двух слов на *эпи-*

В современном русском языке имеется не очень большая, но очень употребительная группа иностранных слов, начинающихся на *эпи-*. В большинстве существительных звукосокращение *эпи-* у нас уже не отделяется от корня, хотя по своему происхождению это не что иное, как приставка греческого происхождения (в древнегреческом языке *эпи-* равно нашим приставкам *на-*, *над-*, *сверх-*, *после-*).

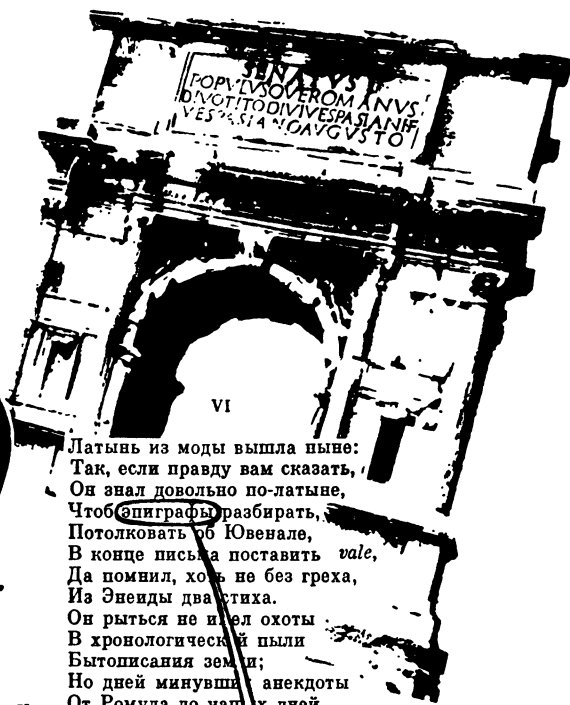
Разбор слова по составу позволяет четко выделять приставку *эпи-* лишь в словах *эпигенез* (ср. *генезис*, *генетический*), *эпилог* (ср. *пролог*), *эпифауна* (ср. *фауна*), *эпицентр* (ср. *центр*), *эпицикл* (ср. *цикл*). В остальных словах она стала уже «частицей бытия» корня, например: в *эпигон*, *эпистолярный* (стиль), *эпитафия*, *эпитет*. И среди них, конечно, *эпиграмма* и *эпиграф*, хорошо вам известные как литературоведческие термины.

Первое слово значит «коротенькое сатирическое произведение», второе — «небольшой текст, которым автор предваряет свое произведение или его какую-либо часть для раскрытия их основного содержания».

В романе «Евгений Онегин» А. С. Пушкина со словами *эпиграмма* и *эпиграф* мы встречаемся в самом начале романа. Они соседствуют друг с другом, находясь соответственно в пятой и шестой строфах первой главы. Однако было бы ошибкой считать их терминами в современном значении.

Но обратимся к пушкинскому тексту. Существительное *эпиграмма* заканчивает пятую строфу:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь,
Так воспитаньем, слава богу,
У нас немудрено блеснуть.
Онегин был, по мнению многих
(Судей решительных и строгих),
Ученый малый, но педант.
Имел он счастливый талант
Без принужденья в разговоре



Латынь из моды вышла ныне:
 Так, если правду вам сказать,
 Он знал довольно по-латыне,
 Чтоб эпиграфы разбирать,
 Потолковать об Ювенале,
 В конце письма поставить *vale*,
 Да помнил, хоть не без греха,
 Из Энеиды два стиха.
 Он рыться не имел охоты
 В хронологической пыли
 Бытописания земли;
 Но дней минувших анекдоты
 От Ромула до наших дней
 Хранил он в памяти своей.

v

.....
 Имел он счастливый талант
 Без принужденья в разговоре
 Коснуться до всего слегка,
 С ученым видом знатока
 Хранить молчанье в важном споре
 И возбуждать улыбку дам
 Огнем нежданных эпиграмм.

Слова "жигралма" и "жиграл"
 встречаются в старинном
 в записках "Мадриде"
 (от греческого *epi-nal*, сверху
 и *darho-ming*)

Коснуться до всего слегка,
С ученым видом знатока
Хранить молчанье в важном споре
И возбуждать улыбку дам
Огнем нежданных *эпиграмм*.

Неожиданные эпиграммы Онегина, заставлявшие светских дам улыбаться, ничего общего с поэтическими произведениями не имеют. Ведь Онегин, по словам Пушкина, не был любителем поэзии и стихов не писал (вспомните: «...высокой страсти не имея для звуков жизни не щадить, не мог он ямба от хорея, как мы ни бились, отличить»). Что же значит в этом отрывке слово *эпиграмма*? Здесь перед нами один из многочисленных галлицизмов Пушкина (т. е. слов, заимствованных из французского языка), и обозначает он остроту (ср. франц. *épigramme* — «колкость, острота»). Помните, кстати, синонимическое словосочетание (*сыпать*) *острые слова* в 37 строфе первой же главы, которое, несомненно, выступает как свободная передача французского оборота *dir des points* — «отпускать остроты».

В «Евгении Онегине» А. С. Пушкина приходится отметить такую же неожиданность смысла слова *эпиграф*:

Латынь из моды вышла ныне:
Так, если правду вам сказать,
Он знал довольно по-латыне,
Чтоб *эпиграфы* разбирать,
Потолковать об Ювенале,
В конце письма поставить *vale*,
Да помнил, хоть не без греха,
Из Энеиды два стиха.
Он рыться не имел охоты
В хронологической пыли
Бытописания земли;
Но дней минувших анекдоты
От Ромула до наших дней
Хранил он в памяти своей.

Заметим, что от современного литературоведческого термина слово *эпиграф* отличается в «Евгении Онегине» также старым ударением на корне, которое наблюдается в родственном ему и только что разобранном существительном *эпигра́мма*.

Пушкин говорит здесь не об эпитафиях в значении «лингвистические термины», а об античных надписях на могилах, памятниках или зданиях. Чтение их было одной из составных частей первоначального курса древних языков. Если перевести слово *эпита́ф* с древнегреческого буквально, то оно значит «надпись». Такое значение, доставшееся ему по наследству от древнегреческого (ср.: *επί* — «над, сверху», *γραφῆ* — «надпись, запись»), оно имеет и во французском языке. В древнегреческом языке, кстати, слова, которые мы разбираем, во многих своих значениях (в силу однородности своего морфемного состава, т. е. состава слова) выступают как синонимы.

Между прочим, во второй и седьмой главах романа «Евгений Онегин» вместо слова *эпита́ф* в его старом значении выступает существительное *надпись*:

Там виден камень гробовой
В тени двух сосен устарелых.
Пришельцу *надпись* говорит:
«Владимир Ленский здесь лежит,
Погибший рано смертью смелых,
В такой-то год, таких-то лет.
Покойся, юноша-поэт!»

Как видим, в процессе своего употребления бывшие в языке-источнике (т. е. в древнегреческом языке) родственные слова *эпиграмма* и *эпита́ф* в русском языке разошлись по значению, но затем тематически сблизились, став литературоведческими терминами.

А. С. Пушкину они известны и в этом смысловом амплуа.

В приведенных отрывках из первой главы «Евгения Онегина» просят толкования не только разобранные два слова с *эпи-*. Иную, нежели сейчас, семантику имеют в тексте Пушкина еще три слова. Это *педант*, *грех* и *анекдот*.

Слово *педант* употребляется поэтом в значении «человек, который выставляет напоказ свою ученость, самоуверенно, с апломбом судит о чем угодно», слово *грех* — в значении «ошибка» (ср. *погрешность*), слово *анекдот* — в значении «небольшой занимательный рассказ» (ср. в «Пиковой даме»: «Анекдот о трех картах сильно подействовал на его воображение».)

Читая и перечитывая М. Ю. Лермонтова, не перестаешь удивляться «благородной силе и святой прелестью» его удивительно «живых», «простых и гордых слов», рожденных «из пламя и света» его вдохновенной души. И сейчас, спустя почти полтора столетия после трагической смерти великого писателя земли русской, его чудесная поэзия и проза являются родными и кровными для нас своим пронзительным художественным совершенством, своей жизненной правдой и нравственной чистотой, своей высокой гражданственностью и глубоким лиризмом.

И что самое примечательное, что привлекает особенно, — это настежь открытое сердце поэта. Его мысли и чувства открыты читателю и в нашу эпоху, несмотря на неумолимый бег времени, огромные социальные перемены и изменения в литературе как словесном искусстве. Такое поразительное на первый взгляд обстоятельство объясняется не столько тем, что Лермонтов в своих произведениях освещает принципиально важные всевременные и общечеловеческие вопросы, сколько тем, что его сочинения оказываются написанными, по существу, на современном русском литературном языке, «до странности» чистым от архаических и малоупотребительных (диалектизмов, жаргонизмов) фактов. «Как жемчуг пишутся слова», соразмерно и мерно льются святые звуки под пером Лермонтова, и подавляющее большинство слов хорошо нам известно, близко и понятно. Все это делает гениальные создания писателя до сих пор на редкость современными (и не только по прозрачному и ясному языку, но и по характеру идейного и эстетического их воздействия).

И все же было бы неверным считать, что в художественной речи Лермонтова нет никаких сторонних нашему языковому сознанию фактов и явлений. Они все-таки есть. Это связано и с довольно значительной временной дистанцией, отделяющей нас от писателя, и с теми особенностями, которыми богаты язык художественной литературы в целом и поэтика Лермонтова в частности. Именно поэтому, читая и перечитывая бессмертные произведения навсегда молодого Лермонтова, надо всегда прочитывать их внимательно и придирчиво.

Разберем для начала один пример, который нам предлагает заглавие данной новеллы. Речь пойдет

о строке «За *звук* один волшебной речи...» из стихотворения «Как небеса, твой взор блистает». Только остановившись и подумав, мы увидим и услышим, что кроется здесь за словом *звук*. Сейчас это слово имеет два актуальных общеупотребительных значения — «то, что мы слышим, т. е. слуховое ощущение колебательного движения чего-либо в окружающей среде» и «элементарная фонетическая единица языка». В разбираемом отрывке (речь всегда образуется из соответственно связанных друг с другом слов, а не звуков!) говорится о слове. Поэтому соответствующая строчка значит «за одно слово волшебной речи». Такое «словесное», а не «звуковое» значение у слова *звук* в поэзии первой половины XIX в. встречается очень часто (ср.: «Москва! Как много в этом *звуке* Для сердца русского слилось!» у А. С. Пушкина). Такое значение этого слова наблюдается постоянно и у Лермонтова: «Замолкли *звуки* чудных песен»; «Тогда признательную руку В ответ на ваш приветный взор Навстречу радостному *звуку* Он в упоении простер» и т. д.

Какой, во что и зачем стучал сторож

Когда Надя проснулась, было, должно быть, часа два, начинался рассвет. Где-то далеко *стучал сторож*. Спать не хотелось, лежать было очень мягко, неловко. Надя, как во все прошлые майские ночи, села в постели и стала думать.

Так начинается вторая часть рассказа А. П. Чехова «Невеста», одного из самых чудесных его рассказов, проникнутого призывом к деятельной жизни и настоящей человеческой радости, твердой верой в светлое будущее, ожидающее людей («О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет!»).

Обратим внимание на второе предложение приведенного отрывка, как будто ничего неясного и темного не содержащего. Какую информацию доводит до нашего сведения писатель? Все слова по отдельности в нем понятны и входят в число самых частых и употребительных. И все же — при внимательном чтении — оно вызывает вопросы: зачем и чем стучал... сторож, приз-

ванный, как известно, что-либо стеречь, охранять, караулить. Такое же недоумение могут посеять и следующие далее в рассказе «Невеста» упоминания о стороже: «Сторож уже давно не стучит. Под окном и в саду зашумели птицы, туман ушел из сада, все кругом озарилось весенним светом, точно улыбкой»; «И Саша не спал внизу, — слышно было, как он кашлял... «Тик-ток... — стучал сторож где-то далеко. — Тик-ток... тик-ток».



Приведенные фразы — яркие примеры того, что для понимания сказанного далеко не всегда можно ограничиться знанием только слов как таковых, нужны также и те знания о действительности, которые стоят за словами как носителями и источниками национальной и культурно-исторической информации, которые накопились в языке как лексическое и фразеологическое отражение истории, культуры и быта русского народа.

Но обратимся к тексту. Он совершенно определенно говорит, что речь идет о ночном времени и, значит, о ночном стороже (когда он стучал, было два часа, когда взошло солнце, он уже не стучит).

Ночные сторожа были раньше разные: либо караульщики, либо обходные, что подтверждает словарь В. И. Даля. Караульщики были сторожами «безотходными», т. е. находившимися постоянно там, где они что-либо сторожили. Обходные сторожа, как свидетельствует определение, были такими, которые обходили тот «объект» (село, определенную часть города), который они охраняли. Эти-то обходные ночные сторожа и стучали. Стучали обычно особым деревянным молотком в металлическую (железную или чугунную) доску.

Примеры такого употребления встречаем у различных писателей: «Все спали в Нижнем Новгороде; ... только изредка на боярских дворах ночные сторожа, стуча сонной рукой в чугунные доски, прерывали молчание ночи» (Загоскин. «Юрий Милославский»); «Сторожа стояли на всех углах, колотя деревянными

лопатками в пустой бочонок наместо чугунной доски» (Гоголь. «Мертвые души»); «В то время *сторож* полуночный, Один вокруг стены крутой, свершая тихо путь урочный (=«предназначенный, отведенный». — Н. Ш.), Бродил с чугунною доской, И возле кельи девы юной Он шаг своей мерный укротил И руку над доской чугунной, Смутясь душой, остановил» (Лермонтов. «Демон»).

Зачем же сторожа стучали? Ответ на этот вопрос мы находим в «Воспоминаниях» профессионального революционера-ленинца И. В. Бабушкина: «*Сторожа стучали* изредка в колотушку, давая знать о месте своего присутствия...». «Подведомственное» обходному ночному сторожу место, которое он охранял и, значит, *околачивал*, имело ранее название *околоток*. Первоначальным значением слова *околоток* было «участок, охраняемый (околачиваемый) каким-либо сторожем», затем в царской России оно получило значение «район города, подлежащий ведению околоточного надзирателя». Сейчас слово *околоток* и его производное (*околоточный*) стали уже историзмами, поскольку понятия, ими обозначаемые, ушли в историю.

XXXV строфа первой главы «Евгения Онегина»

Как уже говорилось, читая даже хорошо знакомые нам по школьной программе художественные произве-



дения, мы должны учитывать, что в них всегда есть «подводные рифы», как языковые, так и специфические, что выражается в слове как названии тех или иных предметов и явлений объективной действительности, жизни и быта народа, нам почему-либо незнакомо.

В качестве примера можно привести XXXV строфу первой главы романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин», где к явным языковым шумам и помехам (в виде устаревших слов *биржа*, *охтинка*, *васисдас*, *хлебник*) прибавляется информативная скрытность самого текста с точки зрения его «плана содержания»:

Что ж мой Онегин? Полусонный
В постелю с бала едет он:
А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином *охтинка* спешит,
Под ней снег утренний хрустит.
Проснулся утра шум приятный.
Открыты ставни; трубный дым
Столбом восходит голубым,
И *хлебник*, немец аккуратный,
В бумажном колпаке, не раз
Уж отворял свой *васисдас*.



Даже зная, что слово *биржа* здесь употребляется А. С. Пушкиным в архаическом значении «уличная стоянка извозчиков», что *хлебник* — это «пекарь и продавец хлеба», что *охтинка* — «жильница Охты, т. е. Охтинской слободы Петербурга», а слово *васисдас* представляет собой искаженное французское слово *vasistas* — «маленькое окошко», этимологически связанное с немецким *Was ist das?* — «Что это такое?» и значит «форточка», мы все же не в состоянии с исчерпывающей полнотой представить сообщаемое поэтом.

Последнее можно осуществить только с учетом того фона у ряда образующих разбираемый текст слов, который отражает определенные культурно-исторические факты.

Надо видеть, что кроется под сочетанием «А Петербург неугомонный *Уж барабаном пробужден*». Здесь Пушкин говорит о барабанной дроби утренней побудки в казармах расположенных в различных концах города гвардейских полков. Звук барабана будил ото сна трудовое население столицы. О том, что именно трудовой народ, а не представителей господствующего класса, говорят и предыдущие строчки «Что ж мой Онегин? Полусонный В постелю с бала едет он», и слово *неугомонный* (Петербург) — «шумный» (от таких, как Онегин). Следует также иметь в виду, что *охтинка*, спешащая с кувшином, — не просто обитательница Охты, а молочница (Охта была заселена финнами, снабжавшими жителей столицы молочными продуктами).

Необходимо учитывать также, что «хлебник, немец аккуратный» как пекарь и продавец хлеба открывал форточку в своей лавке не для того, чтобы ее проветривать, а чтобы подавать покупателю хлеб.

Внимательное чтение этой строфы дает возможность сделать еще один важный вывод: описываемое зимнее утро было безветренным и морозным: снег хрустит, а трубный дым «столбом восходит голубым».

В заключение хочу обратить ваше внимание на устаревшую форму слова *постель* — *в постелю* (вместо *в постель*). Это не ошибка поэта. В первой половине XIX в. в русском языке было существительное *постеля*, которое склонялось, естественно, как слова *земля*, *неделя*, *воля* и т. д. (см. об этом с. 115).

Не только ветрило

У Ф. И. Тютчева есть чудесное лирическое стихотворение «Восток белел...», прозрачное и трепетное двенадцатистишие, с композиционной и смысловой точки зрения организованное анафорой (т. е. единоначатием, повторением начальных частей отрезков речи) и градацией (т. е. нарастанием эмоционально-смысловой значимости: *Восток белел... Восток алел... Восток вспы-*



лал...)). В качестве анафоры выступает рефренное слово *восток* («часть горизонта, где восходит солнце»), а в качестве второй — глаголы *белел*, *алел* и *вспылал* как все большие степени рассвета.

Начинается стихотворение так:

Восток белел. Ладья катилась,
Ветрило весело звучало, —
Как опрокинутое небо,
Под нами море трепетало...

В сборнике «Ф. Тютчев. Стихотворения» (М., 1976) в примечаниях к этой поэтической миниатюре объясняется только слово *ветрило*: «*Ветрило* (устар.) — парус». Действительно, это существительное как устаревшее слово, как архаизм требует объяснения на современном русском языке, хотя оно, несомненно, многим сразу напоминает стихотворение Пушкина «Погасло дневное светило» («Шуми, шуми, послушное *ветрило*, Волнуйся подо мной угрюмый океан...») и является одним из слов традиционно-поэтической лексики. Между прочим, в русском языке слово *ветрило* не исконное и является заимствованием из старославянского языка (в памятнике древнерусской литературы — сборнике Святослава 1076 г. — встречаем: «Красота воину оружие и кораблю *ветрила*»). Иное дело слово *ветрило* — «ветер» в «Слове о полку Игореве» («О ветре! *ветрило!* Чему господине насильно вееши?», что значит «О ветер, ветрило, зачем, господин, сильно дуешь?») с усилительным, а не орудийным суффиксом *-(и)ло* (таким же, как сейчас суффикс *-ила* в словах *громила*, *зудила* и т. п.).

В стихотворении Тютчева «Восток белел...» объяснению в качестве ходовых в первой половине XIX в. традиционно-поэтических слов подлежат и другие слова и словосочетания. Это, во-первых, существительные *ладья* — «лодка», *чело* — «лицо, лоб», *уста* — «губы», *взоры* — «глаза», *выя* — «шея» и *ланины* — «щеки». Во-вторых, это чудесная перифраза в конце стихотворения *капли огневые* — «слезы», соотносительная с общенародным выражением «горячие слезы», но значительно более яркая и выразительная.

Однако это не все. Вернемся к строчке: «Во взорах небо ликовало...». Мы теперь знаем, что *во взорах* значит «в глазах» (ср. у Пушкина в «Евгении Онегине»:

«С досады *взоры* опустив, Надулся он»). И все-таки это не дает полного понимания строчки. Напротив, вызывает недоумение, как это в глазах может ликовать небо. Все встает на свои места только тогда, когда мы узнаем, что слово *небо* имело раньше переносное значение «блаженство, наслаждение, радость, что-то неземное» (ср. в «Плаче Людмилы» В. А. Жуковского: «*Небеса* вкушала я!», т. е. «Я наслаждалась!»).

Корогод

Есть у С. Есенина чудесное стихотворение «Гой ты, Русь моя родная», написанное им еще в 1914 г. с характерной и постоянной для него мыслью: «Не надо рая, дайте родину мою». В этой жанрово-психологической миниатюре просто нельзя пройти мимо слова *корогод*:

И гудит за *корогодом*
На лугах веселый пляс.

Без его правильного понимания читатель не может себе представить конкретной картины, нарисованной поэтом. Оно властно требует комментария, поскольку мы не очень понимаем, где гудит «веселый пляс».

В книге С. Есенина «Стихи и поэмы» школьной библиотеки (М., 1974, с. 13) составитель в сноске толкует существительное *корогод* следующим образом: «*Корогод* — искаженное от *хоровод*». Да, действительно, это слово надо объяснить современному читателю, но точнее.

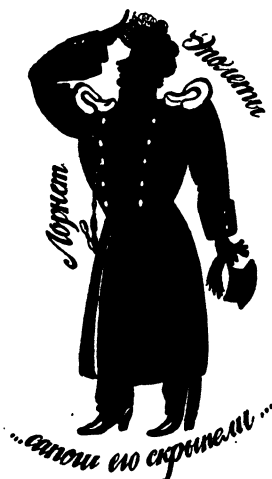
Скажем обо всем по порядку. *Корогод* толкуется как искаженное от *хоровод*. Не кажутся ли в таком случае вам более чем странными цитируемые есенинские слова: на лугах гудит веселый пляс за... пением и плясками (!). Ведь *хоровод* — название древней славянской игры, участники которой идут по кругу с пением и плясками (ср.: «Хорошо в лугу широком кругом В *хороводе* пламенном пройти» (А. Блок. «Май жестокий с белыми ночами...»). Не вдаваясь здесь в трудные вопросы происхождения слова *корогод* (нам оно вовсе не представляется искажением существительного *хоровод*), сделаем только следующий из логики слов вывод: предложно-падежная форма *за корогодом* у поэта имеет здесь совсем другое значение, нежели «за хороводом».



И это значение, несомненно, пространственное, такое же, каким оно является у предложно-падежного сочетания *на лугах*. Где же гудит веселый пляс? На лугах, за корогодом, т. е. за порядком — «за домами, образующими улицу» (см.: Даль В. И. Толковый словарь..., т. 2, с. 188, т. 3, с. 327), где отмечается и значение «порядок» у слова *корогод* и объясняется слово *порядок* как «ряд домов, составляющих одну из противоположных сторон улицы деревни или села»).

Ну вот, теперь все в порядке. Наши затруднения были, как видим, связаны с использованием здесь С. Есениным диалектного слова.

Сапоги его скрипели



Давайте вспомним дневниковую запись Печорина от 5 июня в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Она начинается с описания Грушницкого, когда он, после производства в офицеры, впервые появляется в офицерской форме:

За полчаса до бала явился ко мне Грушницкий в полном сиянии армейского пехотного мундира. К третьей пуговице пристегнута была бронзовая цепочка, на которой висел



двойной лорнет; эполеты неимоверной величины были загнуты кверху, в виде *крылышек амура*; сапоги его скрипели; в левой руке держал он коричневые лайковые перчатки и фуражку, а правую взбивал ежеминутно в мелкие кудри завитой хохол...»

В этом язвительном описании неизвестных современному читателю слов как будто нет. И тем не менее вряд ли вы полностью представляете изображаемую Лермонтовым картину вырядившегося Грушницкого. И дело здесь не только в том, что для правильного понимания необходимо хорошо знать значения слов и словосочетаний *эполеты*, *крылышки амура* и *двойной лорнет*. Нужно иметь в виду также и то, что непонятное может «прятаться» в самых понятных, обычных и обыденных словах.

Однако обо всем по порядку.

Значение слова *эполеты*, наверное, вам известно. Эполеты — это погоны с парадным шитьем, но погоны офицерские, поэтому слово *эполеты* ранее часто употреблялось как указание на принадлежность к офицерству:

Пришел Грушницкий и бросился мне на шею: он произведен в офицеры... — Толкуйте, толкуйте, доктор! вы не помещаете мне радоваться; он не знает, — прибавил Грушницкий мне на ухо: — сколько надежд придали мне эти *эполеты*...

О, *эполеты*, *эполеты*! ваши звездочки, путеводные звездочки.

Сравните подобное употребление у Пушкина:

Отроду моя солдатская шинель не была мне
столь тягостна — отроду *эполеты* не казались
мне столь завидными.

Чтобы воочию увидеть эти «неимоверной величины» эполеты у Грушницкого, надо также вспомнить крылышки амура, т. е. живописные и скульптурные изображения древнегреческого мифологического бога любви Амура в виде голого кудрявого мальчика с крылышками за спиной.

Теперь обратим внимание еще на одну деталь в портрете Грушницкого. На бронзовой цепочке щеголя висел *двойной лорнет*. Точное значение этого словосочетания и соответствующее зрительное представление вам дадут словарь В. И. Даля, «Словарь языка Пушкина» и контекст, взятые вместе. *Лорнет* — «складные очки в оправе». В принципе он может быть, как указывает В. И. Даль, и с ручкой, и на цепочке. У Грушницкого — на бронзовой цепочке. «Словарь языка Пушкина» утверждает, что у Онегина был двойной лорнет с ручкой («*Двойной лорнет*, скосясь, наводит На ложи незнакомых дам...»). Судить о том, каким двойным лорнетом пользовался Онегин, мы не можем: контекст не дает для этого никаких, даже косвенных, показаний. Цепочка могла быть и у него!

А теперь — о том, что в словесном отношении не содержит в себе ничего несовременного, что совершенно понятно и в то же время не позволяет нам до конца и адекватно понять сообщаемое, коль скоро мы не знаем того, что заключено в так называемых «фонových» долях значения слов, отражающих культурно-исторические факты. У Лермонтова в разбираемом отрывке подобное наблюдается в предложении «Сапоги его *скрипели*». Оно является не простой констатацией факта скрипения. В противном случае эта фраза была бы лишней. Она имеет второй — очень информативный — план, являясь органической частью описания празднично-франтоватого костюма Грушницкого. Ведь в ней Лермонтов сообщает нам, что у его героя были также (вместе с двойным лорнетом, цепочкой, эполетами) и сапоги со скрипом, т. е. особые щегольские сапоги, по-особому сшитые сапожником, которые обычно надевались по праздникам. Вот что сообщает об этом

в своем «Толковом словаре...» В. И. Даль: «Скрып, в сапогах, по заказу давальцев (т. е. заказчиков. — Н. Ш.), лоскутки кожи, вымоченные в уксусе, пересыпанные серой и сложенные меж стельки и подошвы» — и приводит далее характерную пословицу *Сапожки со скрыпом, а каша без масла.*

Как видим, предложение «Сапоги его скрипели» — важный штрих в лермонтовском словесном рисунке безвкусно одетого, расфранченного Грушницкого.

Сыны Авзонии и сыны Дронтейма

Совершим небольшое путешествие по одному из «Отрывков путешествия Онегина». Обратимся к описанию выхода театральной публики из Одесского оперного театра после оперы «упоительного» Россини:

Финал гремит; пустеет зала;
Шумя, торопится *разъезд*;
Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд,



Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый,
Его невольно затвердив,
А мы режем речитатив.

В этом кусочке последней строфы «Евгения Онегина» (за ней у поэта следует лишь предложение *Итак, я жил тогда в Одессе...*) мы встречаемся не только со старой грамматической формой *зала* (вместо современного *зал*), устаревшим значением слова *разъезд* — «разъезжающиеся люди», архаическим произношением рифмующегося с существительным *разъезд* слова *звезд* со звуком *е* (на месте современного *звезд*), но и ... с сынами Авзонии счастливой. Мне кажется, что для большинства из вас эта встреча будет непонятной.

Что значит словосочетание *сыны Авзонии*? Его значение (между прочим, самое прозаическое) можно раскрыть очень просто. Но при двух условиях. Во-первых, надо иметь в виду, что перед нами перифрастическое обозначение лица по его национальной принадлежности. Во-вторых, надо знать, что такое *Авзония*. Тогда все становится на свои места. Как только мы узнаем, что слово *Авзония* — это старое название Италии (производное с помощью суффикса *-ия* от имени Авзона, который, по преданию, был первым царем Италии, сыном Одиссея и Цирцеи или Калипсо, ср. *Колумбия* — от *Колумб*, *Боливия* — от *Боливар* и т. д.), то красивое, но непонятное сочетание слов *сыны Авзонии* «сокращается» в самое привычное слово *итальянцы*. Эта перифраза встречается у Пушкина и в стихотворении «Кто знает край, где небо блещет...»:

Людмила северной красой,
Всё вместе — томной и живой,
Сынов Авзонии пленяет...

А теперь обратимся к словосочетанию *сыны Дронтгейма*. Оно, вероятно, кажется вам не менее темным и неясным, нежели *сыны Авзонии*. Скажу сразу, что это не свободное сочетание, обозначающее сыновей какого-то человека по фамилии *Дронтгейм*. Мы вновь встретились (уже в стихотворении К. Н. Батюшкова «Тень Гаральда смелого») с перифразой, аналогичной разобранной выше. Вот содержащее ее четверостишие:

*О други! я младость не праздно провел!
С сынами Дронтгейма вы помните сечу?
Как вихорь пред вами я мчался навстречу
Под камни и тучи свистящие стрел.*

Сейчас мы ее разберем. Но сначала два замечания по тексту, связанные с грамматикой и фонетикой. В нем, во-первых, мы встречаемся с архаической формой *други* вместо *друзья*, а во-вторых, с устаревшим произношением *е* как [’э], а не [’о] в слове *провел* (ведь оно рифмуется со словом *стрел* — родительный падеж множественного числа от *стрела*).

Итак, перифраза *сыны Дронтгейма*. В ней есть еще «не наша» огласовка топонима, т. е. географического названия, *Тронхейм* (название древней столицы Норвегии и современного города и окружающей их северной части Норвегии). А означает она «тронхеймцы».

Заметим, что цитируемое стихотворение Батюшкова с рефренной строфической концовкой *А дева русская Гаральда презирает* представляет собой вольное переложение старинной норвежской песни, приписываемой скальду и одновременно королю Норвегии Гаральду III, за которым была замужем дочь великого Киевского князя Ярослава Мудрого Елизавета.

Перифразы со значением лица (не только по его национальной принадлежности, но по его занятию или свойству) в русской поэзии были очень распространенными и частотными. Ср. *сын Феба* — «поэт», *сын Марса* — «воин», *творец Макбета* — «Шекспир», *певец Корсара* — «Байрон» и т. д.

Перечитывая «Зимнее утро»

Стихотворение «Зимнее утро» А. С. Пушкина давным-давно стало хрестоматийным и, конечно, очень хорошо вам известно. Его изучают в школе как одно из самых ярких стихотворений, посвященных зиме. В нем, по выражению А. Т. Твардовского, «все, кажется, на русском языке», все как будто бы и понятно и ясно. Однако как это на деле обманчиво! Сколько в действительности в этом произведении языковых трудностей и отступлений, которые мы вначале даже и не замечаем. А это, естественно, ведет к приблизительному, неточному пониманию и его отдельных деталей, и, значит, произведения в целом.

Но обратимся к тексту, такому знакомому и близкому, многим известному наизусть.

Начнем с первой строфы:

Мороз и солнце; день чудесный!
Еще ты дремлешь, друг прелестный —
Пора, красавица, проснись:
Открой сомкнуты негой взоры
Навстречу северной Авроры,
Звездою севера явись!

В этой строфе при замедленном чтении наш взгляд должен прежде всего остановиться на четвертой — шестой строчках «открой сомкнуты негой взоры Навстречу северной Авроры, Звездою севера явись!». В них содержатся не только два «темных» слова, хотя их неясность может быть не замечена, но и два устаревших ныне архаических факта. Во-первых, разве не удивляет вас словосочетание *открой... взоры*? Сейчас ведь только можно *бросать взоры, устремить взоры, потупить взоры* и т. д. Здесь же это существительное имеет старое значение — «глаза». Заметим, что поскольку слово *взор* образовано от *взирать* — «смотреть», то оно по своей внутренней форме аналогично диалектному *гляделка* (от *глядеть*). Отмеченное значение слова *взор* встречается в художественной речи первой половины XIX в. постоянно. И не только в стихах! В романе Загоскина «Аскольдова могила» мы читаем: «Неподвижные *взоры* Рогнеды горели каким-то диким огнем...» В «Евгении Онегине» А. С. Пушкина герой появляется перед Татьяной, «блистая *взорами*» («...прямо перед ней, Блистая *взорами*, Евгений Стоит подобно грозной тени»). И т. д.

Идем далее. В следующей строчке нас поджидает собственное имя, написанное с большой буквы, *Аврора*, по своему значению являющееся нарицательным существительным со значением «утренняя заря» (по имени богини утренней зари в древнеримской мифологии). В такой роли слово *Аврора* Пушкиным используется неоднократно (ср. в «Евгении Онегине»: «Ольга к ней, *Авроры* северней алей И легче ласточки влетает»). Попутно отметим в этих же строчках стихотворения два устаревших грамматических явления. Такими являются, во-первых, усеченная форма прилагательного *сомкнуты* (вместо *сомкнутые*, т. е. «закрытые») и, во-

вторых, словосочетание *навстречу Авроры* (вместо *навстречу Авроре*), где после предлога *навстречу* следует не дательный падеж существительного (к о м у?), а родительный (к о г о?).

Но читаем стихотворение дальше. Если вы знаете, что *вечор* — это не просто *вчера* или *вечером* («Вечор, ты помнишь, вьюга злилась»), а «вчера вечером», то задержитесь немножко на следующей строчке: «На мутном небе мгла носилась». Не кажется она вам несколько несуразной? Ведь в обычном актуально-частотном употреблении слово *мгла* значит сейчас «тьма, мрак»! Да, это слово здесь использовано поэтом в значении «густой снег, скрывающий в тумане как своеобразная завеса все окружающее» (ср. диал. *мга*, *мгла* в значении «изморось, метель»). Такую же «туманную», а не «темную» роль выполняет это существительное и в стихотворении Пушкина «Буря мглою небо кроет...».

Думаю, что это еще не все, о чем нужно сказать. В четвертой строфе поэт говорит: «Приятно думать у лежанки». Абсолютно понятно ли вам это предложение? Если да, то, не сомневаюсь, далеко не всем. И голос поэта мешает нам слышать здесь слово *лежанка*. И понятно почему. Даже по деревням сейчас в новых домах нет уже этого предмета обихода — невысокого, на уровне современной кровати выступа у русской печи, на котором, греясь, отдыхали или спали (ср. в одном из пушкинских писем: «Покамест я один-одинешенек; живу недорослем, валяюсь на лежанке и слушаю старые сказки да песни»).

В этой же строфе подозрительно и странно звучит *запречь* на месте современного нормативного *запрячь*. Такая форма, несомненно, появилась тут у Пушкина на месте также известной ему формы *запрячь* как факт «поэтической вольности», позволяющей дать точную рифму (слово *печь* потянуло за собой вариант *запречь*).

Ну, вот. Теперь замедленное чтение «Зимнего утра» подошло к концу.

Наглая смерть

«Степь» А. П. Чехова. Едет Егорушка учиться в город. Тянутся по степи подводы, сопровождаемые возчиками (или, как их называет автор, — подводчиками). Возникают самые различные разговоры. Среди иногда

бессвязных фраз одного из таких подводчиков — Пантелея Холодова, обращенных к Егорушке, невольно останавливает наше особое внимание его утверждение, что «нет пуще лиха, как наглая смерть». Оно обращает на себя наши взоры прежде всего какой-то несуразностью словосочетания *наглая смерть*, хотя требуют известного объяснения и слова *пуще* — «сильнее, более» и *лихо* — «зло, несчастье».

Правильно ли отмеченное словосочетание? Ведь прилагательное *наглый* — «грубый, бесцеремонный» обычно сцепляется с существительными, обозначающими человека и его свойства и действия: *наглое поведение, наглый поступок, наглый взгляд, наглый обман* и т. д.

Говорит ли герой здесь о грубой и бесцеремонной смерти? Какая смерть в данном случае подразумевается? Разве смерть может быть ласковой и деликатной?

Правильное понимание фразы «нет пуще лиха, как *наглая смерть*» дает знание нелитературного архаичного и диалектного значения слова *наглый* — «внезапный, неожиданный». Такое значение до сих пор еще свойственно ему в некоторых славянских языках (ср. польск. *pagły* — «внезапный, неожиданный»; *pagła śmierć* — «скоропостижная смерть», чешск. *nahlý* — «внезапный, неожиданный» и т. д.). В «Степи» А. П. Чехов использует не наше значение слова *наглый*. Поэтому разбираемое предложение надо понимать на современном русском литературном языке так: «Нет больше несчастья, нежели скоропостижная смерть». Если иметь в виду изображаемую писателем картину, то это прилагательное по его стилистической окрашенности в прямой речи персонажа может быть охарактеризовано как один из довольно многочисленных в «Степи» украинизмов (ср. укр. *наглий* — «неожиданный, внезапный»).

Светоч, да не тот

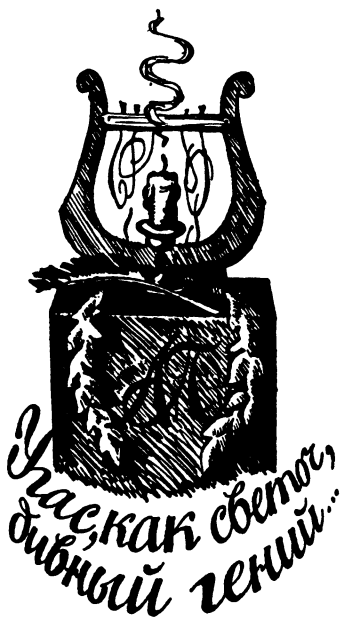
В современном русском литературном языке слово *светоч* имеет значение «носитель». По своему употреблению оно фразеологически связано и, говоря конкретно, употребляется не автономно, а всегда в соединении с родительным падежом абстрактных существительных, имеющих положительное значение. К таким относятся, в частности, *мир, прогресс, свобода, правда,*

истина и т. д. (ср.: *светоч мира, светоч правды* и т. п.).

Встречается слово *светоч* и в русской классике XIX в., но это уже, как говорится, Федот, да не тот. Я подробно писал об этом в книге «В мире слов» (2-е изд., 1978, с. 275—278) в новелле с тем же заглавием. Однако разбирал там лишь использование его Лермонтовым в строчке «угас, как *светоч*, дивный гений» из замечательного стихотворения, написанного на смерть А. С. Пушкина. В нем Лермонтов употребляет это слово в сравнении как *светоч*, поясняя глагол *угас* (в переносном значении обозначающий «умер»). Последнее позво-

ляет нам даже без помощи словарей «просветить» старое значение слова *светоч*. Ведь угасать может только то, что горит. Следовательно, *светоч* — это буквально «все то, что, горя, освещает» (свеча, лучина, факел и т. д.). Скорее всего, в лермонтовском контексте сравнение *как светоч* — творческая переработка эгегических обозначений смерти (ср. у Ф. Глинки: «Как бились вы на смерть Над Эльбой на плотине, Где Фигнер-партизан, как молния, угас» и т. д.). Существительное *светоч* выступает здесь с наиболее распространенным значением — «свеча» и как бы перекликается со своим однокорневым синонимом *свеча* в народно-поэтическом языке. Вспомните хотя бы пословицу «живет, словно *свечка* на ветру» и строки из народной песни «Словно *свечка* восковая, Догорает жизнь моя».

Но обратимся к примерам использования слова *светоч* другими поэтами. Вот перед нами стихотворение А. А. Фета. Оно так и называется «Светоч». Здесь слово *светоч*, совершенно несомненно, значит «факел». Это очень ярко видно из самого текста:



Ловец, все дни отдавший лесу,
Я направлял по нем стопы;
Мой глаз привык к его навесу
И ночью различал тропы.

Когда же вдруг из тучи мгlistой
Сосну ужалил яркий змей,
Я сам затеплил сук смолистый
У золотых ее огней.

Горел мой факел величаво,
Тянулись тени предо мной,
Но, обежав меня лукаво,
Они смыкались за спиной.

Пестреет мгла, блуждают очи,
Кровавый призрак в них глядит,
И тем ужасней сумрак ночи,
Чем ярче *светоч* мой горит.

Здесь лирический герой «сделал» *светоч* — «факел» из зажженного смолистого сука сосны (ср. строчки «Горел мой *факел* величаво...» и «Чем ярче *светоч* мой горит»).

Отмечу попутно в приведенном стихотворении чуждые языковые особенки. Они являются важными для правильного понимания произведения. Это архаическое значение слова *ловец* (здесь оно обозначает «охотник», ср. поговорку *на ловца и зверь бежит*), устаревшее слово *змей* (в значении «змея», нам сейчас оно является родным лишь как обозначение сказочного крылатого чудовища и сооружения из бумаги или ткани, которые на нитке запускают в воздух) и архаическое значение слова *лукаво* — «извиваясь, с поворотами». Очень характерной для поэтического языка прошлого выступает цветистая перифраза *Я направлял по нем стопы*, равнозначная очень прозаическому и краткому «Я шел».

Но пойдем дальше. Обратимся к известному полемическому стихотворению Н. А. Некрасова «Поэт и гражданин».

В ночи, которую теперь
Мы доживаем боязливо,
Когда свободно рыщет зверь,

А человек бредет пугливо, —
Ты твердо *светоч* свой держал,
Но небу было неугодно,
Чтоб он под бурей запылал,
Путь освещая всенародно;
Дрожащей искрою впотьмах
Он чуть горел, мигал, метался.
Моли, чтоб солнца он дождался
И потонул в его лучах!

Здесь мы тоже встречаемся со словом *светоч* в том же конкретном значении — «факел». Более того, даже в чем-то сходном со стихотворением «Светоч» Фета контексте, поскольку и у Фета, и у Некрасова — при описании как будто конкретной и обычной ночи — дается символическая картина жизненного пути человека. Особенно ясно и ярко это видно в стихотворении Некрасова, где наблюдается противопоставление слова *ночь* перифрастическому обозначению наступления дня.

Вот такие, дорогие мои, *пирог*и и *щи*

Существительные *пирог*и и *щи* в настоящее время являются самыми простыми, обычными словами, не вызывающими к себе никакого особого интереса. Нам прекрасно известно их значение, их разное множественное число: ведь слово *щи* имеет сейчас только множественное число, а слово *пирог*и — и множественное, и единственное. Что же заставляет остановить наше внимание на этих названиях печеного изделия из теста с начинкой и одного из видов первого блюда? Сейчас скажу. Это фактически очень своеобразное употребление их в словосочетаниях в пушкинском и гоголевском текстах, а конкретно — в романе «Евгений Онегин» и поэме «Мертвые души». Но о каждом — по порядку. Вспомните первую главу «Евгения Онегина», когда герой с Кавериным обедает у Талона:

Пред ним roast-beef окровавленный
И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Страсбурга пирог нетленный
Меж сыром лимбургским живым
И ананасом золотым.

Не правда ли, очень выразительная картина стола? Но все ли вам здесь понятно? Скажу за вас — далеко не все. Если иностранная транслитерация современного *ростбиф* — «кусоч жареной говядины», здесь «с кровью» — *окровавленный*, как тем более ананас, вас еще не смущают, то остальная еда Евгения Онегина видится, несомненно, «в густом тумане».

Многим из вас известны трюфеля только как шоколадные конфеты. Здесь же дело идет... о растущих под землей съедобных грибах, имеющих округлую форму. Они были в ту пору деликатесным блюдом, «цветом» французской кухни.

Понимая, что речь идет о сыре, вы, наверное, не представляете себе, что это за вид и почему он «живой» (*Меж сыром лимбургским живым*). А это очень мягкий, сильно пахнущий сыр, имеющий на поверхности особые микроорганизмы слизи («живой»), по вкусу и выделке подобный современному дороговужскому сыру. Ввозился он из Лимбурга, северной провинции Бельгии.

Ну, а теперь перейдем к словосочетанию *Страсбурга пирог нетленный*. Здесь слово *пирог* называет совсем не пирог. *Страсбурга пирог* (или страсбургский пирог, ср. из «Братьев Карамазовых» Достоевского: «— Да слушай: чтоб сыру там, пирогов страсбургских, сегов копченых, ветчины, икры, ну и всего, что только есть у них, рублей этак на сто или на сто двадцать») — это пахнет из печенки, который привозили аж из Страсбурга. Как? Да в консервированном виде. На это и указывает прилагательное *нетленный*, т. е. «непортящийся». Замечу, что консервы в это время были еще в большую новинку. Ведь впервые они появились во времена наполеоновских походов.

Но хватит о страсбургских пирогах. Обратимся к следующему слову — существительному *щи*. И конкретно к словосочетанию *бутылка кислых щей*. Не правда ли, странное и даже логически дикое соединение слов, коль скоро речь идет о современном языковом сознании и употреблении. *Кислые щи* для нас — «щи из квашенной капусты». Их в бутылку не наливают, их в ней и не варят, и не хранят. Для всего этого существует другая посуда, прежде всего тарелки и кастрюли. Поэтому словосочетания *тарелка кислых щей* и *кастрюля кислых щей* — самые привычные и обычные для нас словесные блоки. А вот сочетание слов *бутылка ки-*

слых шей... кажется, такое, что можно придумать разве нарочно. Другое дело сочетания слов *бутылка «фанта»*, *бутылка свежего кефира* и т. п. Их мы и слышим, и произносим постоянно. И все-таки словосочетание *бутылка кислых шей* мною не придумано. Оно реально существует... в поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголя. Его мы встречаем при описании первого же вечера пребывания Чичикова в городе NN. Вот предложение из первой главы поэмы, где оно предстает перед нами: «День, кажется, был заключен *порцией* холодной телятины, бутылкой кислых шей и крепким сном во всю насосную завертку, как выражаются в иных местах обширного русского государства». Прошу не считать здесь, что это словесная опечатка или Гоголь попросту ошибся и вместо слова *тарелка* употребил слово *бутылка*. Здесь все на месте. Только *кислые щи* здесь — не наши кислые щи. Что именно «употребил» Чичиков после порции холодной телятины, позволяет нам сразу решить замечательный собиратель слов русского языка — Владимир Иванович Даль. Стоит заглянуть в его «Толковый словарь живого великорусского языка» (М., т. IV, 1955, с. 657) в словарную статью, посвященную объяснению существительного *щи*, как мгновенно исчезнет для нас мнимая странность и алогичность разбираемого словосочетания. Вот что мы здесь читаем: «Кислые щи, род шипучего квасу». Как видим, перед сном великий гастроном Чичиков телятину запил квасом.

В наших жилах — кровь, а не водица

Угловатые и аритмичные стихотворные произведения В. Маяковского, с их версификационной лесенкой и «рубленностью», заражают и поражают тем не менее каждого способного читать и думать своей неподкупной правотой содержания, страстностью искренности, высоким и душевным лиризмом, удивительной афористичностью выражения. Последнее обусловило тот несомненный факт, что многие его поэтические строчки стали афоризмами и неотъемлемой принадлежностью нашего повседневного языка. Крылатые слова В. Маяковского, разные по своей структуре и содержанию, постоянно используются нами в речи, наряду с готовыми словами и фразеологизмами, как наши собственные выражения. В этом отношении фра-

зеологическим новообразованиям поэта повезло значительно больше, чем его словным словообразовательным неологизмам. Если из последних в наш язык прочно вошло одно лишь *прозаседавшиеся*, а остальные так и остались прикрепленными к определенному контексту, то крылатые слова В. Маяковского сосчитать трудно. На каждом шагу мы употребляем его крылатые выражения: «Ленин и теперь живее всех живых», «Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в революцию дальше», «Самый человеческий человек», «Партия и Ленин — близнецы-братья — кто более матери-истории ценен?», «Отечество славлю, которое есть, но трижды — которое будет», «Мне бы жить и жить, сквозь годы мчась», «Во весь голос», «Моя милиция меня бережет», «Становясь на горло собственной песне», «Товарищ жизнь», «Мне и рубля не накопили строчки», «Слово — полководец человеческой мысли», «Место поэта в рабочем строю», «И жизнь хороша, и жить хорошо», «Вся поэзия — езда в неизвестное», «Что такое хорошо и что такое плохо» и т. д.

К числу крылатых принадлежат и слова, которые составляют заглавие настоящей заметки, сразу воскресающие в нашей памяти одно из самых замечательных стихотворений В. Маяковского «Товарищу Нетте — пароходу и человеку»:

В наших жилах —

кровь,

а не водица.

Мы идем сквозь револьверный лай,

Чтобы,

умирая,

воплотиться

В пароходы,

в строчки

и в другие долгие дела.

В них нет ничего для нас неясного, и может остановать в них нас (и то, если мы начнем этот фразеологизм анализировать) слово *водица* (вместо пресного и сухого существительного *вода*).

Это производное от *вода* слово у Маяковского не является ласкательным образованием, как оно объясняется в словарях.

Суффикс *-иц(а)* указывает в слове *водица* на то, что речь идет о воде еще более жидкой, чем вода как

таковая (ср. *каша* и *кашица* — «жидкая каша», *кожа* и *кожица* — «тонкая кожа» и др.). И употребил поэт слово *водица* поэтому неслучайно: контекстуальная антонимичность сопоставляемых слов в паре *кровь* — *водица* значительно сильнее и глубже. Кроме того, совершенно несомненно и то, что слово *водица* в процессе работы над стихотворением подсказывал поэту и избранный классический ритм стихотворения, и рифма (*водица* — *воплотиться*).

Но при полной языковой ясности этот афоризм поднимает и еще один вопрос, если его уж рассматривать под лингвистическим микроскопом. В какой степени он является инновацией В. Маяковского? И здесь, может, следует сказать, что этот фразеологический неологизм поэта — обобщение и концентрация того, что в русской художественной литературе и повседневной русской речи уже было. Это, конечно, несколько не умаляет в данном случае роли поэта в огранке слова (вспомните народную пословицу *Виноватого кровь — вода*).

Восстановите в своей памяти отрывок разговора братьев Кирсановых после дуэли Павла Петровича с Базаровым:

— Да из-за чего все это вышло?..

— Как тебе сказать? Господин Базаров непочтительно отозвался о сэре Роберте Пиле. Спешу прибавить, что во всем этом виноват один я, а господин Базаров вел себя отлично. Я его вызвал.

— Да у тебя кровь, помилуй!

— А ты полагал, у меня вода в жилах?

Если же вы заглянете в поэму «Сашка» М. Ю. Лермонтова, то можете прочитать три следующие строчки:

Понять меня, я знаю, вам легко,
Ведь в ваших жилах — кровь, не молоко
И вы краснеть умеете уж кстати...

(ср. народное *кровь с молоком*).

Жизнь этого образа и крылатых слов В. Маяковского продолжается. Достаточно назвать роман М. А. Стельмаха «Кровь людская — не водица», где заглавие приобретает обобщенное переносно-метафори-

ческое значение, аналогичное тому, что характерно для слов и словосочетаний *мертвые души*, *дым*, *накануне*, *обрыв* и в соответствующих произведениях Гоголя, Тургенева и Гончарова.

Фразы с перифразой

В стихотворной речи особенно (хотя не чужды они и прозе) нам нередко приходится встречаться с самыми разными описательно-метафорическими и перифрастическими сочетаниями. Они выступают в поэзии и как дань литературной традиции, и как продукт индивидуально-авторских словесных преобразований. Перифразы, которые не являются прямым и однословным названием предмета речи, а содержат также и его описательно-метафорическую характеристику, в стихотворных произведениях оказываются одной из наиболее ярких их особенностей.

Перифразы могут употребляться по-разному и быть самыми различными. Это относится и к их удачности и выразительности, и к тому, что можно назвать языковой трудностью.

Иногда перифразы похожи на яркое и красочное сопровождение скромного словного названия. Тогда они являются в виде приложения, выступая как образное обозначение чего-либо, что рядом названо также и словом. Вот несколько примеров из произведений А. С. Пушкина.

Питомцы ветреной Судьбы,
Тираны мира! трепещите!

(«Вольность»)

Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней,
Течение сельского досуга
Мечтами украшала ей.

(«Евгений Онегин»)

Подруга думы праздной,
Чернильница моя...

(«К моей чернильнице»)

Меж тем в лазурных небесах
Плывет луна, царица ночи.

(«Руслан и Людмила»)

Он рощи полюбил густые,
Уединенье, тишину,
И ночь, и звезды, и луну,
Луну, небесную лампаду...

(«Евгений Онегин»)

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града (=«площади
города». — Н. Ш.)

Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья...

(«Воспоминание»)

Ведь это наконец и жителю берлоги,
Медведю, надоест.

(«Осень»)

Такие перифразы (если они не содержат неизвестных компонентов) вполне понятны и «схватываются» совершенно свободно.

Однако значительно чаще перифразы употребляют сами по себе, абсолютно самостоятельно, в качестве единственного в данном контексте обозначения тех или иных предметов, лиц, явлений, действий, состояний и т. д. В таких случаях (при поверхностно-быстром чтении) их легко или не заметить, или не понять сообщаемого вообще. Естественно, что в этом случае их приходится комментировать.

Приведем несколько иллюстраций таких перифраз, одновременно сопровождая их переводом на «язык смиренной прозы».

Давайте обратимся прежде всего к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина. Остановимся на нескольких перифразах из этого хорошо знакомого (и такого неведомого) произведения.

Читаем конец четвертой главы в лирическом от-

ступлении поэта — перед нами во всей своей красе перифрастическая характеристика местоимения *мы*:

Меж тем, как мы, враги Гимена,
В домашней жизни зрим один
Ряд утомительных картин...

Раскрывающая неясное *мы* перифраза *враги Гимена* переводится словами «убежденные холостяки» (Гимен или Гименей — мифологический бог брака у греков и римлян, ср. немного выше в устах Онегина: «Судите ж вы, какие розы Нам приготовил Гименей», Гименей — «брак»). Через несколько страниц (в 44-й строфе шестой главы) мы встречаемся с расхожим в то время поэтическим определением молодости:

Ужель и впрямь и в самом деле
Без элегических затей
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?

С этой перифразой перекликается всем известное по арии Ленского метафорическое определение молодости в той же главе: «Куда, куда вы удалились *Весны моей златые дни?*». Заметим, что данная перифраза является излюбленной в поэзии первой половины XIX в. и восходит к французскому источнику. Впервые ее мы находим в переводе Милоновым элегии Мильвуа (ср. у А. Шенье: «O jour de mon printemps»).

В третьей главе имеется даже такая перифраза, которую объясняет в своих примечаниях сам Пушкин:

Певец Пиров и грусти томной,
Когда б еще ты был со мной...

Его 22 примечание гласит: «Е. А. Баратынский». Здесь поэт счел необходимым даже растолковать свое индивидуально-авторское выражение, не надеясь на современного читателя: вдруг не вспомнит знаменитую его поэму «Пир» и смешает ее (несмотря на большую букву *П*) с нарицательным существительным *пиры*. Описательное обозначение человека с помощью написанного им произведения наблюдается очень часто и является актуальным и сейчас. Вспомните хотя бы

вторую строфу первой главы с перифразой *Друзья Людмилы и Руслана!* (= «Мои друзья!»)

Дочитываем снова (в который раз!) роман. Вот вторая половина двадцать восьмой строфы восьмой главы:

И он ей сердце волновал!
Об нем она во мраке ночи,
Пока Морфей не прилетит,
Бывало, девственно грустит,
К луне подьемлет томны очи,
Мечтая с ним когда-нибудь
Свершить смиренный жизни путь!

Здесь целый цветник перифраз. *И он ей сердце волновал* — «И она его любила», *во мраке ночи* — «ночью», *пока Морфей не прилетит* — «пока не уснет», *К луне подьемлет томны очи* — «смотрит томно на луну», *Мечтая с ним когда-нибудь Свершить смиренный жизни путь* — «Мечтая когда-нибудь выйти за него замуж, прожить с ним всю жизнь».

Заглянем теперь в стихи А. С. Пушкина.

В стихотворении «Алексееву» вместо простого *молодость* мы читаем: *Пришел веселой жизни праздник.*

«Воспоминания в Царском селе» (1814) содержит перифразу *чада* (= «дети») *Беллоны* (богини войны), равнозначную слову *воины*:

И тени бледные погибших чад Беллоны,
В воздушных съединясь полках,
В могилу мрачную нисходят непрестанно...

В этом же стихотворении нас ждет и более кроссвордный случай:

Где ты, любимый сын и счастья и Беллоны,
Презревший правды глас, и веру, и закон...

Сыном и счастья и Беллоны поэт называет здесь Наполеона.

О римлянах в стихотворении «Лицинию» Пушкин говорит перифразой *Ромулов народ* (Ромул, по преданию, — один из основателей Рима, ср.: «Но дней минувших анекдоты от *Ромула* до наших дней Хранил он в памяти своей» = «Но все истории прошлого он помнил»):

О *Ромулов народ*, скажи, давно ль ты пал?

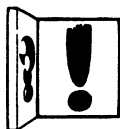
Смерть шутливо в стихотворении «Кривцову» поэтом именуется новосельем гроба:

Не пугай нас, милый друг,
Гроба близким новосельем...

В стихотворении «N. N.» (В. В. Энгельгардту) не менее шутливо и удачно автор вместо *выздоровел* использует перифразу *ускользнул от Эскулапа* (*Эскулап — «врач»*):

Я ускользнул от Эскулапа
Худой, обритый — но живой;
Его мучительная лапа
Не тяготеет надо мной.

Переведите на современный язык



Выше вы уже познакомились с одной из характерных черт русской поэзии первой половины XIX в: довольно большим количеством перифраз самого различного характера. Вместо прямого названия какого-либо предмета или явления поэт зачастую прибегает к его описанию. Это выражается в том, что там, где мы могли бы обойтись словом, в стихотворном произведении возникают целые словесные соощества, содержащие обязательно какой-то яркий и примечательный признак обозначаемой реалии. Вот несколько перифраз из произведений А. С. Пушкина. Выделите и переведите их на современный язык сначала сами. Затем узнаете, насколько успешно вы это сделали, из ответов.

Прости мне, северный Орфей,
Что в повести моей забавной
Теперь вослед тебе лечу.

(«Руслан и Людмила»)

Она почила вечным сном.

(там же)

«Мой друг, — отвечивал рыбак, —
Душе наскучил бранной славы
Пустой и гибельный призрак.

(там же)

Забывший светом и молвою,
Далече от берегов Невы,
Теперь я вижу пред собою
Кавказа гордые главы.

(там же)

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.

(«Деревня»)

И вы забыты мной, изменницы молодые,
Подруги тайные моей весны златыя.

(«Погасло дневное светило...»)

Я предаюсь своим мечтам,

(«Брожу ли я вдоль улиц
шумных...»)

Мы все сойдем под вечны своды.

(там же)

Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

(«Элегия»)

Пока не прилетит Морфей.

(«Евгений Онегин»)

Когда ленивый мрак
Покроет томны очи.

(«Городок»)

Иль думы долгие в душе моей питаю.

(«Осень»)

Улыбкою ясною природа
Сквозь сон встречает утро года.

(«Евгений Онегин»)

Быть может, в Лете не потонет
строфа, слагаемая мной.

(там же)

Усталый, с лирою я прекращаю спор.

(«Зима. Что делать нам в деревне?»)



Подведем итоги и посмотрим ответы.
В приведенных отрывках содержатся следующие перифразы:

Северный Орфей — «Жуковский», вослед тебе) лечу — «тебе) подражаю», почила вечным сном — «умерла», Душе наскучил бранной славы Пустой и гибельный призрак — «мне надоело воевать», (Далече) от берегов Невы — «(далеко) от Петербурга», (Кавказа) гордые главы — «горы (Кавказа)», пустынный уголок, приют спокойствия, трудов и вдохновенья — «деревня», где льется дней моих невидимый поток — «где я живу», на лоне счастья и забвенья — «счастливый и забытый», (моей) весны златия — «(моей) молодости», (я) предаюсь своим мечтам — «(я) мечтаю», сойдем под вечны своды — «умрем», грядущего волнующее море — «будущая жизнь», (пока) не прилетит Морфей — «(пока) не уснет», Когда ленивый мрак Покроет томны очи — «когда уснет», Иль думы долгие в душе моей питаю — «или долго думаю», (встречает) утро года — «(встречает) весну», (усталый), с лирою я прекращаю спор — «(усталый), я перестаю писать».

НЕ НАША ГРАММАТИКА И ФОНЕТИКА

Об одном довольно странном окончании

Внимательно читая стихотворную классику первой половины XIX в. (и тем более поэзию XVIII в.), вы иногда встречаетесь с такой формой прилагательных, которая в современном склонении, как говорится, не значится. Даже если вы правильно поймете падежный смысл этой формы, слова, имеющие ее, могут все же озадачить, поставить в тупик видимым несоответствием форм прилагательного и определяемого им существительного. Это явление объясняется тем, что

здесь мы сталкиваемся с ныне уже устаревшим окончанием прилагательных женского рода.

Но обратимся к примерам:

Нигде я ничего не внемлю (= «слышу» — *Н. III.*),
Кроме *реву́щая* волны...

(Г. Р. Державин. «Водопад»)

В прекрасный майский день,
В час (= «время». — *Н. III.*) *ясныя* погоды...

(Г. Р. Державин. «Прогулка
в Сарском селе»)

Чем дышит твоя напряженная грудь?
Иль тянет тебя из *земныя* неволи
Далекое светлое небо к себе?..

(В. А. Жуковский. «Море»)

Ах! Когда б я прежде знала,
Что любовь родит беды (= «беды». — *Н. III.*)
Веселясь бы не встречала
Полуночныя звезды.

(И. И. Дмитриев. «Песня»)

О сладость *тайныя* мечты!
Там, там, за синей далью,
Твой ангел, дева красоты
Одна с своей печалью.

(В. А. Жуковский. «Певец во стане
русских воинов»)

Спущусь на берега пологие Двины
С твоей гитарой сладкогласной:
Коснусь *волшебныя* струны,
Коснусь... и нимфы...

сойдут услышать голос мой.

(К. Н. Батюшков. «Послание графу
Вильегорскому»)

Вчера еще стонал (= «стонал». — *Н. III.*) над
онемевшим садом
Ветр скучной осени, и влажные пары
Стояли над челом *угрюмыя* горы...

(П. А. Вяземский. «Первый снег»)

Не изменю тебе воспоминаньем тайным,
Весны роскошныя смиренная сестра (=«зима». — Н. Ш.),
О сердца моего любимая пора!

(П. А. Вяземский. «Первый снег»)

О, Лила! вянут розы
Минутныя любви...

(А. С. Пушкин. «Фавн и пастушка»)

Где ток уединенный
Сребристыя волны...

(А. С. Пушкин. «К Делии»)

Во всех отмеченных прилагательных женского рода (а он легко устанавливается по соответствующему роду определяемых существительных) мы наблюдаем неизвестное уже нам окончание *-ья (-ия)*. Это странное окончание *-ья (-ия)* является окончанием родительного падежа единственного числа в церковнославянском языке. Оно синонимично единственному сейчас у прилагательных женского рода окончанию *-ой (-ей)*.

Сочетания *ревуция волны, ясныя погоды, земныя неволи, полуночныя звезды, тайныя мечты, волшебныя струны, угрюмыя горы, весны роскошныя, минутныя любви, сребристыя волны, милыя мечты* равны, таким образом, современным сочетаниям: *ревущей волны, ясной погоды, земной неволи, полуночной звезды, тайной мечты, волшебной струны, угрюмой горы, весны роскошной, минутной любви, серебристой волны, милой мечты*.

Формы на *-ья (-ия)* по своему происхождению являются церковнославянскими и всегда встречаются только в книжной речи. В устной речи употребляются только исконно русские формы на *-ой (-ей)*, которые возникли из более старых *оѣ (еѣ)*. Уже в начале XIX в. окончание *-ья (-ия)* даже в письменной речи было архаическим. Спрашивается: почему же оно, несмотря на это, поэтами все-таки изредка употребляется?

Однозначного ответа на поставленный вопрос дать нельзя. И вот почему. Дело в том, что это окончание может использоваться поэтами по разным причинам.

Чаще всего форма на *-ья (-ия)* используется ими в качестве одной из поэтических вольностей. Ведь

-ья(-ия) вместо -ой(-ей) давало в распоряжение стихотворцев лишний слог, что в версификационном отношении было совсем не лишним, позволяло сделать строчку как определенную метрическую структуру.

В таких случаях эти формы родительного падежа единственного числа прилагательных женского рода используются поэтами потому, что они... разрешались, допускались как возможные варианты обиходных и привычных на -ой(-ей). Так же как, например, произношение *е* как [’э], а не [’о].

Однако формы на -ья(-ия) могут использоваться и по другим причинам. Иногда они выступают в художественном тексте как одно из стилеобразующих средств языка. У настоящих художников слова устаревшие морфологические явления при этом находятся в полном согласии с другими (прежде всего, конечно, с лексическими и фразеологическими) явлениями языка. Такими стилистически мотивированными формами с окончанием -ья(-ия) являются, например, у зрелого Пушкина прилагательные *мудрыя* (= «мудрой») и *зеленыя* (= «зеленой»).

В стихотворении «Пророк» Пушкин использует форму «*мудрыя*»:

...И жало *мудрыя* змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой

для создания «высокого слога», торжественно-патетического характера ораторской речи.

В «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях», напротив, поэт использует соответствующую форму для создания народно-языкового колорита:

И ей зеркальце в ответ:
«Ты прекрасна, спору нет;
Но живет без всякой славы,
Средь *зеленыя* дубравы,
У семи богатырей
Та, что все ж тебя милей».

Как видим, окончание -ья(-ия) как двуликий Янус: оно выступало у поэтов то в качестве простой, ничего не значащей, но выгодной поэтической вольности, то как одно из морфологических средств языка, играющее важную художественную роль.

Во второй половине XIX в. это окончание практически сходит со сцены. Тем более неожиданным и удивительным представляется нам его употребление в прозе. Как может ни показаться странным, оно вдруг предстает перед нашими глазами на страницах... «Отцов и детей» И. С. Тургенева для речевой характеристики персонажа: «Оно же и довело его до острова святыя Елены».

О существительном *обилие* во множественном числе

Замечательный русский поэт С. Есенин, певец, у которого «нежное слово срывается с уст», но всегда идет из самого сердца, до сих пор привлекает нас, «питомцев ленинской победы», чувством оптимистической неудовлетворенности, стремлением быть лучше и чище. «Золотая словесная гряда» С. Есенина, где «над каждой строкой, без конца, отражается прежняя удаль Забияки и сорванца», — неотъемлемая часть нашей культуры, без которой и сейчас нельзя по-настоящему представить настоящую русскую поэзию, ее столбовую дорожку расцвета и развития.

В поэме С. Есенина «Анна Снегина» мы в самом ее начале натываемся (в речи возницы, везущего героя в Радово) на существительное *обилие*... во множественном числе:

Но люди — все грешные души,
У многих глаза — что клыки.
С соседней деревни Криуши
Косились на нас мужики.
Житье у них было плохое —
Почти вся деревня вскачь
Пахала одною сохою
На паре заезженных кляч.

Каких уж тут ждать *обилий*, —
Была бы душа жива.



В современном русском литературном языке слово *обилие* имеет значение «множество, богатство» и в соответствии с этим употребляется, как и другие подобные ему абстрактные

существительные (*бездна, пропасть* в количественном значении «много», *энтузиазм, мудрость, слава* и т. д.), только в единственном числе.

Чем и как объясняется здесь эта ненормативная, чуждая литературной речи грамматическая форма?

Может быть, она обусловлена какими-то стилистическими задачами, в частности речевой характеристикой персонажа, и носит тем самым такой же художественно оправданный характер, как в том же монологе, только немного ранее слова *почитай* (= «почти»: «Дворов, *почитай*, два ста»), *неуряды* (= «напасти»: «С тех пор и у нас *неуряды*») и форма два ста (= «двести»).

Ответить на это можно однозначно и утвердительно. В таком случае — почему именно оно и именно во множественном числе? Ларчик открывается довольно просто: слово *обилие* употребляется здесь С. Есениным не в его литературном значении (слову со значением «множество, богатство» множественное число просто не нужно), а в диалектном значении — «урожай». Это значение слова *обилие* идет из древнерусского языка: «Поби мраз *обилие* по волости» (I Новгородская летопись). Таковы скудно изложенные, но вполне достаточные сведения о слове *обилие*, устанавливающие полный контакт и взаимопонимание между читателем и поэтом.

О словосочетании *о третьем годе*

В настоящее время предложный падеж существительного в сочетании с предлогом *о* (*об, обо*) имеет только изъяснительное значение, сигнализируя либо о предметных (*прочитать о словосочетании, подумать как следует о слове, потолковать об устаревших фактах грамматики* и т. д.), либо о предметно-определятельных отношениях (*заметки о языке писателя, воспоминания о прошлом годе* и др.). В соответствии с правилами современной русской грамматики построены и две предложно-падежные формы, образующие заглавие новеллы, которую вы читаете. Но речь в ней пойдет не о словосочетании *о третьем годе* в его нынешнем нормативном значении (ср.: *Он долго писал о третьем годе своей работы над книгой*). Это комментировать не надо, все ясно как день. Тогда (можете спросить вы) в чем же дело?

Давайте не спешить. Обратимся к стихотворению... нашего современника Б. Пастернака «Так начинают...»:

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут, — а слова
Являются *о третьем годе*.

Прочитайте эти строчки медленно, и вы поймете, что здесь конструкция «предлог *о* + предложный падеж» играет совсем другую роль и выражает временные отношения. Поэт пишет, что слова у детей появляются на третий год их жизни.

Словосочетание *о третьем годе*, таким образом, переводится как «на третьем году (жизни)». О том, что речь идет о детях, недвусмысленно говорит устаревшее *мамка* — «нянька, кормилица», ср.: «До пяти лет он был на руках кормилицы и *мамок*» (Добролюбов. «Первые годы царствования Петра Великого»); «Василиса, женщина бывалая, служившая когда-то у господ *в мамках*, а потом в няньках, выражалась деликатно» (Чехов. «Студент»).

Как видим, Б. Пастернак употребляет здесь несвойственную нашему языку грамматическую форму, омонимичную той, которая имеется в литературном стандарте. Что это за явление? Может быть, это случайное и невольное нарушение существующих грамматических правил? Или это пастернаковский неологизм грамматического характера? Ведь у поэта лексические и сочетаемостные новшества встречаются нередко.

Оказывается, ни то ни другое. В рассматриваемом четверостишии мы встречаемся, напротив, с архаическим фактом грамматики: старым и древним предлогом *о* (*об*, *обо*) временного значения. Пастернак употребил его сознательно, вероятно, как явление, в 20-х годах в просторечии еще неизвестное, сообразно с литературной традицией, допускавшей подобные отклонения от литературной нормы.

В приводимом отрывке устаревшее просторечное словосочетание *о третьем годе* гармонирует с архаическим просторечным словом *мамка*, и, возможно, именно им было вызвано здесь к жизни.

Вернемся в XIX век. За примерами аналогичного

характера далеко ходить не надо. Так, в посвящении к поэме «Руслан и Людмила» Пушкин пишет:

Там лес и *дол* (= «долина») видений полны;
Там *о заре* (= «на рассвете») прихлынут волны
На брег песчаный и пустой.

Знал ли Пушкин орфографию

Начинаем читать 15-ю строфу первой главы «Евгения Онегина» и останавливаемся в недоумении:

Бывало, он еще *в постеле*:
К нему записочки несут.

В постеле. Так и напечатано с *е* на конце слова вместо ожидаемого по правилам орфографии *и*. Что это? Опечатка?

Как показывают все существующие авторитетные издания А. С. Пушкина, — нет, не опечатка. Написание *в постеле* точно передает подлинный пушкинский текст.

Тогда что же это такое? Может быть, поэт здесь воплотил свое шутовское кредо: «Как уст румяных без улыбки, Без грамматической ошибки Я русской речи не терплю» — и нарочно «изобразил» *е* на месте правильного *и*? Или он не знал правил правописания? Ни то ни другое.

Все у Пушкина здесь правильно. И буква *е* стоит на месте единственно возможной по правописным канонам буквы *е*. В чем же тогда загвоздка? Все объясняется очень просто. В пушкинское время это слово относилось не к третьему, а к первому склонению существительных женского рода и звучало (а значит, и писалось) *постеля*, склоняясь точно так же, как слова *земля* (*в земле*), *пустыня* (*в пустыне*) и т. п.

Конечно, в целом грамматика русского литературного языка со времен Пушкина особых изменений не пережила, но свои черточки все же имеет. В частности, это касается и иного оформления ныне существующего существительного (и с точки зрения склонения, и в плане рода, и по отношению к роду и склонению одновременно, и с точки зрения основы и, следовательно, окончания).

Вижь и другие

Эта устаревшая грамматическая форма всем, вероятно, известна по заключительному четверостишию стихотворения А. С. Пушкина «Пророк»:

«Восстань, пророк, и *виждь*, и внимли,
Исполнишь волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

В нем она стоит в одном ряду с формами повелительного наклонения *восстань*, *внемли*, *исполнишь*, *жги*. Все перечисленные глаголы принадлежат к нашей грамматике, внимания на себя не обращают и замечаний не вызывают (ср.: *брось*, *разбери*, *зажгись* и т. д.). Другое дело слово *виждь*. Оно значит — «посмотри, погляди». Эта и ранее редкая форма сейчас совершенно вышла из употребления, и глагол *видеть* является «дефектным» — не имеет своей собственной повелительной формы (вроде «виждь» или «вижь»), а использует в нужных случаях соответствующую форму синонимов *посмотреть*, *поглядеть*.

Архаическая форма *виждь* у Пушкина в этом контексте является вполне оправданной, полностью согласуется со своим словесным и лексико-фонетическим, грамматическим окружением и служит — вместе с ними — для создания торжественно-патетического, ораторского стиля. В самом деле, вспомните слова *внял* — «понял, услышал», *перстами* — «пальцами», *зеницы* — «глаза», *отверзлись* — «открылись», *горний* — «в вышине», *уста* — «губы», *ход* — «движение», *десница* — «правая рука», *внемли* — «слушай», глагол *водвинул* — «вдвинул», *восстань* и т. д.

Обратите также внимание на еще две устаревшие грамматические формы — родительный падеж единственного числа на *-ья* (*-ия*) — *-ой* («И жало *мудрых* змей») и родительный падеж множественного числа с нулевым окончанием (вместо *-ов*) — «И *гад* (= «гадов») морских подводный ход» (буквально «и плавание земноводных животных»).

Форма *виждь* перешла к Пушкину по наследству от его предшественников. Так, в «Прогулке в Сарском селе» Г. Р. Державина (см. с. 129) мы читаем:

Я тут сказал, — Пленира!
Тобой пленен мой дух.
Ты дар всего мне мира,
Взгляни, взгляни вокруг,
И *виждь* — красы природы
Как бы стеклись к нам вдруг...

Форма *виждь* оживает с теми же стилистическими целями в поэме «Октоих» С. А. Есенина, правда в переоформленном, ненормативном виде — с конечным и по образцу форм типа *гляди, прозри*. Связь с соответствующей пушкинской строкой несомненна:

Восстань, прозри и *вижди!*
Неосказуем рок.
Кто все живет и зиждет (= «строит». — Н. Ш.) —
Тот знает час (= «время». — Н. Ш.) и срок!

«Высокое» *виждь* в переводах, естественно, должно передаваться такими же торжественными словами. Поэтому нас совершенно не может, например, устроить перевод этого слова в «Пророке» Пушкина на болгарский язык словом *виждам* — «видеть». В последнем глагол *виждам* такой же стилистически нейтральный, как в русском языке *смотреть, глядеть*.

В заключение о слове, одинаково начинающем четверостишие Пушкина и четверостишие Есенина, — о глаголе *восстань*. Оно требует обязательного разъяснения. Ведь *восстать* сейчас значит «поднять восстание» или «выступить против чего-либо» (С. И. Ожегов. «Словарь русского языка»).

В пушкинском же тексте, равно как и есенинском, оно является простой вокализованной формой, т. е. с добавочным незакономерным гласным (с *о*, ср. *водвинуть* Пушкина, *вослед* Есенина и т. д.), самого обычного глагола движения *встать* — «подняться».

Навстречу Печорина

Первое впечатление от заглавия заметки — удивление. То ли предлог напечатали слитно с предложно-падежной формой существительного *встреча*, то ли наборщики неверно набрали *а* вместо «правильного» окончания *-у*. Но как обманчивы бывают наши современные грамматические знания о русском языке, когда

дело касается его даже сравнительно недавнего прошлого.

Но обратимся к соответствующей новелле («Максим Максимович») романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: «*Навстречу Печорина* вышел его лакей и доложил, что сейчас станут закладывать» (лошадей. — *Н. Ш.*).

Мы видим, что перед нами предлог, но за ним следует существительное в родительном, а не дательном падеже. Вот еще один факт «не нашей грамматики», который хотя и не мешает нам понимать художественный текст, но все же затрудняет своей необычностью его непосредственное восприятие.

С таким же *навстречу* встречаемся мы и у А. С. Пушкина в «Евгении Онегине»:

Не тут-то было: как и прежде,
Навстречу бедного певца
Прыгнула Оленька с крыльца,
Подобна ветреной надежде.

Раньше предлог *навстречу*, как видим, требовал после себя родительного падежа. И это понятно, поскольку по своему происхождению он представляет собой слияние предлога *на* и существительного *встреча*, требовавшего за собой родительного падежа.

И у Лермонтова, и у Пушкина *навстречу* + род. пад. — простые архаизмы времени, т. е. формы самые обычные и верные. А вот случай, который приводится семнадцатитомным академическим «Словарем современного русского литературного языка» из популярной в 30-х гг. XX в. песни Корнилова и Шостаковича, возвращает нас к началу заметки:

Не спи, вставай, кудрявая!
В цехах звеня,
Страна встает со славою
Навстречу дня.

Если здесь не опечатка, то мы уже должны говорить о поэтической ошибке или по крайней мере небрежности: поэт форму *дня* использует в чисто версификационных целях, как поэтическую вольность (чтобы срифмовать его со словом *звеня*). Между тем, как неоднократно уже говорилось, сейчас архаизмы в об-

разцовом поэтическом тексте могут употребляться только с определенными стилистическими задачами.

Время Пушкина, Лермонтова, Тютчева, которые могли — в силу действующих правил поэтических вольностей — употреблять, например, для рифмовки уже в их время архаические формы *ея* вместо *ее* («На крик испуганный *ея* Ребят дворовая семья Сбежалась» — Пушкин; «Примите же из рук *ея* То, что и вашим прежде было, Что старочинская семья Такой ценой себе купила» — Тютчев), окончание *-и* вместо *-е* предложного падежа («Блажен, кто верит небу и про рокам, — Он долголетен будет на *земли*» — Лермонтов), окончание *-ы* вместо современного *-а* («Край этот мне казался дик: Малы, рассеяны в нем *селы*, Но сладок у лесной *Карелы* Ее бесписьменный язык» — Ф. Н. Глинка) и т. д., прошло.

Пойдѣт — не пойдѣт

В этой и следующих заметках пойдет речь о парадоксальном на первый взгляд явлении, когда мы, читая стихотворную классику XIX в., оказываемся вынужденными... нарушать нормы современного литературного произношения.

В самом деле, по существующим сейчас орфоэпическим правилам исконный звук *е* в положении после мягких согласных под ударением перед твердыми произносится ныне только как [’о]: *живѣт, зовѣт, несѣт, полѣт, зелѣный, мѣд, слѣз, закалѣнный* и т. д. Собственно говоря, в приведенных словах и формах (по своему возрасту — не старше XV века) в настоящее время живет уже звук *о*, а не *е*. На письме он обычно обозначается той же буквой, что и звук *е*, т. е. буквой *ѣ*. К графическому знаку *ѣ* для недвусмысленного выражения такого *о* обращаются очень редко: либо в учебных целях, либо для дифференциации, различения разных по смыслу звучаний (ср. *все* и *всѣ*).

В нашей речевой практике поэтому все указанные выше и подобные им слова и формы неукоснительно произносятся с [’о]. Такое обстоятельство приводит к тому, что окончание *-ет* в глаголах 3-го лица единственного числа существует только... на бумаге. В устной речи это орфографическое *-ет* всегда выступает как [’от] (значком [’] обозначается мягкость предшествующего согласного звука).

И все-таки это наблюдается не всегда. Такое правило относится лишь к современной разговорной речи. В ее пределах из него нет никаких исключений. В ней действительно всегда перед нами окончание [’от].

А вот при воспроизведении стихотворений прошлого нам иногда придется современные нормы нарушать. И здесь правильное *пойдёт* уже не пойдёт. Предъявленные нам поэтом версификационные условия заставят нас говорить «неправильно», не так, как, казалось бы, мы должны это делать, заботясь о чистоте и правильности нашего языка. В противном случае стихи потеряют свою основную черту, отличающую их от прозы, — рифмовку. А без рифмы, этой неразлучной подруги всякого поэта, строки произведения просто рассыплются, как карточный домик. Вот первый пример из басни И. А. Крылова «Лебедь, Щука и Рак». Вспомните, как она начинается:

Когда в товарищах согласья нет,
На лад их дело *не пойдёт*,
И выйдет из него не дело, только мука.

Конечное *нет* первой строчки вынуждает нас читать слово *пойдет* не с [’о], а с *е*. Иначе стихотворение перестанет быть стихотворением. Таким образом, оказывается, есть случаи, когда — чтобы не разрушать стих как нечто фонетически организованное — мы должны нарушать наши нормы произношения.

Приведем еще несколько иллюстраций, когда в аналогичных случаях поэтическая орфоэпия приходит в противоречие с законами современной литературной фонетической системы:

Все погибло: друга нет.
Тихо в терем свой *идет*.
(В. А. Жуковский.
«Светлана»)

Посмотрите! в двадцать лет
Бледность щеки покрывает;
С утром вянет жизни цвет:
Парка дни мои считает
И отсрочки не *даёт*.

(К. Н. Батюшков.
«Привидение»)

Три примера из произведений А. С. Пушкина уже не на глагольные формы 3-го лица единственного числа:

Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!
Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных *грез*.

(«Не дай мне бог
сойти с ума...»)

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь *потек*
И к утру возвратился с ядом.

(«Анчар»)

Я вас любил безмолвно, *безнадёжно*,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

(«Я вас любил...»)

Во всех приведенных случаях, читая стихи, приходится произносить не *идёт*, *даёт*, *взойдёт*, *грез*, *потёк*, *безнадёжно* (со звуком [’o]), а *нейдет*, *идет*, *дает*, *взойдет*, *грез*, *потек*, *безнадёжно* (с *e*), переступая правила современной орфоэпии.

Возникает законный вопрос: что представляют собой разобранные факты у поэтов XIX в.? Может быть, они срифмовали так соответствующие слова потому, что так произносили их носители русского литературного языка той эпохи? Такое предположение было бы неверным. В процессе живого общения давным-давно все образованные люди даже начала XIX в. говорили так, как было положено по законам русской разговорной речи.

Так что поэты здесь не следовали произносительному обиходу и тоже его нарушали. Однако это не было следствием их языкового небрежения или пробелов в художественном мастерстве. И квалифицировать у них соответствующие факты как фонетические ошибки нельзя.

В рифмовке типа *пойдет — нет* они следовали за сложившейся традицией использования того, что называется поэтическими вольностями. О них писал уже основатель русского силлабо-тонического стиха, известный ученый и поэт В. К. Тредиаковский в первом издании его книги «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735 г.), которая открыла новую эру силлабо-тонического стиха, основанную на системе ударений русского языка. Русский поэт и теоретик стиха, автор «Словаря древней и новой поэзии» (1821) Н. Ф. Остолопов определяет поэтическую вольность таким образом: «Вольность пиитическая, *licentia*, есть терпимая неправильность, погрешность против языка, которую делают иногда поэты для рифмы либо для меры в стихосложении». Именно данью старой традиции стихосложения и объясняются употребленные в чисто версификационных целях случаи типа *пойдет* вместо *пойдѣт* и у Крылова, и у других более поздних поэтов.

Реже эта поэтическая вольность фонетического характера (есть поэтические вольности и иного рода) наблюдается даже после Лермонтова, стихи последних лет которого являются в этом отношении поразительно чистыми. Так, Ф. И. Тютчев в стихотворении «Два голоса» рифмует слова *прилежно* и *безнадежна*, в стихотворении «Не раз ты слышала признание...» — слова *умиленно* и *колено*, в стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...» — слова *протест* и *звезд* и т. д.

Надо отметить, что поэтические вольности допускаемы лишь до определенных пределов. Их небольшой набор является закрытым для новообразований, и они всегда используются поэтом сознательно. Невольные отступления от произношения литературного стандарта (и не только у современных поэтов) — уже не поэтические вольности, а ошибки. Но об этом вы прочтаете в следующей новелле «Что позволено Ломоносову, не позволено Есенину».

Что позволено Ломоносову, не позволено Есенину

Заглавие этой заметки не надо понимать буквально. Это вовсе не противопоставление нашего великого Ломоносова замечательному и любимому нами поэту Есенину. К стихотворному тексту обоих надо подходить одинаково объективно, с учетом исторической изменчивости и нормативности художественной речи.

Конечно, что говорить, лирика Есенина нам несравненно ближе, чем оды Ломоносова. Но законы языка не позволено нарушать даже великим и любимым. А в разное время и в различных языковых ситуациях формально одни и те же языковые факты оказываются совершенно иными: то вполне возможными, то совершенно недопустимыми. Поэтому то, что извинительно для Ломоносова, вызывает наш протест у Есенина. И не потому, что мы подходим к ним с разными мерками, а потому, что «с фактами не спорят».

Приведем пример, касающийся поэтической орфоэпии. И у Ломоносова, и у Есенина можно наблюдать одну и ту же рифмовку, когда слово с конечным звуком *х* рифмуется со словом, которое «оканчивается» на звук *г*.

В полях кровавых Марс страшился,
Свой меч в Петровых зря глазах,
И с трепетом Нептун чудился (= «удивлялся»),
Взирая (= «смотря») на Российский флаг.

(Ломоносов)

С пустых лощин дугою тощей
Сырой туман, курчаво сбившись в мох,
И вечер, свесившись над речкою, полощет
Водою белой пальцы синих ног.

(Есенин)

В обоих четверостишиях в соответствии с точной рифмой (а оба поэта следовали ей) звук *г* в абсолютном конце слова произносится как [х]: *глазах* — *флаг*, *мох* — *ног*.

И у Ломоносова, и у Есенина звук *г* на конце слова звучит не в лад с правилами современного русского литературного произношения (на месте конечного *г* законным и правильным является звук [к]).

Но что не вызывает никаких возражений и упреков с нашей стороны у Ломоносова, то представляет собой нарушение орфоэпических норм и соответственно фонетическую ошибку у Есенина. Поистине оказывается, «что позволено Ломоносову, не позволено Есенину». Почему? Да потому, что для середины XVIII в. произношение звука *г* как [γ] в высоком слоге, которым написана «Ода на день восшествия на всероссийский престол... Елизаветы Петровны, 1747 года», было нормой (ср. [γ]

в словах *голос, голова, гордо* в современных южно-русских говорах). Отсюда и рифмовка *г — х*: [γ] закономерно «переходил» в конце слова в *х*.

Здесь Ломоносов (ведь он был с севера!) в угоду высокому слогу «наступал на горло» своему родному северновеликорусскому произношению, по правилам которого, как и сейчас в литературном языке, звук *г* в конце слова произносился как [к].

Рифмовка *г — х* для Ломоносова была, таким образом, обычным и необходимым соблюдением тогдашних «правил поэтической игры».

С совершенно другим явлением встречаемся мы у Есенина. В его поэзии рифмовка *г — х* является простым, прямо-таки «зеркальным» отражением рязанского диалектного произношения. В рифменной связке *мох — ног* перед нами не мотивированный художественными задачами фонетический южновеликорусский диалектизм. Есенин совершает здесь явную ошибку, которую он делал постоянно. Так, он рифмует слова *враг — облаках, страх — очаг, дух — друг, грех — снег, других — миг, орех — снег, порог — вздох, дух — круг, смех — снег* и т. д.

Случаи правильной орфоэпической пары у Есенина единичны и представляют собой исключение; такой, в частности, является рифмовка *брег — век*, взятая, вероятно, им из версификационного арсенала русской классики XIX в., где она встречается очень часто.

Как свидетельствуют другие подобные факты (*терпкий — закорки, грусть — Русь*) и др., где *терпкий* звучит с [’о], *грусть* — без *т*), разобранная орфоэпическая ошибка в стихотворной практике Есенина — «родимое пятно» родного диалекта, бессознательное отступление от литературной нормы, не выполняющее никаких эстетических задач.

Такая поэтическая вольность — слишком вольная!

И все же давайте простим ее в «поющем слове» знаменитого лирика первой четверти нашего века. Во-первых, потому, что фонетические диалектизмы — самые устойчивые и встречаются даже у людей, прекрасно владеющих русским языком (вспомним хотя бы, что М. Горький окал до конца своей жизни). Во-вторых, потому, что такую ошибку сплошь и рядом делают многие поэты и сейчас. В-третьих, она не мешает нам и понимать, и чувствовать красоту есенинского стиха.

В произведениях С. Есенина — в зависимости от их темы и жанра — мы находим причудливое слияние фактов живой разговорной речи (не исключая большую струю диалектизмов) с явлениями традиционно-поэтического языка пушкинской эпохи, в частности даже прямое использование образов и строительного материала самого Пушкина.

Например, Пушкин явственно слышится у С. Есенина в стихотворении «Издатель славный. В этой книге...», где им используется пушкинская строка из «Медного всадника» (ср.: «Коммуной вздыбленную Русь» (Есенин) и «Россию поднял на дыбы» (Пушкин)).

Заметим, что подобное обращение к русской классике встречается и у В. Маяковского, ср.: «Но как испепеляюще слов этих жжение» (Маяковский) и «Глаголом жгит сердца людей» (Пушкин), «В наших жилах кровь, а не водица» (Маяковский) и «Понять меня, я знаю, вам легко, ведь в ваших жилах — кровь, не молоко» (Лермонтов) и т. д.

Это обстоятельство следует отметить особо, поскольку оно свидетельствует о прекрасном литературном образований поэта. А ведь долго бытовало мнение о том, что стихи С. Есенина не имели прямой, непосредственной связи с литературой.

Между тем в произведениях поэта немало и элегических, и одических слов русской поэзии первой четверти XIX в., и поэтических вольностей. В его стихах являются нередкими слова и обороты типа: *пегец* — «поэт», *Пегас*, *куща*, *сень* — «тень», *час* — «время», *муза*, *длани* — «ладони», *багрец*, *лик* — «лицо», *уста* — «губы», *о други игрищ и забав*, *лазурь*, *врата* — «ворота», *бег светил*, *час прощальный*, *персты* — «пальцы», *пригвождены ко древу*, *вежды*, не-



*В произведениях Есенина
немало слов русской поэзии
XIX века,
таких, как пегец-поэт, Пегас
и др.*



жить, берега — «берега»,
дщерь, златиться, узреть —
«увидеть», бразды — бо-
розды», дол — долина,
ночь («Ночь и поле и крик
петухов...»), ладья — «лод-
ка, сонм прободающие —
«пронзающие», твердь, упо-
вание, страж — сторож»,
нетленные, очи, кровля,
сие, худые телеса, выя —
«шея» (слова шея и выя
употребляются поэтом ря-

дом в стихотворении «Мир таинственный, мир мой древний...») и т. д.

В его произведениях мы встречаемся и с различными версификационно обусловленными поэтическими вольностями, дающими выигрыш в размере или рифмовке.

В качестве таких можно указать полногласные и неполногласные формы, например: *берег* — *брег*, *середин*а — *среда*, *ворог* — *враг*, *голос* — *глас* (ср.: «На золотой повети гнездится вешний гром», и чуть далее «На нивы златые пролей волоса» в «Октиохе», «Протянусь до незримого города...», и чуть ниже «Обещаю вам град Инонию» в «Инонии» и т. д.), вокализованную форму глагола *возлететь* («Суждено мне изначально *возлететь* в ночную тьму...» в стихотворении «Там, где вечно дремлет тайна...»), формы *крыл*, *плечми*, *облак*, произношение *е* в *звездный* и *звездами*, *нощь* вместо *ночь* и т. д.

Но за мир твой, с выси *звездной*,
В тот покой, где спит гроза,
В две луны зажгу над бездной
Незакатные глаза.

(«Там, где вечно
дремлет тайна...»)

Звездами золотые копытца
Скатятся, взбороздив *нощь*.
И опять замелькает спицами
Над чулком ее черным дождь.

(«Инония»)

К таким же фактам поэтических вольностей прошлого века относится употребление С. Есениным и пары *поэт* и *пиит*.

Ср.: Разбуди меня завтра рано,
Засвети в нашей горнице свет.
Говорят, что я скоро стану
Знаменитый русский *поэт*.

(«Разбуди меня завтра
рано...»)

В «Руси советской» мы встречаем, с одной стороны,
форму *пиит*:

И это я!
Я, гражданин села,
Которое лишь тем и будет знаменито,
Что здесь когда-то баба родила
Российского скандального *пиита*.

А с другой стороны, форму *поэт*:

Но и тогда,
Когда во всей планете
Пройдет вражда племен,
Исчезнет ложь и грусть, —
Я буду воспевать
Всем существом в *поэте*
Шестую часть земли
С названьем кратким «Русь».

Никакой добавочной стилистической окраски «шутливости или иронии», которая — по «Словарю русского языка» в 4-х томах (под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1984) — свойственна слову *пиит*, рифмующемуся в приведенном отрывке со словом *убежит*, в тексте из «Руси советской» нет. Слово *пиит* здесь чисто версификационно. Вполне возможно, что его появление в «произведении» навеяно пушкинским словоупотреблением «И славен буду я, доколь в подлунном мире Жив будет хоть один *пиит*» из его исповеди-завещания «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Ведь и С. Есенин говорит, если выражаться словами В. Маяковского, о «месте поэта в рабочем строю»:

...быть поэтом — это значит то же,
Если правды жизни не нарушить,
Рубцевать себя по нежной коже,
Кровью чувств ласкать чужие души.

Ты пищу в нем себе *варишь*

В этой фразе из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» нет ничего нелепого по значению. Мысль поэта очень проста и читателю вполне понятна. Ведь предшествует ей такая прозаическая строка: «печной горшок тебе дороже». И все же есть в ней нечто, что не соответствует нашим языковым привычкам и поэтому требует комментирования. Таким фактом является слово *варишь*, вернее — характерное для него в данном стихотворном тексте ударение на окончании — *варíшь*. Что это такое? Одна из пушкинских вольностей (или ошибка), которые нередко наблюдаются и у наших современных поэтов, или устаревшее ударение? Сейчас же мы говорим — *váришь*.

Обращение к системе русского литературного языка XIX в. показывает, что перед нами акцентологический архаизм. В пушкинское время говорили еще *варíшь*. Как показывают соответствующие лингвистические исследования, процесс перетяжки ударения в глаголах с окончания на основу тогда еще только начинался. И сейчас, кстати, он еще продолжается. Этим объясняются, в частности, варианты типа *звонíшь* — *звóнишь* и различная их нормативная оценка в настоящее время.

Как беспристрастно и наглядно говорит история, тенденция переноса ударения на основу в словах усиливается и захватывает все большее число глаголов. Для нас сейчас правильно только *váришь*. Это лишний раз свидетельствует о «правах», наряду с формой *звонíшь*, также и *звóнишь*, на которую некоторые лингвисты «со своей речевой колокольни» накладывают запрет.

В XIX в. наконецнее ударение встречается нередко и свойственно целому ряду подобных глаголов. Ритмика стиха об этом буквально кричит.

Приведем несколько примеров из произведений различных поэтов. Так, у Г. Р. Державина в стихотворении «Фелица» читаем:

Или средь рощицы прекрасной
В беседке, где фонтан шумит,
При звоне арфы сладкогласной,
Где ветерок едва дышít...

В последнем слове сейчас ударение падает на корень: *дыш(ит)*.

Ф. И. Тютчев в стихотворении «Не то, что мните вы, природа...» с окончательным ударением (на месте современного ударения на основе) рифмует глагол *приклеил* с существительным *сила*:

Вы зрите (=«видите») лист и цвет на древе
(=«дереве»):

Иль их садовник *прикле́ил*?
Иль зреет плод в родимом чреве
Игрою внешних, чуждых сил?

Устаревшее ударение на окончании наблюдается в глаголе *манит* в стихотворении А. Блока «В густой траве пропадешь с головой...»:

Заплачет сердце по чужой стороне,
Запросится в бой — зовет и *ма́нит*...
Только скажет: «Прощай. Вернись ко мне» —
И опять за травой колокольчик звенит...

Ц или с?

Все вы прекрасно помните, как восхитило Г. Р. Державина выпускное стихотворение А. С. Пушкина «Воспоминания в Царском селе». Воспоминание об этом событии отложилось у А. С. Пушкина в «Евгении Онегине»: «Старик Державин нас заметил И, в гроб сходя, благословил».

Откройте, однако, томик Державина, и вы увидите в нем стихотворение «Прогулка в Сарском селе». Вероятно, это то, от чего А. С. Пушкин отталкивался, создавая свою знаменитую оду. Но не будем влезать в историю его стихотворной учебы.

Обратимся (вы на это наверняка уже обратили внимание) на начальные звуки и буквы прославленной местности (ныне город Пушкин). Почему у одного поэта *ц* (*Царское село*), а у другого *с* (*Сарское село*)? Чем это объясняется? Нет ли здесь чего-то, что мы не знаем? Ведь не мог же Державин ошибаться? В своем произведении он привел более старую и более «правильную» форму относительного прилагательного, образованного от сочетания *Сарское село*. Именно так оно называлось до народно-этимологического пере-

осмысления в *Царское село* в связи с тем, что в нем находилась летняя царская резиденция. *Сарское село* произошло из *Саарское село* и представляет собой перевод по частям эстонского saareküla (saare — «островное», küla — «село, деревня»). Первоначальное поселение находилось на острове озера.

ОБО ВСЕМ ВМЕСТЕ

Решите сами



Из прочитанного ранее вы теперь хорошо знаете, насколько иногда простой, на первый взгляд, художественный текст оказывается на проверку непростым, какие — самые разнообразные — языковые препятствия и особенности он нередко в себе заключает.

Хочу предложить вам попытаться решить самостоятельно несколько «задачек на лингвистическое комментирование», сделать самим то, что делалось прежде мною. Впрочем, вы уже выполняли подобную работу по поэме «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова и перифразам Пушкина (см. с. 69, 106). Если вдруг у вас что-нибудь не получится и языковая загадка останется для вас все же загадкой, обращайтесь за помощью к толковым словарям русского языка (прежде всего к четырехтомному академическому «Словарю русского языка» под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981—1984), затем проверьте правильность по моим ответам, которые даются следом. Но не заглядывайте в них до того, как хорошенько подумаете и попытаетесь разобраться сами.

I. Итак, в который раз мы в гостях у Пушкина. Что значат выделенные мною курсивом в приводимых отрывках формы, слова или обороты? Как они соотносятся с современными?

1. Так *о заре* прихлынут волны
На *брег* песчаный и пустой...
(«Руслан и Людмила»)
2. В толпе могучих сыновей,
С друзьями, в *гряднице* высокой
Владимир-солнце пировал...
(там же)

3. Другой — Фарлаф, крикун *надменный*,
В пирах никем не *побежденный*...
(«Руслан и Людмила»)
4. Бояре, задремав *от меду*,
С поклоном убрались домой.
(там же)
5. Уже скрываются вдали;
Ни всадников не видно *боле*...
(там же)
6. Ночлега меж *дерев* искал...
(там же)
7. Он на долину выезжает
И видит: замок *на скалах*
Зубчаты стены *возвышает*...
(там же)
8. *Погасло дневное светило*;
На море синее вечерний пал туман.
Шуми, шуми, послушное *ветрило*.
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.
(«Погасло дневное светило...»)
9. Я вас бежал, *отчески* края...
(там же)
10. Когда для *смертного* умолкнет шумный
день,
И на немые *стогны града*
Полупрозрачная наляжет *ночи тень*...
(«Воспоминание», 1828)
11. Еще дуют холодные ветры
И наносят *утренни* морозы.
(«Еще дуют холодные ветры...»)
12. Подъезжая под Ижоры,
Я взглянул на небеса

И *вспомнил* ваши взоры,
Ваши синие глаза.

(«Подъезжая под
Ижоры...»)

13. Если ж нет... по *прежню* следу
В ваши мирные края
Через год опять заеду
И влюблюсь до ноября.

(там же)

14. День каждый, каждую *годину*
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти *годовщину*
Меж их стараясь угадать.

(«Брожу ли я вдоль
улиц шумных...»)

15. Как весело, *обув железом острым ноги*,
Скользить по зеркалу стоячих, ровных рек!

(«Осень»)

16. Люблю я пышное природы увяданье...
.
И мглой волнистою *покрыты* небеса...

(там же)

17. Довольно, *сокройся!* Пора миновалась,
Земля освежилась, и буря промчалась...

(«Туча»)

18. В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем *раскаленной*,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит — один во всей вселенной.

(«Анчар»)

19. Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом,
И тот послушно в путь *потек*
И к утру возвратился с ядом.

(там же)

20. Дробясь о мрачные *скалы*,
Шумят и пенятся валы...
(«Обвал»)

21. И Терек злой под ним бежал
И пылью вод
И шумной пеной орошал
Ледяный свод.
(там же)

22. Дохнул осенний *хлад* — дорога промерзает.
(«Осень»)

23. И ветер, лаская листочки *древес*,
Тебя с успокоенных гонит небес.
(«Туча»)



Давайте теперь проверим себя и посмотрим, правильно ли выполнено задание. Вот краткие ответы. Надеюсь, что многие из них вам были нужны только, чтобы убедиться, что на вопросы вы ответили верно.

1. *О заре* — «на рассвете», предложный падеж с устаревшим временным значением. *Брег* — «берег» (ср. в «Евгении Онегине»: «Родился на *брегах* Невы» и «На *берегу* пустынных волн стоял он, дум высоких полн» в «Медном всаднике»).

2. *Гридница* — «особое помещение в княжеском доме для приема гостей или пребывания воинов». Историзм.

3. *Побежденный* — произношение со звуком *е*, а не *о* (вместо *побеждённ*ый) обусловлено необходимостью рифмовки с прилагательным *надменный* и является одной из поэтических вольностей (см. об этом с. 119—122).

4. *От меду* (вместо *от меда*). Родительный падеж на *-у* в начале XIX века в склонении вещественных существительных был литературной нормой. Сейчас воспринимается уже как просторечная форма.

5. *Боле* — «больше», старая форма сравнительной степени к прилагательному *болий* — «большой».

6. *Дерев* — «деревьев», старая форма родительного падежа от *дерево*, очень распространенная в поэзии XIX в.

7. *На скалах* (вместо «на ска́лах»), устаревшее ударение на окончании в поэтическом языке XVIII—XIX вв., которое было характерно для многих существительных женского рода на *-а*. Одна из поэтических вольностей в области ударения. В устной речи в это время безраздельно господствовало современное ударение на корне.

Зубчаты — «зубчатые». Данное прилагательное является усеченным прилагательным, а не кратким. Последнее в русском языке всегда выступает в качестве сказуемого как его именная часть. Здесь же оно выполняет роль определения. Усеченные прилагательные в русской поэзии первой четверти XIX в. — одна из самых частых вольностей, служивших размеру.

8. *Погасло дневное светило* — «солнце», перифраза (см. об этом подробнее с. 102—106). *Ветрило* — «парус» (читайте подробнее об этом с. 83—84).

9. *Отечески* — «отеческие», усеченное прилагательное (см. выше).

10. *Смертный* — «человек», *для смертного* — «для людей», архаизм.

Стогна — «площади», *град* — «город», старославянские по происхождению слова, характерные для поэтической речи XVIII—XIX вв.

Полупрозрачная наляжет ночи тень — «наступит ночь», перифраза.

11. *Утрени* — «утренние», усеченное прилагательное (см. выше).

12. *Вспомнил* — «вспомнил», вокализованная форма церковнославянского происхождения, употребляемая Пушкиным как одна из поэтических вольностей фонетического характера.

13. *Прежню* — «прежнему», усеченное прилагательное (см. выше).

14. *Година* — «час» (см. об этом в книге «В мире слов»); *грядущая* — «будущая», *годовщина* — «время».

15. *Обув железом острым ноги* — «одев коньки», индивидуально-авторская перифраза А. С. Пушкина.

16. *Покрыты* — «покрытые», усеченное прилагательное (см. выше).

17. *Сокройся* — «скройся» (см. выше: *вспомнил*).

18. *Раскаленный* — с *е*, а не с [’о] того же характера и по той же причине, что и *побежденный* (см. выше).

19. *Потек* — «пошел», с *е*, а не с [’о] (*потёк*) ввиду рифмовки с *человек*.

20. *Скалы́* (см. выше о предложно-падежном сочетании *на скала́х*).

21. *Ледя́ный* — «ледяной», с суффиксальным ударением, как *днёвное* (сейчас — *дневное*).

22. *Хлад* — «холод», старославянское неполногласие, используемое как поэтическая вольность, дающая выигрыш в один слог.

23. *Древес* — «деревьев». Старая форма основы с суффиксом *-ес-* во множественном числе, подобная словам *небес*, *чудес*. В XVIII—XIX вв. является частой грамматической приметой поэтического языка. Употреблена здесь для рифмовки со словом *небес*.

II. А теперь перенесемся в XX в., в первое послеоктябрьское десятилетие. Перед вами стихотворения В. Маяковского, одного из самых оригинальных и талантливых поэтов, поэта-трибуна, «сердечный контакт» которого с читателями, если несколько перифразировать слова поэта А. Суркова, делает «каждое открыто и откровенно гражданское по проблематике стихотворение поэта лирическим признанием». Маяковский — совершенно современный поэт по своей тематике и пафосу, но прошло уже более 55 лет с тех пор, как он ушел из жизни. Этим обстоятельством, наряду, конечно, с его неологизмами и элементами традиционной поэзии, и объясняются имеющиеся в его произведениях языковые шумы и помехи, порождающие приблизительное понимание нами его художественного текста. Тот сердечный контакт с поэтом революции, о котором говорит А. Сурков, может, однако, выступать для нас иногда весьма опосредованным и даже нарушаться. Надежная защита от этого — замедленное и вникающее, внимательное и бережное чтение произведений В. Маяковского.

Попробуйте сами найти трудные, темные слова и определить их значение в приводимых далее отрывках. Ключ, как всегда, будет дан после.

1. Я с теми,
кто вышел
строить
и месть
в сплошной
лихорадке
буден.

Отечество
 славлю,
 которое есть,
но трижды —
 которое будет.
 («Хорошо!»)

2. Мне бы жить и жить,
 сквозь годы мчась.
Но в конце хочу —
 других желаний нету —
встретить я хочу
 мой смертный час
так,
 как встретил смерть
 товарищ Нетте.
 («Товарищу Нетте — пароходу
 и человеку»)

3. Бумажное тело сначала толстело.
Потом прибавились *клипсы-лапки*.
Затем бумага выросла в «дело» —
пошла в огромной синей папке.
 («Бюрократида»)

4. По всей округе —
тысяч двадцать поэтов изогнулись в дуги.
От жизни высохли в жгут.
Изголодались.
С локтями голыми.
Но денно и ночью
жгут и жгут
сердца невинных людей «*глаголами*».
Написал.
Готово.
Спрашивается — прожег?
Прожег!
И сердце и даже бок.
Только поймут ли поэтические стада,
что сердца
сгорают —
исключительно со стыда.
 («О поэтах»)

5. Посудите:
сидит какой-нибудь верзила
(мало ли слов в России есть).
А он
вытягивает,
как булавку из ила,
пустяк,
который полегше зарифмоплесть.
(«О поэтах»)
6. Например
вот это —
говорится или блеется?
Синемордое,
в оранжевых усах,
Навуходоносором
библейцем —
«Коопсах».
(«Юбилейное»)
7. Что ж о современниках?
Не просчитались бы,
за вас
полсотни отдав.
От зевоты
скулы
разворачивает аж!
Дорогойченко,
Герасимов,
Кириллов,
Родов —
какой
одноробразный пейзаж!
(там же)
8. Потомки,
словарей проверьте поплавки:
Из Леты
выплывут
остатки слов таких,
как...
(«Во весь голос»)

(Далее автор приводит примеры.)

9. Белым

и вора́м
э́та рабко́рь
хуже, чем тиф,
чем взросло́му ко́рь.
Сжали кулак,
насу́пили гла́з,
рады б порва́ть
и его́
и стенга́з.
(«Рабкор»)

10. За него дрожу,

как за зени́цу гла́з,
чтоб конфетной
не был
красото́й оболга́н.
(«Владимир Ильич Ленин»)



А сейчас проверьте себя.

Ответы:

1. В этих афористических — гордых и оптимистических строках нет как будто ничего «не нашего». Однако, если иметь в виду кодифицированную литературную речь, то у Маяковского наблюдается здесь явное отступление в просторечие. По грамматическим нормам современного литературного языка в глаголе на *-ти* (после согласного основы) ударный звук *и* не отпадает (ср. *мести*, *нести*, *ползти*, *брести*, *блести*, *грести* и т. д.). Маяковский в разбираемом отрывке обращается к просторечной форме для рифмы: *месть* — *есть*.

2. Здесь нас должны остановить или вернее останавливают два факта: рифмовка *мчась* — *час* и фразеологизм *смертный час*. Рифмовка *мчась* — *час* указывает на твердый звук *с* в слове *мчась*. Мы так уже не говорим, но это не ошибка. Во времена Маяковского такое так называемое старомосковское произношение было нормой.

Оборот *смертный час* в значении «время умирать» обращает на себя внимание из-за старого значения слова *час* — «время» (ср. *час пробил* — «время настало»; иное в выражении *через час по чайной лож-*

ке, возникшем из врачебной прописи на рецепте. Вспомните пушкинские строки «Калигулы последний час Он видит живо пред глазами» («Вольность»); «Мы все сойдем под вечны своды И чей-нибудь уж близок час» («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»).

3. Здесь может быть непонятным слово *клипсы-лапки*, неологизм Маяковского, представляющий собой сложение синонимов *клипсы* и *лапки*, аналогичное словам *стежки-дорожки*, *друг-приятель* и т.п. Это сложение употреблено совершенно не в «нашем», несовременном значении — «конторская скрепка», «держатель». Слово *клипсы* в таком значении заимствовано из немецкого языка. В настоящее же время существительное *клипсы* значит по четырехтомному академическому Словарю русского языка — «серьги, прикрепляемые к мочке уха без прокалывания». Оно пришло к нам из немецкого или английского или из австрийского варианта немецкого языка.

4. Здесь в первом отрывке Маяковский иронически, в переработанном виде использует пушкинское выражение из стихотворения «Пророк» «Глаголом *жечь* сердца людей», в котором существительное *глагол*, как и в тексте Маяковского, значит «слово». Слово *жечь* в целях создания комического эффекта употреблено сначала в прямом, свободном значении («Прожег! И сердце, и даже бок»), а затем в переносном, уже в связанном значении в составе фразеологизма *сгореть от стыда*. Вероятно, не представляет затруднений выражение *денно и ночью* «днем и ночью, постоянно» со старославянской огласовкой *нощь*, а не *ночь* в составе наречия *нощю*.

Во втором отрывке трудностей в понимании у вас, очевидно, не возникло. Однако он тоже требует комментирования. Ведь в нем содержится не нормированная форма *полегше* (вместо правильного *полегче*) и неологизм Маяковского *зарифмоплесть* — «зарифмовать». Оба эти факта стилистически оправданы и используются Маяковским в тех же целях создания комического. Заметим, что иными — чисто версификационными — причинами (чтобы срифмовать со словом *калекши*) определено наличие *легше* в стихотворении «Сергею Есенину»: «...но скажите вы, калеки и *калекши*, где, когда, какой великий выбирал путь, чтобы протоптанней и *легше?*». Отметим также, что у Маяковского глагол *зарифмоплесть* как приставочное образование от

рифмоплесть восходит к традиционно-поэтическому *рифмоплет*, частотному в первой половине XIX в. (ср. также у Пушкина иронически-насмешливое *рифмач*, *рифмодей*, *рифмотвор*).

В этих строчках в чисто языковом плане понятно все, однако все же требуется небольшой лингвострановедческий комментарий слов *Сосновский* и «*Ундервуд*». Чтобы понять соответствующее место, надо знать, что Л. С. Сосновский — журналист, выступавший против поэтики Маяковского, а «*Ундервуд*» — пишущая машинка системы «Ундервуд» (ср. современное «Эрика»).

6. В приведенном отрывке из «Юбилейного», где Маяковский выступает против неблагозвучных и трудных для понимания сложносокращенных слов, которых в 20-е годы было значительно больше, чем сейчас, требует толкования не только само незнакомое существительное *Коопсах*. Оно значит в переводе на простой русский язык «кооперация сахарной промышленности». Тут надо вспомнить прежде всего древнюю историю вавилонского (или халдейского) царя Навуходоносор II, при котором Вавилония достигла наивысшего экономического и культурного расцвета.

Однако не только это. Чтобы понять сочетание слов *синемордое*, *в оранжевых усах*, т. е. что сравнивается поэтом с «портретом» вавилонского царя, необходимо иметь в виду, что речь идет о рекламном плакате Коопсах'а, изображенном на синем фоне с расходящимися оранжевыми лучами. Почему Маяковский вспомнил здесь именно это сложносокращенное слово? Вполне закономерно, так как рекламный плакат Коопсах'а находился недалеко от памятника Пушкину на Страстной (ныне Пушкинской) площади.

7. В этой лесенке нуждается в особенном внимании слово *однаобразный*. Оно является оригинальным новообразованием поэта очень своеобразным путем — контаминацией двух слов *однообразный* и *наобраз* (сложносокращенное существительное того времени, возникшее на базе словосочетания *народное образование*).

8. В приводимых двух строчках привлекает внимание словосочетание *выплывут из Леты*, представляющее у Маяковского отголосок поэтической фразеологии первой половины XIX в. Оно значит «вспомнятся» и построено как антоним частого у Пушкина и других поэтов выражений *потонет*, *поглотит* и т. д. *Лета*. Вспомните из «Евгения Онегина»: «И память юно-

го поэта *Поглотит медленная Лета*»; «...И сохраненная судьбой Быть может в Лете не потонет Строфа, слагаемая мной» (= «забудется»).

Лета — мифологическое название древними греками реки забвения, выступающее у русских классиков XIX в. как символ забвения — в словоупотреблении Маяковского конкретизируется (*поплавки словарей, остатки слов*).

9. Здесь требуют пояснения два слова — *рабкорь* и *стенгаз*. Первое — индивидуально-авторское новообразование поэта от *рабкор* (*рабочий корреспондент*) — является собирательным существительным и образовано по образцу *молодь, нежилъ, пададь* и т. д. (ср. неологизмы Есенина *водь, цветъ* и др.).

Второе — ныне устаревшее сложносокращенное слово слогового характера типа *колхоз* (*стенгаз* = *стенгазета* — «стенная газета»).

10. В этом предложении может быть неясным слово *зеница* «зрачок». Сейчас оно отдельно не употребляется и известно лишь в составе фразеологического оборота *беречь как зеницу ока* — «беречь очень тщательно, как самое дорогое». Маяковский в общеупотребительном выражении заменил слово *око, очи* существительным *глаз, глаза*.

Слова он весил осторожно

Звук лермонтовской лиры всегда был прозрачно чистым, простым и афористически острым. Лермонтов как бы предвосхитил развитие русского литературного языка: так немного — по сравнению с другими поэтами первой половины XIX в. — у него архаического и неясного. «Странное» и постороннее встречается в его произведениях довольно редко, даже если их читаешь придирчивым глазом лингвиста. К языку и художественной форме он относился чрезвычайно обязательно и слова выбирал осторожно. И тем не менее, конечно, в его поэзии чужое нашей современной речи встречается, и в лингвистическом комментировании оно нуждается не менее, чем произведения других поэтов прошлого: время неумолимо идет вперед. Возьмем хотя бы справедливую по отношению к нему строчку названия заметки. Разве она не останавливает вас словом *весил*? Ведь мы бы сейчас сказали: *взвешивал, обдумывал, выбирал*. Наше *весить* значит «иметь какой-либо вес»

и является непереходным глаголом. А у Лермонтова оно принадлежит уже к числу глаголов переходных и имеет иное, более абстрактное значение (семантику). Лермонтовское *весил* иное и семантически, и грамматически. И его как лексико-грамматической единицы в настоящее время просто нет. Почему оно и не отмечено даже в четырехтомном «Словаре русского языка» АН СССР под ред. А. П. Евгеньевой (2-е изд., т. I, М., 1981, с. 155).

Добавим в конце заметки, что строчки «Слова он *весил* осторожно И опрометчив был в делах» из «Монго» и являются частью самохарактеристики Лермонтова (по поэме — Маёшки), считавшего себя опрометчивым.

Правильно ли без запятых?

Первое известное нам стихотворение четырнадцатилетнего (!) М. Ю. Лермонтова «Осень» (1828 г.) начинается следующим четверостишием:

Листья в поле пожелтели,
И кружатся, и летят;
Лишь в бору *поникиши* ели
Зелень мрачную хранят.

В нем все понятно, но не режет ли вам глаза третья строчка? Не привлекает ли к себе при вторичном прочтении слово *поникиши*? Наверное, привлекает и удивляет. Кажется, что здесь то ли не хватает запятых перед и после слова, то ли буквы *е* в его конце. Может быть, это деепричастие совершенного вида (такое, как *замерзши*, *принесши*, *испекши* и т. д.)? В таком случае, почему тут нет запятых? Опечатка? Или Лермонтов не знал, что деепричастие в подобного рода случаях всегда на письме выделяется запятыми?

Ни то, ни другое. Просто здесь *поникиши* — не деепричастие, а прилагательное, выступающее как определение к существительному — подлежащему *ели*. Но тогда, вы спросите, по какой причине отсутствует «заключительное» привычное *е* полных прилагательных (*зеленые*, *высокие*, *стройные* и т. д.)? По самой простой. Перед нами здесь не полное прилагательное (но и не краткое: краткое прилагательное выступает всегда в качестве сказуемого, см. в том же стихотворении: «Ночью месяц *тускл* и поле сквозь туман лишь серебрит»), а так

называемое усеченное. Усеченные прилагательные поэтами XVIII в. — первой половины XIX в. употреблялись очень активно и часто как одна из поэтических вольностей, «усекающих» лишний слог. Использовались такие прилагательные с чисто версификационными целями в пределах предложения на правах определенных, а не сказуемых. Это самая яркая дифференциальная черта усеченных прилагательных, хотя от кратких прилагательных их отличало иногда также и ударение, всегда совпадающее с ударением «родительского» полного прилагательного.

Исчезли они как регулярная поэтическая вольность только после преодоления Пушкиным и Лермонтовым традиций стихотворной речи XVIII в. С 40-х годов XIX в. в русской поэтической практике они уже встречаются только изредка.

У раннего Лермонтова их так же много, как и у раннего Пушкина. Вот несколько примеров: «Но долго, долго ум хранит *Первоначальны* впечатленья» («Поэт»), «*Русы* волосы кудрями Упадают средь ланит» («Портреты»), «Жизнь любит и юность *румяну*» (там же), «И пыхнет огонь на *девственны* ланиты» («Письмо»), «Я презрю песнопенья *громки*» («Наполеон») и т. д.

Не напрасно о слове *напрасно*

В современном русском литературном языке слово *напрасно* имеет значение «бесполезно» и входит в синонимический ряд *бесполезно, зря, бестолку, всуе, попусту*. Оно часто встречается в нашей речи, но кажется малоинтересным лингвистически. Однако пишу о нем я не напрасно. Слово это лишний раз свидетельствует о том, какое значение для познания существующей языковой системы имеет изучение ее истории. И ярким примером может служить употребление Лермонтовым слова *напрасно* в автобиографической поэме «Сашка». Помните отрывок об университете, списанный как бы с натуры:

Бывало, только восемь бьет часов,
По мостовой валит народ ученый...
Текут... Пришли, шумят... Профессор длинный
Напрасно входит, кланяется чинно...

Какое значение имеет здесь *напрасно*? Явно не наше. Притекшие (т. е. «пришедшие») студенты в

аудитории. Переговариваются. Входит профессор, кланяется чинно. А как входит? *Напрасно*, т. е. «неожиданно, вдруг». Да-да! Слово *напрасно* обозначает здесь «неожиданно, вдруг, внезапно». Так и употреблялось раньше это слово не только Лермонтовым, но и другими поэтами и писателями (хотя у Пушкина известно только в современном значении).

Более того, для нашего слова это значение является первоначальным от самого его рождения как лексической единицы. В древнерусском языке значение «вдруг, неожиданно» у него было просто единственным: «Черноризецъ...въ един день здравъ сыи (=«существующий». — *Н. Ш.*), *напрасно* умре; Напрячь стрѣлу самострѣльную, юже испусти *напрасно*, ею же уязви в сердце его гнѣвливое» и т. д.

А унаследовано оно было таким еще из общеславянского языка. Вот так встали у Лермонтова рядом новое, с Петровской эпохи, немецкое *профессор* и старинное, праславянское *напрасно*.

Возможное заблуждение

Грамматика меняется медленно, и устарелых фактов, скажем, морфологии в языке Лермонтова почти нет. Но не думайте все же, что в нем все, как у нас. В стихотворении «Заблуждение Купидона», написанном еще в Московском университетском пансионе (1828 г.), одна грамматическая форма может ввести вас в заблуждение. Истинного ее значения вы можете просто не заметить, особенно при беглом чтении, когда по-настоящему в смысл не вникаешь.

Вот заключительные горько-констатирующие строки, в которых она содержится:

Так в наказаниях всегда почти бывает:
Которые смиренней, на тех падет вина.

Прочтите их внимательно. Все ли здесь «наше»? Где архаическая форма? Вы говорите: *падет*? Да, вы правы: перед нами мнимая форма будущего времени. В действительности мы имеем дело здесь с формой настоящего времени, только устаревшей, заброшенной нами на далекую периферию языка. О том, что *падет* — настоящее время от *пасть*, а не будущее (хотя актуальная и регулярная форма настоящего времени *падает* нас путает), совершенно очевидно говорит и

«всевременной» характер афоризма, и наречие *всегда*, и настоящее время *бывает*.

Возможно, что *падет* попала к Лермонтову в стихи как элемент традиционно-поэтической лексики (вместе с соответствующим грамматическим значением). Такое слово встречается, например, как форма настоящего времени неоднократно у А. С. Пушкина:

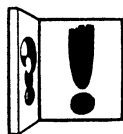
Восходит к смерти Людовик
В виду безмолвного потомства,
Главой развенчанной приник
К кровавой плахе вероломства
Молчит закон — народ молчит,
Падет (=«падает». — *Н. Ш.*) преступная секира...
И се — злодейская порфира
На галлах скованных лежит.

(«Вольность»)

Раздался девы жалкий стон,
Падет (=«падает». — *Н. Ш.*) без чувств — и дивный сон
Объял несчастную крылами.

(«Руслан и Людмила»)

Еще одно последнее задание



Перед тем как в «Заключении» расстаться с вами, совершим вместе небольшое путешествие по стихотворным страницам замечательного поэта советской эпохи — А. Т. Твардовского, с анализа художественного текста которого мы начали конкретный разговор о поэтическом слове, впервые посмотрели на литературное произведение внимательными глазами.

Выполните еще одно (последнее) мое задание по определению значения и характера употребления, художественной значимости, оригинальности и правильности содержащихся в приводимых далее отрывках слов, форм и выражений. При необходимости обращайтесь к толковым словарям, но прежде попытайтесь вывести искомое из окружающего контекста сами. Ключ, по которому вы можете проверить правильность ответов, находится, как обычно, за данным заданием. Не заглядывайте туда, прежде чем не попытаетесь вначале решить для себя вопрос сами. Однако обязательно и тщательно прочтите после мои

ответы. Пусть даже в моих вопросах к вам будут, как писал поэт, «совсем знакомые слова». Уверяю, что и при правильном решении вами поставленной задачи в моем «ключе» вы обязательно найдете что-то для вас неизвестное, интересное и полезное.

I. Что обозначают выделенные курсивом слова? Почему А. Т. Твардовский употребил их здесь? В какой степени использование им соответствующих фактов оправданно и соответствует литературным нормам современного русского языка?

1. Нас отец, за ухватку любя,
Называл не детьми, а *сынами*.
Он сажал нас *обапол* себя
И о жизни беседовал с нами.

(«Братья»)

2. И девчонка у колодца
Скромный делает кивок.
Журавель скрипит и гнется,
Вода льется на песок.

(«Шофер»)

Поник *журавель* у колодца,
И некому воду носить.
И что еще встретить придется —
Само не пройдет, не сотрется, —
За все это надо спросить...

(«Армейский сапожник»)

3. Косые тени от столбов
Ложатся *край* дороги.
Повеет запахом хлебов —
И вечер на пороге.

(«В поселке»)

4. У дороги дуб зеленый
Зашумел листвой *каляной*.
Над землею истомленной
Дождь собрался долгожданный...

(«Перед дождем»)

5. От порога дед спешит
Сразу все заметить:
Вот яичница шипит
С треском на *загнете*.

(«Еще про Данилу»)

6. И на каждой печке новой,
Ровно выложив *чело*,
Выводил старик бедовый
Год, и месяц, и число.

(«Ивушка»)

7. Ты проглядел уже, старик,
Когда из-за горы
Они пробили *бечевик*
К воротам Ангары.

(«Разговор с Падунум»)

8. Дорога дорог меж двумя океанами,
С тайгой за окном иль равнинами голыми.
Как вежами, вся обозначена кранами —
Стальными советского века *глаголями*.

(«Дорога дорог»)

9. Когда над изгибом тропинки
С *разлатых* недвижимых ветвей
Снежинки, одной порошинки,
Стряхнуть опасается ель.

(«Спасибо за утро такое...»)

10. На дне моей жизни,
на самом донышке
Захочется мне
посидеть на солнышке,
На теплом *пёнушке*.

(«На дне моей жизни...»)

11. Чуть зацветет иван-чай, —
С этого самого цвета —
Раннее лето, прощай,
Здравствуй, *полдневное* лето.

(«Чуть зацветет иван-чай...»)

12. В зрелости так не тревожат меня
Космоса дальние *светы*,
Как муравьиная злая возня
Маленькой нашей планеты.

(«Полночь в мое городское окно...»)

II. Найдите сами слова и обороты, требующие толкования с позиции рядового читателя, и попробуйте объяснить их значение и употребление:

1. И среди дерев укрыт,
Выстроившись чинно,
Дружно воеет и гудит
Городок пчелиный.
Луг некошенный душист,
Как глухое лядо.
Вот где благо, вот где жизнь —
Помирать не надо.

(«Еще про Данилу»)

2. Где нет ни жары парниковой,
Ни знатных зимой холодов,
Ни моря вблизи никакого,
Ни горных, конечно, хребтов;

Ни рек полноты величавой,
А реки такие подряд,
Что мельницу на два постава,
Из сил выбиваясь, вертят.

Ничем сторона не богата,
А мне уже тем хороша,
Что там наудачу когда-то
Моя народилась душа.

Что в дальней дали зарубежной,
О многом забыв на войне,
С тоской и тревогою нежной
Я думал о той стороне.

(«О родине»)

3. Все так: и краток век людской,
И нужен людям свет,
Тепло, и отдых, и покой, —
Тебе в них нужды нет.

Еще не все. Еще у них,
В разгар самой страды,
Забот, хлопот, затей иных
И дела до беды.

(«Разговор с Падунот»)

4. Там память горя велика,
Глухая память боли.
Она не стихнет, пока
Не выскажется вволю.

(«Дом у дороги»)

5. В холодной пуне, не в дому,
Солдат, под стать чужому,
Хлебал, что вынесла ему
Жена тайком из дому.

(там же)

6. И сладко пьет родной, большой,
Плечью упершись в стену,
По бороде его чужой
Катятся капли в сено.

(там же)

7. Я мал, я слаб, я нем, я глуп
И в мире беззащитен;
Но этот мир мне все же люб —
Затем, что я в нем житель.

(там же)

8. Из новоприбывших иной —
Гостинцем не погребуй
Делился с пленною семьей
Последней крошкой хлеба.

(там же)

9. И тут, на росстани тайшетской,
Когда вагон уже потек,
Он, приободрившись молодецки,
Вдруг взял мне вслед под козырек.

(«За далью — даль»)

10. И очутиться вдруг в Сибири
В полубезвестной точке той,
Что для тебя в подлунном мире —
Отныне дом и адрес твой.

(там же)

11. А мы тем часом
Свою в виду держали даль.
И прогремела грозным гласом
В годину битвы наша сталь.

(там же)

12. И, опершись на косье,
Босой, простоволосый,
Ты постоял — и понял все,
И не дошел прокоса.

Не докосил хозяин луг,
В поход запоясался,
А в том саду все тот же звук
Как будто раздавался.

Он сердце ей насквозь изжег
Тоскою неизбытной,
Когда косила тот лужок
Сама косой небитой.

(«Дом у дороги»)

III. Какие строки из русской классики XIX в. вспоминаются вам при чтении приводимых далее отрывков? Чем они могут объясняться?

1. По окнам вспыхивает свет.
Час мирный. Славный вечер.
Но многих ныне дома нет,
Они живут далече.

(«В поселке»)

2. Ей гимны слагают поэты
Всех сущих народов иных...
Ему бы увидеть все это,
Что видел он в думах своих.

(«Памяти Ленина»)

3. Да, есть слова, что жгут, как пламя,
Что светят вдаль и вглубь — до дна,
Но их подмена словесами
Измене может быть равна.

Вот почему, земля родная,
Хоть я избытком их томим,
Я, может, скупю применяю
Слова мои к делам твоим.

(«Слово о словах»)



Обратимся теперь к контрольной «подсказке», чтобы было видно, насколько правильно и полно вы ответили на заданные вопросы.

I. 1. *Сынами* — «сыновьями». Формы *сыны* и т. д. без суффикса -овј- вообще-то принадлежат к устаревшим и книжным и относятся к высокому торжественному стилю (ср. *сыны отечества*), но в данном контексте поэт употребляет форму *сынами* как стилистически нейтральную, свойственную как книжной, так и живой разговорной обыденной речи. Слово *обапол* значит «около, возле, рядом» и сейчас представляет собой диалектизм. Первоначальное его значение отмечается в древнерусском языке — «по обе стороны». Оба факта (и *сынами*, и *обапол*) в тексте А. Т. Твардовского — родимые пятна его родного говора.

2. Слово *журавель* здесь обозначает не птицу, а похожий на него рычаг для подъема воды из колодца (в виде длинного деревянного шеста (ср. у В. Шукшина в «Любавиных»: «Скрипел от ветра колодезный *журавель*, глухо стукалась о края сруба деревянная бадья»). Оно является диалектным и имеет вариант *журавль*. Слово в приводимых отрывках передает местный бытовой колорит.

3. Слово *край* здесь — не существительное со значением «конечная от центра часть или линия чего-то», «страна, местность» или «административно-территориальная единица», а наречие, имеющее значение «около» (ср. украинское *коло* — «около», родственное слову *около*, *кольцо*, *колесо* и т. д.). Сейчас слово *край* в этом значении является устаревшим.

4. Диалектное прилагательное *каляный* взято А. Т. Твардовским из родного смоленского говора.

Оно значит «грязный», «пыльный». Образовано это слово с помощью суффикса *-ян-* (ср. аналогичные *овсяный*, *медвяный* — от старого *медва* — «мед на воде, медовуха», *багряный* — от устаревшего *багр* — «багрянец» и т. д.) от существительного *кал* в общеславянском значении «грязь». Оно известно в данном значении в некоторых славянских языках и сейчас: болгарское *кал* — «грязь», сербскохорватское *кал* — то же, чешское, словацкое, *kal* — «грязь», «слякоть». Употребление поэтом слова *каляный* приветствовать нельзя: оно ненормативно и мешает его общению с читателем.

5. Существительное *загнет* (или *загнетка*) является диалектизмом, который отражает быт и нравы русского народа (этнографизмом) и обозначает «место около выходного отверстия (устья) русской печки».

6. Существительное *чело* здесь значит, конечно, не «лоб» (ср. «И на челе его высоком не отразилось ничего» в лермонтовском «Демоне»), а совсем другое. Ведь речь идет о печке. Слово *чело* здесь тоже из старого русского быта и обозначает переднюю часть русской печи. Так, в «Супругах Орловых» М. Горького читаем: «Прямо у двери большая русская печка, *челом* к окнам».

7. Слово *бечевик* обозначает «береговую полосу, дорогу у берега реки». В старину их пробивали для тяги судна по реке бечевой.

8. Очень выразительное сравнение кранов с предметами, похожими по форме на печатную букву Г. Архаизм *глаголь* — старое название буквы Г. Оно является по происхождению повелительной формой глагола *глаголить* — «говорить» и родственно слову *глагол* (ранее, кстати, имевшему значение «слово», ср. *разглагольствовать*).

9. *Разлатые* — «расходящиеся в сторону и кверху». Прилагательное сейчас является устаревшим и встречается иногда лишь в просторечии.

10. Слово *пенушке* — предложный падеж единственного числа от малоупотребительного просторечного *пёнушек*.

11. По своему значению слово *полдневный* — «жаркий» является неологизмом поэта и восходит к традиционно-поэтическому *полдневный* — «южный» (на юге лето жаркое!). Со словом *полдневный* — «происходящий в полдень» непосредственно не связано.

12. Форма *светы* — индивидуально-авторское образование А. Т. Твардовского от слова *свет* в значении «мир, вселенная». Светы здесь значит «миры».

II. 1. Читая внимательно этот отрывок, нельзя не остановиться на словах *дерев, лядо, благо* и выражении *городок пчелиный*. *Дерев* — устаревшая форма родительного падежа множественного числа слова *дерево* (вместо современного *деревьев*). Эта форма была одной из излюбленных в классической поэзии первой половины XIX в. Вспомните у А. С. Пушкина в «Евгении Онегине»: «Он мчит ее лесной дорогой; Вдруг меж *дерев* шалаш убогий» (убогий здесь в старом значении «бедный, ветхий». — Н. Ш.), в «Руслане и Людмиле»: «И дни бегут; желтеют нивы; С *дерев* спадает желтый лист» и т. д. Существительное *лядо* понять очень трудно, если не обратиться к «Словарю русских народных говоров» АН СССР. Это по своей семантике (очень разной и своеобразной) смоленское слово, обозначающее здесь «лес» (см. указанный только что словарь, т. 17, с. 268). *Глухое лядо* значит «дремучий, очень заросший лес». Слово *благо* в приводимом контексте — наречие, синонимичное литературным наречиям «хорошо, прекрасно, замечательно». Это тоже диалектизм, но простой по значению и смысловых связей для большинства читателей не нарушающий. Разобранное чуть ранее слово *лядо* (возникшее у поэта, возможно, для рифмовки с *надо*) оправдать в плане восприятия очень трудно: оно не дает читателю правильного и непосредственного ощущения сравнения поэта (как *глухое лядо*) и требует специального комментария.

Городок пчелиный — прекрасная перифраза, обозначающая улей.

2. В данном отрывке должны привлечь к себе внимание обороты *жара парниковая, дальняя даль* и слова *знатные, постав*. Обороты являются «изобретениями» поэта, в которых прилагательные играют усилительную роль и являются тавтологическими по отношению к существительным, если не по корню (*дальние*), то по значению (*парниковые*).

Слово *знатный* — это просторечно-устарелое прилагательное со значением «сильный».

Существительное *постав* является этнографизмом и обозначает «механизм из подвижного и неподвижного жерновов в старых русских мельницах».

3. В этих восьми строках придется выделить в соответствии с заданием слова *век, страда*, предложно-падежное сочетание *до беды*. Многозначное слово *век* выступает здесь как синоним существительного *жизнь*, слово *страда* употребляется в значении «труд», *до беды* значит «очень много». Последнее является новообразованием поэта по модели *до черта*. Что касается слова *страда* (это следует особо отметить), то соответствующее существительное является одним из самых любимых и частотных слов А. Т. Твардовского.

4. В этих четырех строках только одно слово «вылезает» за рамки нашей привычной речи. Им является слово *стишится*. Ни в каких словарях его нет (у В. Даля отмечается лишь производное *затишь* — «затишье»). Имея в виду глагол *стишать* в семнадцатитомном словаре АН СССР его по аналогии можно охарактеризовать как принадлежность старого просторечия. *Стишиться* значит «успокоиться, затихнуть».

5. Здесь совершенно чуждым вам является диалектизм *пуня*. Он обозначает сарай для сена, мякины и т. п. и выступает в поэтическом тексте как этнографизм, характерный для быта смоленщины.

6. Данные строчки содержат старую форму *плечми* — «плечами» и устаревшее для литературного стандарта ударение в глаголе *катя́тся* на втором слоге. Оба факта использованы поэтом в версификационных целях — для сохранения заданного размера; один дает в строчке на один слог меньше, другой позволяет не нарушить ритма. Все это сделано Твардовским в соответствии с поэтическими традициями прошлого, «прямо по-пушкински» (ср. у Пушкина: «А мешок-то у него *за плечьми*». См. «Словарь языка Пушкина», т. 2).

7. В данном отрывке нас встречает также одна из ярких особенностей поэтической речи первой половины XIX в. и, в частности, языка Пушкина. Это ныне устаревший причинный союз *затем, что* — «потому что, так как». У Твардовского он, несомненно, является данью классической стихотворной речи прошлого, скорее всего влиянию Пушкина, у которого он учился, в первую очередь. Особенно ярко и глубоко воздействие пушкинской стилистической манеры сказалось в его поэме «За далью — даль». Ср. у Пушкина: «Иные даже утверждали, Что свадьба слажена совсем. Но установлена *затем, Что* модных колец не достали»

(«Евгений Онегин») и т. д. В «Евгении Онегине» (да и во всех художественных произведениях Пушкина) современное *так как* употреблено только один раз: «Но *так как* с заднего крыльца...»

8. Во второй строчке содержится яркий южновеликорусский диалектизм *погребовать* — «побрезговать» (*не погребуй* = «не побрезгуй»).

9. В этом четверостишии вас может повести по ложному следу диалектное *росстань*. Оно значит «перекресток дорог». А остановить ваше внимание должен глагол *потек* в старом «пушкинском» значении «пошел» (ср. в «Анчаре»: «И тот послушно в путь *потек*...»).

10. Мастерское использование Твардовским здесь нового, прозаического и рядом старого, высокого не заметить нельзя. В самом деле рядом с прозаизмом *точка* в значении «место в системе других пунктов» (ср. *наивысшая точка горного хребта*) им здесь употребляется и высокое *отныне* — «с настоящего времени» и поэтическая перифраза *подлунный мир* — «земля» (ср. у Пушкина: «Доколь в *подлунном мире* Жив будет хоть один пиит»).

11. В этом отрывке, несомненно, вы обратите свое внимание на наличие в нем ныне совершенно неупотребительной в обиходе неполногласной формы *глас* вместо обычной *голос*. Она тоже взята на вооружение поэтом из классики первой половины XIX в. Однако это не просто поэтическая вольность, поскольку форма *гласом* стилистически наполнена и хорошо согласуется с высоким словосочетанием *в годину битвы*, придавая стихам взволнованно-патетический характер.

12. Данный отрывок содержит в своем словарном составе следующие слова, которые нуждаются в комментарии: *косье*, *прокос*, *запоясался* и *небитая*. *Косье* — диалектизм со значением «рукоятка, древко косы», *прокос* — «прокошенная полоса в ширину взмаха косы», *небитая* — «неотбитая», т. е. с неточеным лезвием. Все эти слова связаны с ушедшим в прошлое крестьянским бытом.

В глаголе *запоясаться* в поэтическом тексте наблюдается ненормативное ударение (*запоясáться*, не *запоя́саться*), обусловленное требованиями версификации, конкретно заданным ритмом.

III. 1. В этом четверостишии явно проглядывается влияние строчек «Иных уж нет, а те *далече*. Как

Сади некогда сказал» в последней строфе романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Слово *далече* (вместо *далеко*), возможно, помогает поэту также и версификационно, как нужное для рифмовки с *вечер*. Обратите внимание на разницу слова *нет* у Твардовского и Пушкина (у последнего *нет* = «нет в живых»).

2. Первые две строчки четверостишия интересны индивидуально-авторским использованием пушкинской строчки «И назовет меня всяк сущий в ней язык» (язык в значении «народ») из стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

3. В приведенном отрывке из стихотворения «Слово о словах» прежде всего обращает на себя внимание своеобразное отражение пушкинского *глаголом* (= «словом». — Н. Ш.) *жги сердца людей*. Возникает также непроизвольное в памяти (в связи со строчкой «Хоть я избытком их *томим*») пушкинское «То робостью, то ревностью *томим*». Нельзя пройти и мимо мастерского использования поэтом современной и исходной, ныне устаревшей, формы, имеющей сейчас уже иронический характер: *словеса*. В этом противопоставлении сформулировано поэтическое кредо А. Т. Твардовского, выступавшего против много- и краснословья, словесного трезвона и неправды за слово «по курсу твердого рубля». Ведь «слово — это тоже дело, Как Ленин часто повторял».

Но обратитесь еще раз к этому стихотворению: оно прекрасно.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ну что же, наше путешествие в страну русской и советской художественной литературы подошло к концу. Вы побывали в гостях у самых разных прозаиков и поэтов, в самых различных уголках языкового мира словесного искусства, узнали немало интересного по истории русского литературного языка и художественной речи.

Теперь вы знаете, что не так прост, как он кажется с первого взгляда, даже самый простой художественный текст. На нашем читательском пути к писателю, его литературному произведению, его мыслям и чувствам встает большое количество разнообразных преград и препятствий, языковых шумов и помех. И оказывается, не только в русской классике XIX—XX вв., но и в советской литературе немало трудных для понимания строк, темных и запутанных мест, мешающих нашему живому и непосредственному общению то с одним, то с другим писателем. Такие языковые особенности художественной литературы неотвратимо ведут к необходимости ее комментирования. Предваряющее лингвистическое комментирование художественного текста обезопасит читателя от возможных здесь ошибок, неверной и неточной интерпретации сказанного писателем. Но такого лингвистического комментирования всех художественных произведений нет и в принципе быть не может: ведь последние появляются непрестанно. Как же быть? Выход один, и он подсказан всем тем, что сообщалось ранее.

Художественное произведение, чтобы его по-настоящему знать, надо читать не спеша, внимательно, с чувством, с толком и расстановкой. Замедленное чтение позволит вам понять и воспринять текст более полно и правильно.

Конечно, такое чтение текста обязательно должно сопровождаться его разовым прочтением беглыми гла-

зами рядового и неумудренного читателя. Оно даст возможность схватить текст как таковой в его первоизданной эстетической целостности. Такое разовое чтение может быть и до и после замедленного чтения.

Двойное аналитическое и синтетическое прочтение художественного текста, вполне понятно, потребует у вас значительно больше времени, но оно окупится сторицей. Пусть в связи с этим вы прочтете меньше, но прочтете лучше и узнаете больше. Двойное чтение позволит и сохранить непосредственное впечатление от какого-либо художественного текста как явления словесного искусства, и более адекватно понять его идейное содержание, и уяснить, как оно сделано в качестве определенной образной системы.

Читайте, дорогие друзья, художественные произведения бережно. Не обольщайтесь, что вы в них всё понимаете. Не торопитесь со своими выводами по их содержанию и форме. Не забывайте — в нужных случаях — обращаться к толковым словарям русского языка: в «минуту жизни трудную» они вам помогут.

Буду рад, если моя книга заставит вас задуматься над художественным текстом, читать его более осторожно и внимательно и вообще... больше читать. Помните, что настоящее художественное произведение характеризуется не только интересным содержанием. Оно имеет также и свою особую художественную форму, а ее образует только язык во всех его многообразных проявлениях.

ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ДАЛЬНЕЙШЕГО ЧТЕНИЯ

А л е к с е е в М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Л., 1967.

Б а к и н а М. А., Н е к р а с о в а Е. А. Эволюция поэтической речи XIX—XX вв. Перифраза. Сравнение. М., 1986.

В и н о г р а д о в В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.

В и н о г р а д о в В. В. О теории художественной речи. М., 1981.

В и н о к у р Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 229—396.

Г р и г о р ь е в а А. Д., И в а н о в а Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969.

Е ф и м о в А. И. О языке художественных произведений. М., 1954.

Л о т м а н Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980.

Н е к р а с о в а Е. А., Б а к и н а М. А. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982.

Н о в и к о в Л. А. Лингвистическое толкование художественного текста. М., 1979.

Ш а н с к и й Н. М. Лингвистический комментарий художественного текста. Л., 1984.

Щ е р б а Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. — В кн.: Щ е р б а Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957.

СОДЕРЖАНИЕ

К юным читателям

3

Почему и зачем нужен лингвистический комментарий
художественного текста

Художественное произведение и язык

5

Языковые «шумы и помехи»

7

Трудные строки и неясные места в художественном тексте
Коварные слова и обороты

20

Не наша грамматика и фонетика

108

Обо всем вместе

130

Заключение

157

НИКОЛАЙ МАКСИМОВИЧ ШАНСКИЙ **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ** **ПОД ЛИНГВИСТИЧЕСКИМ МИКРОСКОПОМ**

Зав. редакцией *А. В. Прудникова*

Редактор *И. И. Нестеренко*

Младший редактор *С. С. Гырылова*

Художник *Ю. М. Гордон*

Художественный редактор *И. В. Короткова*

Технический редактор *Е. С. Юрова*

Корректор *Л. Г. Новожилова*

ИБ № 10450



Сдано в набор 25.03.86. Подписано к печати 21.10.86. Формат 84×108¹/₃₂. Бум. кн.-журн. отеч. Гарнит. школьная. Печать высокая. Усл. печ. л. 8,40. Усл. кр-отт. 8,82. Уч.-изд. л. 7,68. Тираж 75 000 экз. Заказ 1206. Цена 40 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.

40 к.

