

черты: рифма *Арно/тротуарных* напоминает знаменитое изображение Данте и Беатриче на Лунг-Арно.

По аналогии приводятся другие примеры расширения семантической роли итальянских имен и названий в русской поэзии. Интересно, например, отметить анаграмматическую и каламбурную соотносимость между именем *Леонардо* и словом *олеандр*, или специфическую окраску, которую приобретает название *Либурна* в связи со знаменитым стихотворением Е. Баратынского *Пироскаф*.

Например, сонет Вячеслава Иванова *Италия*, снова предлагающий пушкинскую рифмовку *лазурны, бурны, урны* (*Кто видел край, где роскошью природы...*, 1821), добавляет к ней название города *Либурна*. Новый семантический контекст, связанный, очевидно, с Баратынским и его трагической смертью в Италии, приобретает полную референтную силу благодаря стиху: "Туда, туда, где умереть просторней", где, кстати, проглядывается и гетевский контекст гетевской *Песни Миньоны*: *Dahin, dahin!*.

Приведенные примеры и целый ряд других случаев семантизации итальянских названий и имен в интертексте русской поэзии, думается, позволят лучше определить контуры поэтического образа Италии в русском поэтическом и языковом сознании и, в то же время, определить некоторые механизмы функционирования общего русского поэтического интертекста.

Т.М. Николаева (Москва)

Имена собственные в русской культуре и литературе (к вопросу об эволюции культурных коннотаций)

1. В общих пособиях по языкознанию обычно описывается лишь один тип статусной деривации: имя собств. > имя нариц. Это переход от ед. числа ко множ. с появлением обобщающей семантики: *чичиковы, наполеоны* и проч. Но оказывается, что грани между именем собственным и именем нарицательным очень зыбки и не всегда разрешимы, зыбки и границы между названием лица, местности, концепта для одной и той же лексемы. Не всегда очевидна и меняющаяся при этом дистрибуция аксиологических коннотаций. Одни и те же денотаты могут именоваться по-разному в сюжетно близких текстах. Например, в "Слове о полку Игореве" различаются и этнонимы, и названия стран: *половцы* и *земля Половецкая*, *русичи* и *Русская земля*. В Ипатьевской летописи слово *Русь* означает и самих "русских", и их страну: и *бѣжати в Русь*. В той же летописи *половцы* – это и люди: *Поганыи же*

половци... взяша гордость велику, и одновременно их страна, земля: *Будущю же ему в половцѣхъ*.

В Лаврентьевской летописи *Русь* употребляется один раз и только как название народа – *Половци же услышавше русь, оже пришли на них*. Также и *половцы* – это только народ, а их местопребывание – *земля их*, которая противопоставляется названию русской земли, называемой *земля своя*.

Наиболее смелой идеей корреляции собственного и нарицательного имен является идея В.Н. Топорова о соответствии бога *Варуны* (и тем самым имени Варуны как концепта) русскому концепту *воли*, а бога *Митры* – русской *свободе*.

Однако, как можно предположить, имя собственное имеет еще какие-то иные связи в ментальности носителей языка, "культурная память" лексемы здесь, возможно, имеет свои законы. Так, занимаясь "текстом" Москвы в противопоставлении "тексту" Петербурга в переписке А.С. Пушкина, я обнаружила, что Москва в гораздо большей степени персонифицирована, чем Петербург: Москва – это почти всегда актант, а Петербург – локус, что Москва обросла постоянными эпитетами, что именно с ней мало связаны описания природы (ибо природа изменчива). Таким образом, Москва предстает как нечто женское, почти вечное, Город – женщина, но, пожалуй, не Город-блудница или Город-дева (по известному разделению В.Н. Топорова), а нечто вроде *Magna mater*, крупная женщина, полу-жена, полу-мать. По сути именно такой предстает воплотившаяся в молодой современной девушке Москва – Москва Честнова в романе А. Платонова "Счастливая Москва": бесконечно привлекательная, как бы доступная без строгого отбора и в то же время ничья, самостоятельная и в то же время женственная. Безусловно, в этой молодой девушке просвечивает сама Москва, город в чем-то необъяснимый и по-разному привлекательный.

2. Аксиология коннотаций имен собственных часто бывает на первый взгляд непредсказуемой. Остановимся на почти триедином образе святых дев-мучениц: Веры, Надежды и Любви. Эти три девы (по легенде, погибшие в муках за веру по велению императора Адриана в 137 г. сестры πίστις, ἐλπίς, ἀγάπη; о матери их Софии нужно говорить отдельно) олицетворяют три концепта русского православного менталитета, и в то же время это просто три женских имени, как оказывается, каждое со своей специфической культурной судьбой и своей особой семантической аурой.

Как будто бы имя *Вера* всегда в русской литературе связано с образом женщины или девушки умной, красивой, несколько возвышенной, отчасти немного трагической, *Надежда* (*Надя, Наденька*) может быть всякой, то есть практически это имя не обладает аксиологической привязкой. (В докладе

будут использованы данные “Энциклопедии литературных героев”, “Русская литература XIX и XX веков”).

Имя же *Любовь*, как кажется, имеет нетривиальную эволюционную историю, с всплеском значимости, связанным именно с XX веком (подобно тому, как в первой половине XIX века в литературе царила таинственная *Нина*, которой посвящена монография А.Б. Пеньковского). До этого *Любови* были народными и квазинародными *Любашами*, *Любавами*, провинциальными *Любиньками* и персонажами пьес А.Н. Островского из купеческой жизни.

В 1903 г. А.П. Чехов создал удивительный для него самого образ – *Любовь Андреевну Раневскую*, женщину, в которой, видимо, совместились все ему ненавистное и все для него бесконечно притягательное. Случайно ли ее имя?

В литературоведении уже высказывалось предположение, что “Три сестры” в предыдущей чеховской пьесе – это Вера, Надежда, *Любовь*, как бы их реально в пьесе ни звали. Следующая пьеса, возможно, посвящена любви, и “текст” *Любови* Раневской насыщен ее именем-концептом. По моему подсчету, из 99 реплик Раневской в пьесе (учитывались и короткие однословные реплики согласия или подтверждения) около трети – о любви или вокруг любви. При этом возникает весь возможный диапазон этого понятия: от самого возвышенного и абстрагированного чувства до любви плотской и несчастливой. Так же наполнены “любовью” и реплики, обращенные к Раневской. Таким образом, “текст” *Любови* Раневской – это **любовь**. См. Она: Видит Бог, я люблю родину, люблю нежно...; Родные мои... Если бы вы обе знали, как я вас люблю...; Я люблю этот до...; В ваши годы не иметь любовницы...; Я люблю его, это ясно. Люблю, люблю... Это камень на моей шее, но я люблю этот камень и жить без него не могу... К ней: Милая, добрая хорошая моя мама, моя прекрасная, я люблю тебя...; Люблю вас, как родную ... больше, чем родную... и т.д., и т.д. Этим ее **текст** отличается от ее же **образа** (в литературоведческом смысле), тонко снижаемого Чеховым в ряде ситуаций.

Позволю себе высказать мнение, что в ту или иную эпоху множество разных факторов определяет аксиологию имени, что жизнь и литература могут быть параллельны или даже сложным образом соприкасаться, объединяясь и вместе создавая семантическую ауру имени собственного. Мощной поддержкой *Любови* Раневской был, по моему, возникший почти в это же время образ реальной женщины, но на грани литературной его инкарнации – *Любови Дмитриевны Блок (Менделеевой)*, “Прекрасной дамы” стихов А. Блока и субъекта его сложной жизни, объекта обожания А. Белого. Отношения этого треугольника были на устах, не говоря уже о “Балаганчике” Блока и о многочисленных высказываниях Белого. “Текст” *любви-Любови* в этой трактовке длился практически до Первой мировой войны.

Характерно, что революция должна была на этот вызов откликнуться – и появилась “*Любовь Яровая*” К. Тренева, так сказать, любовь большевистская, женщина, негибимо преданная революции.

3. В межвоенные годы самой яркой звездой советского кино была *Любовь Орлова*, родившаяся в 1902 г., то есть в эпоху Раневской и *Любови* Дмитриевны. И также, вероятно, имя актрисы, сыгравшей главную роль в фильме (а как на самом деле звали героиню этого фильма, я думаю, мало кто помнит) просвечивало через до сих пор небезразличное: *Любовь нечаянно нагрянет...* См. название также некролога Л. Орловой в “Искусстве кино”: *Любовь советского экрана.*

А далее *Любовь* начала потихоньку снижать свою аксиологию: она стала превращаться в *Любку*.

Стихи советских поэтов начинают заполнять *Любки* и *Любушки* (-голубушки), и не всегда в тексте можно понять, речь идет о любимой или о *Любови*. См. обыгрывание этого в известном стихотворении Ярослава Смелякова “*Любка*”:

*Вспомним, погорюем,
сядем, моя Люба.
Сядем посмеемся,
Любка Фейгельман. <...>
До свиданья, Любка,
До свиданья, Любка!
Слышишь?
До свиданья,
Любка Фейгельман!*

Концом периода элевации этого имени можно считать роман “Молодая гвардия” А. Фадеева с самой яркой и живой его героиней – *Любовью Шевцовой, Любкой*, напевающей сама о себе: “*Люба – любушка, любушка – голубушка...*”. Еще и еще раз можно сказать, что слияние реальной женщины и женщины – персонажа здесь является именно фактом культуры и ничему не противоречит.

Остается неясным только, почему в первой половине XX века *Любовь* опережает Веру и Надежду? Почему, оттесненные, они уходят за границу, превращаясь в достаточно нередкие там Vera и Nadja (но никогда – L’uba)?

4. Наконец, позволю задать другим мною не разрешенную загадку: почему имена трех греко-римских юных мучениц за христианскую веру, зверски казненных императором Адрианом в 137 г.: Πίστις, Ἐλπίς, Ἀγάπη, были переведены на русский язык, в отличие от множества греческих имен других святых. Их русские имена пошли в литературе и культуре разными

путями, но об именах ли только мы говорим, произносятся Вера, Надежда, Любовь?

М. Паолини (Рим)

Игра З. Гиппиус – критика с псевдонимами

Цель нашей работы – раскрыть причины использования и различные функции псевдонимов в критическом творчестве Зинаиды Гиппиус до эмиграции (1899–1919).

Выбор псевдонимов у Гиппиус никогда не бывает случаен. Первоначальная коннотация имени, из которого состоит псевдоним, сменяется новыми, определенными автором «контекстуальными» и текстуальными значениями. Посредством фиктивного имени (в качестве имени существительного или прилагательного или собственного) автор «прикрепляет» к тексту затекстовые элементы, не всегда раскрываемые читателем. За использованием псевдонимов (наряду с ее настоящим именем) у Гиппиус стоят разные причины и актуализуются различные их функции:

1) Становление критика: З. Гиппиус и Антон Крайний

Женоненавистническая интерпретация критикой одного из ее стихотворений как порнографии (см. З. Гиппиус, "Зверобог") – один из стимулов к выбору Гиппиус мужского псевдонима, особенно для самых полемических ее статей. Статьи, которые выходили за рамки злободневной журнальной полемики, подписаны подлинным, "женским" именем писательницы. Наиболее известный псевдоним *Антон Крайний* сначала был придуман как коллективный, но документально может быть доказано, что им пользовалась одна Гиппиус и что только одна статья, «Весна пришла» (1903), ей не принадлежит.

Настоящее имя писательницы появляется в скобках, рядом с Антоном Крайним, на титульном листе «Литературного дневника» в 1908: Антон Крайний так же известен, как и Зинаида Гиппиус. Настоящее имя и его маска – выступают в роли автора на равных.

2) «Политические» намерения: Дмитрий Мережковский и Товарищ Герман

Как свидетельствует Каблуков в своем дневнике, подписанные псевдонимом Мережковского две статьи («Все против всех» // Золотое руно. 1906. № 2, «Декадентство и общественность» // Весы. 1906. № 5) принадлежат Гиппиус (как и ряд других работ, например, доклад «О насилии», прочитанный Мережковским в Париже в 1906 г.). *Товарищ Герман* (т. е.

З. Гиппиус и В. Брюсов) в «Весках» опубликовал несколько статей, посвященных полемике между «Весами» и «Золотым руном» (1906–1907), в то время как *Дм. Мережковский-Гиппиус* публиковался в обоих журналах. *Товарищ Герман-Гиппиус* и *Дм. Мережковский-Гиппиус* скрывали настоящие намерения супругов Мережковских, которые после закрытия «Нового пути» остались без собственного органа печати. Они тайно вели одновременные переговоры с редакциями обоих журналов, чтобы завоевать и в «Золотом руно», и в «Весках» целую рубрику. Но двойная игра Мережковских не удалась. Брюсов прекратил всякие переговоры с ними по поводу рубрики, хотя разрешал им сотрудничать в журнале до его закрытия.

3) Лев Пушкин

Под этим псевдонимом вышли в «Русской мысли» (когда Брюсов был редактором литературного раздела журнала) три статьи Гиппиус под названием «Литературный Дневник» (1909): они по объему больше, чем короткие рецензии, которые впоследствии она опубликует в том же журнале за подписью *Антон Крайнего*. Полемическая агрессивность рассуждений критика о современной литературе эпохи «Весов» превращается в более спокойный тон, в зависимости, наверное, от либерального направления журнала П. Струве.

4) Спорадические псевдонимы: Х, Алексей Кириллов, Роман Аренский

От *Антон Крайнего* и от других анализируемых выше псевдонимов Гиппиус отказывается только в трех случаях.

1. Когда она подписывается *Х* (полным инкогнито) под двумя статьями, вошедшими в последний номер «Нового пути» (1904) после ссор с Чулковым (он считал статьи *Антон Крайнего* слишком полемичными для нового неоидеалистического направления редакции журнала).

2. Когда под псевдонимом *Алексей Кириллов* (1908) Гиппиус публикует статью о прославленном критикой и публикой «Царе Голоде» ее вечной искупительной жертвы – и подсознательно предмета ее зависти – Л. Андреева. Хотя инициалы имени и «крайность» образа самоубийцы Кириллова отсылают к *Антону Крайнему*, и здесь, как в случае *Х*, автор отсутствует полностью: вместо него – лицо, носящее «чужую» коннотацию. Это – не известнейший *Антон Крайний*, alias Зинаида Гиппиус, а теоретик самоубийства «Бесов» Достоевского.

3. Когда Гиппиус публикует как *Роман Аренский* статью «Земля и Камень» (1914) о «деревенском описательстве» Есенина («земля») и о городской безвкусице футуристов («камень»). Как гладиатор на римской арене, Гиппиус сознательно безнадежно воюет с новыми литературными течениями, которые уже сместили символизм с литературной сцены.