

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК 811.161.1

Е. В. Глазкова, Е. Г. Скворцова
E. V. Glazkova, E. G. Skvortsova

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. А. БЕСТУЖЕВА-МАРЛИНСКОГО

FUNCTIONAL AND SEMANTIC FEATURES OF ART HISTORICAL VOCABULARY IN THE LITERARY WORKS OF A. A. BESTUZHEV-MARLINSKY

Ключевые слова: художественное произведение, А. А. Бестужев-Марлинский, термин, функция термина, семантическая трансформация термина.

В статье рассмотрены функциональная роль искусствоведческих терминов в художественном творчестве А. А. Бестужева-Марлинского, приемы их введения в повествование и семантические изменения в конкретных контекстах.

Key words: literary work, A. A. Bestuzhev-Marlinsky, term, term function, semantic term transformation.

The article deals with the functional role of art historical terms in the literary works of A. A. Bestuzhev-Marlinsky, the techniques of their introduction into the narrative and semantic changes in specific contexts are considered.

Научные термины являются одним из важных художественно-выразительных средств. Однако данный пласт языка довольно долго считался далеким от традиционного словаря русской литературы. В начале XIX в. терминологическую лексику одним из первых стал вводить в произведения писатель-романтик А. А. Бестужев-Марлинский (1797 — 1837). Л. А. Булаховский писал о нем: «Лексика его свежа и богата. Марлинский охотно использует в качестве языкового материала... и лексику терминологическую»¹. Это было обусловлено индивидуальной речевой манерой писателя, воспринимавшего научные термины как новое образное, эстетически и лингвистически многоплановое средство решения художественных задач.

В процессе изучения творческого наследия писателя² нами выявлены следующие искусствоведческие термины: изобразительных искусств и архитектуры, музыковедческие, театроведческие и хореографии, эстетики. Всего зафиксирован 131 термин, число их употреблений — 345 раз³. Менее четверти (21 %) этих терми-

нов выступает только в прямом значении, большинство (около 80 %) — в переносном, семантически трансформированном виде. Цель данной статьи — выявить функциональную роль анализируемой группы терминов, приемы их художественной адаптации и семантические изменения, что важно для исследования индивидуально-авторского стиля А. А. Бестужева-Марлинского и в определенной мере процессов, происходивших в русском литературном языке первой половины XIX в.

В художественном творчестве Марлинского искусствоведческая лексика выполняет прежде всего *э к с п р е с с и в н у ю* функцию, придавая повествованию особую выразительность и красочность. Так употребляются, в частности, метафорически переосмысленные понятия живописи: «Точно резные из золота, лучи солнца рисуют зубчатые **силуэты** вершин восточных на противоположной стене гор», «Сладостно созерцать в любимых очах игру **света и теней**, то есть чувства и мысли...» [1981, т. 2, с. 43, 250]. В последнем предложении автор поясняет смысл образа, созданного им на основе терминов *свет* (чувства) и *тьнь* (мысли), что предопределяет использование приема контекстуальной антонимии. Кроме того, зафиксировано метафорическое употребление музыковедческих понятий: «Он [Искендер] хотел получить в свою власть Кичкене страстно, как мусульманин, который в любви не знает **прелюдий**...» [1958, с. 347], «Как я люблю переживать вновь годы... детства! ...Это осуществление минувшего случается со мной наиболее... после сильных потрясений. Кажется, что ослабнувшие струны организма способнее принимать **лад** нежных лет наших...» [1981, т. 1, с. 437]. В последнем примере с помощью музыкальных ассоциаций оригинально интерпретируются физическое состояние персонажа и его размышления над воспоминаниями детства.

В некоторых случаях образный потенциал анализируемой лексики реализуется посредством синекдохи. Так, отдельные термины привлекаются писателем для обозначения целого по названию его части, например понятие *колонна* в значении 'архитектура': «Любовь изострила в нем чувство изящного... <...> Он находил новый, но знакомый смысл в книгах... занимательность сказалась ему в наличнике дома, в **колонне**, в картине» [1981, т. 2, с. 229]; музыковедческие термины в значениях 'музыка': «Слезы утомили душу, давно жаждущую **гармонии** и поэзии. Есть у меня часы, когда стихи и **звуки** необходимее для меня, чем в иное время питье и пища» [1981, т. 2, с. 345] и 'звук': «...Я трепетала, как струна, издающая божественный **голос**...», «...И снова слышатся **ноты** французского кадрили...» [1981, т. 1, с. 435, 214]. Ю. С. Сорокин отмечал, что к середине XIX в. стало распространенным использование понятия *нота* в значении 'отдельный звук определенной высоты'⁴.

У довольно большого числа терминов живописи и музыки в произведениях Марлинского наблюдается расширение значения. Так, понятие *абрис* в четырехтомном «Словаре церковно-славянского и русского языка, составленном Вторым отделением Императорской Академии наук» (СПб., 1847; далее — СЦСРЯ) трактуется как 'очерк в рисовании' и дается с пометой «художественное». Писатель употребляет его в значении 'внешнее очертание кого-, чего-либо; контур'⁵: «...Я не сводил глаз с прелестного лица своей соседки, ловил... каждый **абрис** его, исчезающий в темноте...» [1981, т. 1, с. 90].

Термин *группа* ('две или многие фигуры, поставленные вместе') также приводится в СЦСРЯ с пометой «художественное». Марлинский использует его не только в специальном значении, но и шире — по отношению к людям, а также к живот-

ным, расположенным близко друг к другу, вместе. При этом в ряде случаев данное слово в контексте со словами *рисоваться* и *живописный* указывает на его еще довольно тесную связь с лексикой изобразительных искусств: «...Течение сносит всю **группу** (олений и охотников. — *Е. Г., Е. С.*) ниже и ниже...» [Русские очерки, с. 146], «На корме его [фрегата] рисовалась **группа** из трех особ...» [1981, т. 2, с. 248]. Следует отметить, что писатель ни разу не использует указанный термин по отношению к совокупности предметов. Впервые обобщенно сформулированное определение слова *группа* было дано в «Словаре русского языка, составленном Вторым отделением Императорской Академии наук» (СПб., 1892. Т. 1, вып. 2) — 'собрание, совокупность, иногда система нескольких однородных предметов'; далее помещались примеры реализации этого общего значения: *группа фигур* (в живописи), *группа островов* (в географии), *звуковая группа* (в фонетике) и т. д.

Понятие *карикатура* ('изображение в смешном виде' — СЦСРЯ) Марлинский употребляет в значении 'жалкое, искаженное подобие кого-, чего-либо' [БАС, 2007, т. 7, с. 665]: «...Неспособные ощущать величие (природы. — *Е. Г., Е. С.*), они [поклонники суеты светской] бы стали унижать его **карикатурами**, кощунствовать над ним с презрением невежества...» [1958, с. 222].

Термин *панорама* как 'большая круговая картина особенного устройства, представляющая весь горизонт' (СЦСРЯ) в произведениях Марлинского встречается в основном в этом значении. Лишь в одном случае писатель использует его применительно к жизни столичного города: «...Ему представлялась пестрая, живая **панорама** столичной деятельности...» [1981, т. 1, с. 201]. Ю. С. Сорокин относил данный термин к понятиям живописи, у которых рано сформировалось переносное значение. При этом расширительное употребление слова, по его мнению, сложилось во второй половине XIX в.⁶

Другой термин живописи — *перспектива*, трактуемый в СЦСРЯ как 'искусство изображать предметы на плоской поверхности в том виде, как они представляются нашим глазам', а также 'самый вид, или картина, представляющая перспективу', встречается в текстах Марлинского дважды и в обоих случаях в расширенном значении 'будущее, виды на будущее; дальнейший ход событий, возможность или неизбежность чего-либо' [БАС, 2011, т. 16, с. 453], например: «Мусульманину вовсе не следовало бы чересчур радоваться женитьбе, потому что он, по закону, может играть вдруг четыре (свадьбы. — *Е. Г., Е. С.*), не включая в то число утешительной **перспективы** замещения после развода...» [1958, с. 406].

Расширение значения отмечено у понятия *слепок* ('отпечаток, снимок с карандашного или вырезанного изображения' — СЦСРЯ). Марлинский использует его в значении 'точная копия, буквальное воспроизведение кого-, чего-либо'⁷: «...Во всех описаниях и живописаниях зритель и слушатель видит только уменьше художника изображать предметы, а не **слепок**, не отражение предметов...» [1958, с. 189].

Термин *финал*, определяемый в СЦСРЯ как 'пьеса, которой оканчивается часть музыкального произведения большого объема' и 'последняя пьеса в музыкальном произведении, имеющем форму сонаты; пьеса в виде (роде) рондо', приобретает у писателя значение 'окончание, завершение чего-либо; конец' [ССРЛЯ, 1964, т. 16, стб. 1397]: «За этим [советом себялюбия] следует обыкновенно **финал** самой бездушной скупости...» [1981, т. 2, с. 251]. Подчеркнем, что в «Настольном словаре для справок по всем отраслям знания» (под ред. Ф. Толля. СПб., 1864. Т. 3) и «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля (СПб., 1866. Т. 4) данное

слово также объясняется только как музыковедческий термин. Однако, по мнению Ю. С. Сорокина, его «расширительное употребление... появляется в 30 — 40-х гг. (XIX в. — *Е. Г., Е. С.*) и уже разнообразно представлено в литературе второй половины века»⁸.

Слово *хор* в СЦСРЯ имеет только специальные значения. В произведениях Марлинского оно используется для обозначения многих лиц, единодушно утверждающих, высказывающих что-либо [ССРЛЯ, 1965, т. 17, стб. 380]: «...Тогда [в начале бала] для нее [дамы] нужны целые **хоры** похвал...» [1988, с. 344], а также во фразеологически связанном значении 'все вместе, согласно, в один голос' [ССРЛЯ, т. 17, стб. 380]: «Держите ее крепче, — подхватил весь суд **хором**...» [1981, т. 1, с. 443]. Приведенные примеры использования писателем терминов живописи и музыки в расширенном значении иллюстрируют один из важных процессов развития словарного состава русского литературного языка — детерминологизацию.

В художественных произведениях Марлинского анализируемая лексика выполняет также э к с п р е с с и в н о - о ц е н о ч н у ю функцию. В этой роли выступает, например, метафорически переосмысленный термин *реквием*, имеющий соответствующую семантику ('католическое богослужение по умершим' и 'многоголосное музыкальное произведение траурного характера' — ССРЛЯ, 1961, т. 12, стб. 1180): «Поодаль несколько человек (солдат. — *Е. Г., Е. С.*) рыли общую могилу павшим своим товарищам. <...> Повременные выстрелы гремели **requiem**» [1981, т. 2, с. 148]. Воспроизведение автором данного понятия на латинском языке говорит о том, что, вероятно, оно довольно редко встречалось в художественной литературе того времени. На это указывает и первая лексикографическая фиксация понятия — в 1864 г. в вышеупомянутом «Настольном словаре...» (под ред. Ф. Толля).

В других случаях оценка выражается с помощью прилагательного-эпитета, например: «Мой голос пробудил эхо пустых комнат, и стекла, дребезжа, дали **унылый аккорд!**» [1981, т. 1, с. 448]; «Подле камня (каменная плита на кладбище. — *Е. Г., Е. С.*), цветущего **пестрыми, свежими арабесками**, вырастает в землю тяжелое надгробие, седое мохом древности...» [1988, с. 174]; «Ловцам отрадный шум охоты / Катится в глубь кремнистых гор; / Гудя на **радостные ноты**, / Скалы заводят звучный спор...» [1961, с. 125].

Нередко экспрессивно-оценочная функция искусствоведческой лексики реализуется путем сравнения. В этих целях Марлинский использует: конструкции со сравнительными союзами, например: «Живописные местечки, цветущие деревни являлись и убегали, точно в стекле **косморамы**...» [1981, т. 2, с. 259]; форму творительного падежа: «Покуда пушки наши вздымались по крутизне на канатах, я не мог отвести очей от картины (речь о природе. — *Е. Г., Е. С.*), которая гигантскою **панорамой** окладывалась кругом меня» [1981, т. 2, с. 157]; сравнение, выраженное лексически: «В один миг **точь-в-точь театральная декорация**: чуть зеленеющий лес плодовых деревьев, вспырынутый дождем, развернул свою яркую зелень...» [1958, с. 220]. Следует выделить характерное для Марлинского сравнение-идентификацию (термин Х. Д. Леэметс), образованное «с особой связкой „есть“ („суть“), которая может быть и нулевой. Структурно место союза сохранено, но вместо уподобления два понятия приравниваются. При этом, утверждая, что одно есть другое, автор как раз подчеркивает противопоставленность двух предметов»⁹: «Его [поэта] циркуль — ум, его **палитра** — сердце, его кисть — фантазия» [1958, с. 185]. Здесь

удачно соотносятся инструменты живописца с основными составляющими творческих исканий поэта. Другой пример сравнения-идентификации иллюстрирует оригинальное сочетание выразительных философского и музыкального образов, передающих мироощущение автора: «Я уверен, оно [чувство разъединения с человечеством и слияния с природой] есть задаток перехода нашего из времени в вечность, **диз** из **октавы** кончины» [1981, т. 2, с. 295].

Иногда сравнительные конструкции, в основе которых лежит искусствоведческая лексика, служат средством х а р а к т е р и с т и к и з н а н и й, р е ч и автора, например: «...Когда ясный уже луч солнца... упал на чело ее, она как будто очнулась от болезненного забвения, подобно Мемновой **статуе*** в пустынях Пальмиры» [1981, т. 1, с. 245], и персонажей: «[Штабс-ротмистр Ничтович] ...Ты любишь не испытывать, но только смотреть, только слушать бурю, как Вернетову** картину или Моцартову **ораторию**», «Александрина молчала, а я [офицер Лидин] не смел говорить, потому что голос мой дрожал, как ненатянутая **квинта*****...», «...Завод мой [фабриканта Саарвайерзена] не воздушные вавилонские сады, и мой кредит крепче **пирамиды** фараонов» [1981, т. 1, с. 87, 90, 360]. В последнем контексте сравнение, выраженное сравнительной степенью прилагательного (*крепче пирамиды фараонов*), является яркой иллюстрацией образной, эмоционально окрашенной профессиональной речи персонажа.

Искусствоведческая лексика часто становится средством создания к о м и ч е с к о г о (иронии, шутки). В первую очередь выделяется метафорическое употребление разной направленности и экспрессии — от легкой иронии, например: «Входишь, бывало (в дом, где живет девушка. — *Е. Г., Е. С.*)... представляешь самого себя хозяевам, режешь по-польски, не краснея, — и пошла потеха! Гитара настраивается, фортепиана звучат, — и вместо флейты **аккомпанемент** из нежных вздохов», «...Огромная зала, расписанная плесенью **al fresco** [в манере фрески (ит.)], грозила падением...» [1981, т. 1, с. 300, 289], до сарказма: «Не все ли ж равно искать земной славы, что желать упрочить свой образ на зеркальной поверхности мыльного пузыря? Он лопнет, и прощай **портрет** наш...» [1981, т. 2, с. 320], «...[XVIII] век был веком, в который люди угнетали других людей во всей невинности сердца; тогдашний дворянин крепко веровал, что бог создал для него только девять заповедей, а десятую отдал ему в **бенефис**, что... их [крестьян] спины необходимо требуют побоев... а карманы просевки...» [1981, т. 1, с. 285]. В последнем примере в целях констатации факта угнетения крестьян дворянами как источника их обогащения писатель оригинально переосмысливает десятую христианскую заповедь о том, что нельзя желать принадлежащего ближнему своему (у Марлинского она трансформируется в возможность и даже необходимость), создавая тем самым не-

* Мемнова статуя — статуя в Египте, издававшая при восходе солнца дрожащий звук, что объяснялось сменой температуры дня и ночи (см.: Кулешов В. И. Комментарии // Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения. Т. 1. С. 476).

** Верне Клод Жозеф (1714 — 1789) — французский пейзажист, маринист (см.: Популярная художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. М., 1986. Кн. 1. С. 129).

*** Квинта — самая высокая по тону струна у некоторых музыкальных струнных инструментов (БАС. 2007. Т. 8).

ожиданный театральный образ, построенный на ассоциациях со спектаклем, сбор с которого полностью или частично поступал в пользу одного или нескольких артистов. Само слово *бенефис* означает 'прибыль, польза' [БАС, 2004, т. 1, с. 540].

В другом сатирически окрашенном примере Марлинский призывает писателей обличать светское общество «с его нелепостями, с его причудами и пороками», для чего удачно использует ассоциации с инструментами и процессом работы живописца: «Не тебя [писателя] отдаю я [Марлинский] свету, а свет тебе. ...Выжимай из общества краски для **палитры** своей...» [1981, т. 2, с. 328]. Сходные параллели (с инструментами живописца) отмечены нами выше (см. сравнение-идентификация). С помощью терминов живописи Марлинский создает также шуточные «картины», например военных действий на Кавказе, участником которых он был: «Куда вы больно затейливы, любезные мои приятели: пиши вам и часто, и много, описывай всю подноготную... <...> Я могу довольно верно изобразить вам уголок картины, у которой пороховой дым служит горизонтом и рамами, но не спрашивайте у меня целой **панорамы**...» [1981, т. 2, с. 128]. Здесь наблюдается и игра слов, основанная на созвучии (*рамы* — *панорама*).

Ярким выразительным средством комического метафорического воспроизведения военных действий становятся у Марлинского музыкаловедческие термины: «Пальба не умолкала. <...> Пушечные выстрелы держали **такт** в этой **увертюре**...», «...Свист пуль производил **эффekt** чудесный; могу вас уверить, что эта **фуга** стоила чертовских **нот** из „Фрейшица“» [1981, т. 2, с. 138 — 139, 153]. Кроме того, во втором примере оригинально сопоставлены созданные автором образы — *фуга* и *чертовские ноты*. Под последним подразумеваются каламбурно переосмысленные действия главного героя оперы «Фрейшиц» («Волшебный стрелок») немецкого композитора К. Вебера (1786 — 1826). По преданию, каждая седьмая пуля стрелка, находившегося в союзе с чертом, направлялась им¹⁰. Писатель удачно «обыгрывает» также два значения слова *эффekt*: специальное ('в музыке и драме все те места, в которых произведенное ощущение кажется выше средств, употребленных для возбуждения оногo' — СЦСРЯ, т. 4, с. 475) и бытовое ('значительное впечатление, производимое кем-, чем-либо; сильное психологическое воздействие, оказываемое кем-, чем-либо на кого-, что-либо' — ССРЛЯ, т. 17, стб. 1960).

Комическое экспрессивно-оценочное употребление Марлинским искусствоведческой лексики основано на семантическом потенциале терминов, например: «Куба (город в Дагестане. — *Е. Г., Е. С.*) славится своими коврами... Генерал Ермолов дал здешним мастерам прекрасные европейские рисунки... <...> Невообразимо, что за **рококо** выходит под татарскую руку из наших рисунков! <...> Потеха, да и только!», «Умерла моя молоденькая, пригоженькая Уми (жена. — *Е. Г., Е. С.*)... <...> Плачу, не наплачусь досыта над ее туманами (шароварами. — *Е. Г., Е. С.*). И он [Аграим] зарюмил (заплакал. — *Е. Г., Е. С.*). — **Чудесный памятник!** — шепнул Юсуф. <...> Пообедавши вкратце, Юсуф метнул полтинник в чалую бороду Аграима (за обед. — *Е. Г., Е. С.*), дал пинка туманам, так, что с этого **монумента** полетели заплатки, и они [Искендер и Юсуф] вышли, при угрозах хозяина, что он будет жаловаться на наглецов за бесчестье, нанесенное шалварам его жены» [1958, с. 194 — 195, 374 — 375]. Во фразе *Чудесный памятник!* ироническая оценка выражена эпитетом. Нами зафиксированы и другие аналогичные примеры: «...С первого удара часов мертвец (висельник. — *Е. Г., Е. С.*) начал потряхиваться, побря-

кивать своими закованными ногами и подпрыгивать то вниз, то вверх... Наконец часы протяжно добились двенадцать... Вместе с боем кончились и **адские антраша...**», «...Не отказался бы я [лейтенант Белозор] дремать в тамошней опере... чем слушать **медвежий концерт** ветров (в море на корабле. — *Е. Г., Е. С.*)...» [1981, т. 1, с. 274, 344].

В ряде случаев комический эффект достигается путем сравнения, выраженно-го, в частности, формой творительного падежа: «Да сохранит же вас бог вспоминать тогда [при переправе через горную реку] правила кавалерийской езды, чтобы, посадив лошадь на задние ноги, вдруг повернуть ее **пируэтом!**» (1958. С. 371) или сравнением-идентификацией: «...Мы... по временам менялись пулями и бранью, которая со времен Гомеровых есть вечный **припев** сражений и подстреканий удальцов» [1981, т. 1, с. 420]. Обращает на себя внимание контекст, где ироническая оценка, передающая живописные ассоциации автора, раскрывается через сопоставление с произведениями голландского художника Ф. Вувермана (1620 — 1688): «...Виктор вышел в сад подышать свежим воздухом... Окрестный вид был истинно **фламандской школы**: небо, подернутое байкою туманов, обстриженные деревья осыпаны пудрой инея; вдали фабрика, у которой длинные трубы торчали как ослиные уши, и даже аист на башенке оранжереи — все напоминало картины Вувермана» [1981, т. 1, с. 376].

Довольно часто в произведениях Марлинского искусствоведческие термины выполняют х а р а к т е р о л о г и ч е с к у ю роль. Они становятся ярким средством комического обозначения и характеристики человека, его возраста, внешности, действий, рода занятий, любовных отношений, семейной жизни и др. Этим целям служит прежде всего метафора. Так, в одних случаях нужный эффект возникает при соотнесении специального значения термина изобразительных искусств *антик* и производного от него прилагательного *антический* со значениями слова *старый* ('проживший много лет, достигший старости' и 'сохранившийся от прежних, давних времен; старинный' — ССРЛЯ, 1963, т. 14, стб. 775, 778): «Иногда к нам будут приезжать соседи-**антики** и добрые наши знакомые...» [1981, т. 1, с. 225], «Кокеток не увидишь там [на балу в Ревеле], / Разряженных не по летам, / Которые состав скудельный / Цветят гирляндою поддельной / И, снова думая блеснуть / Давно забытой красотой, / Хотят под сетью кружевной / Свою **антическую** грудь / Зефиром купленным надуть...» [1961, с. 199]. Следует отметить, что слово *антик*, войдя в русский литературный язык XVIII в., первоначально обозначало художественный памятник древности. Однако уже к концу XVIII — началу XIX в., как пишет В. В. Виноградов, это слово «...вышло за пределы языка искусства... Оно стало применяться в более общем смысле ко всему, носящему отпечаток старины... и к человеку старомодному, архаическому, чудаку», а «...около середины XIX в. ... в устной речи разных социальных групп полуобразованного среднего сословия... оно начинает характеризовать с иронической стороны странного человека, чудака...»¹¹. Между тем в ССРСЯ слово *антик* имеет только специальное значение — 'древнее скульптурное произведение'.

Комическая соотнесенность со словом *старый* выявлена и у термина *готический*: «...Если позволено вздуть сравнение до гиперболы, мы можем найти здесь (среди пожилых дам. — *Е. Г., Е. С.*)... не одну **готическую** башню, из которой предрассудки выглядывают, как совы» [1981, т. 2, с. 181]. Сходное применение это-

го термина отмечено в другом примере, представляющем собой едко-насмешливую характеристику коня одного из рыцарей на турнире: «...Подле него [командора] на **готической** лошади галопирует дерптский фогт Цвибель...» [1981, т. 1, с. 147]. Данный термин писатель использует также для комического обозначения человека, занимающегося изучением древностей: «— Он [висельник] был, верно, чревовещатель, — заметил человек с **готическим** носом, — в самой глубокой древности мы начитывали тому примеры» [1981, т. 1, с. 274]. Такое употребление термина *готический* обусловлено ассоциациями с особенностями готической архитектуры, характеризующейся вытянутыми, устремленными вверх формами (высокий, худой, длинный, угловатый и под.), а также с развитием у данного понятия переносных значений ('вообще о старинных формах архитектуры', 'старинный; устарелый'¹²).

Музыковедческий термин *виртуоз* Марлинский удачно привлекает для иронического обозначения чрезвычайно любопытного человека: «...Оно [название человека *добрым малым* и *лихим малым*] для неразборчивого нашего племени заключает в себе всякую всячину, начиная с людей истинно благородных и отличных до игрока, поддегивающего карты, и **виртуоза**, подслушивающего у дверей...» [1981, т. 2, с. 213 — 214]. В другом случае так писатель называет человека, барабанящего пальцами по столу, в оригинально комически переосмысленном контексте, построенном на музыкальных ассоциациях: «...Или сосновая эта гармоника не могла вполне выразить печальных его мыслей, или сам он был непривычный **виртуоз** на этом **инструменте**, только **фантазия** его походила на погребальный **марш**, достойный похорон кота мышами» [1981, т. 1, с. 247]. Здесь наряду с термином *виртуоз* автор применяет другие музыковедческие понятия, а также приемы, позволяющие достичь нужного эффекта: *инструмент* (метафора), *фантазия* (игра слов, основанная на полисемии: «обыгрываются» терминологическое — 'музыкальное произведение свободной формы; импровизация' и нетерминологическое — 'творческое воображение; способность воображать, мысленно представлять что-либо' значения слова; ССРЛЯ, т. 16, стб. 1247, 1245), *фантазия* и *марш* (сравнение, выраженное лексически — словом *походить*).

Ярким выразительным средством становится в произведениях Марлинского узкоспециальный музыковедческий термин *бемольный**. Его употребление отражает тяготение автора к «изысканной» образности, стремление поразить читателя. Данный термин встречается в необычном обращении к одному из участников именин, шутливо называемых героем «погребенье»: «Долгий покой и тебе, **кларнетист бемольной** памяти Бренчинский...» [1981, т. 1, с. 195] и в иронической характеристике действий расстроенного из-за любовной неудачи человека: «...Когда виновный [Виктор] **бемольным** (мягким. — *Е. Г., Е. С.*) **тоном** обращал к ней [Жанни] вопрос, то односложные *да* или *нет*, словно иголками, входили ему в сердце» [1981, т. 1, с. 372]. В последнем контексте, кроме того, «обыгрываются» специальное ('характер, качество звучания музыкального инструмента или голоса' — ССРЛЯ, 1963, т. 15, стб. 603) и бытовое ('характер звучания, эмоциональный оттенок голоса, речи' — Там же, стб. 604) значения слова *тон*.

* Прилагательное от *бемоль* — нотный знак, обозначающий понижение звука на полутон (БАС. 2004. Т. 1. С. 540).

Для комического обозначения и характеристики поведения людей Марлинский привлекает также термины живописи: «Виктор склонил колено, прижимая руку старика (отца Жанни, у которого просил благословить их будущий брак. — *Е. Г., Е. С.*) к груди... — Батюшка, — восклицала Жанни, возводя к нему заплаканные очи и объемя его колена, — сжальтесь, не будьте суровы, сделайте счастливыми детей своих! — Полно, полно, дети! — вскричал почти тронутый старик, вырываясь из их объятий. — Что это за картина венецианской школы» [1981, т. 1, с. 393], «Все пружины миниатюрной (тонкой, хитрой. — *Е. Г., Е. С.*) их [дам] политики (на балу. — *Е. Г., Е. С.*) пущены в игру заране, чтобы заставить себя „ангажировать“ тем, кого любят они слушать или хотят заставить слушаться» [1981, т. 1, с. 209]. Отметим, что термин *миниатюрный* Ю. С. Сорокин относил к понятиям живописи, у которых рано сложилось переносное значение¹³. В современном русском языке он используется и в значении 'маленький, изящный' [БАС, 2008, т. 10, с. 204]. В произведениях Марлинского встречается также фразеологически связанное ироническое употребление термина *миниатюра*, например: «Одна граната, пробив стену, лопнула подле столба, поддерживавшего потолок; он пал, потолок рухнул и подавил шестьдесят человек вдруг. Эта граната была Сампсон* в миниатюре между горскими филистимлянами» [1981, т. 2, с. 165]. Фразеологизм *в миниатюре* имеет значение 'в малом виде, в сильно уменьшенных размерах' [БАС, т. 10, с. 203].

Для комического обозначения рода занятия человека (повара) писатель использует другой прием — перифразу, удачно привлекая термины изобразительных искусств: «Он [баснописец] бы сейчас угадал в толпе покупателей... артиста французской кухни, раздувающего перья каплуна (кастрированного петуха, откармливаемого на мясо. — *Е. Г., Е. С.*) с важным видом знатока...», «Вообразите себе барашка, сделанного из масла, которого произвела рука домашнего ваятеля для увенчания кулича...» [1981, т. 1, с. 203, 362], «Беспечный супруг скоро привык к корабельной жизни... Повар с ним был отличный, живности вдоволь, следовательно, любимое его изящное искусство, то есть Plastik des Flissenden (зодчество жидкостей), по выражению немецких мыслителей, шло как нельзя лучше. Потолковав с художником поварни, он целое утро играл в кают-компании с мичманами в шахматы; за обедом подливал Стеллинскому бордо; после обеда отдыхал, а там опять та же история» [1981, т. 2, с. 254 — 255]. В последнем контексте обращают на себя внимание передающие неожиданные и довольно сложные ассоциации с алкогольными напитками замысловатые перифразы, в основе которых лежат термины, обозначающие виды изобразительных искусств (*изящное искусство, зодчество жидкостей, Plastik des Flissenden*). В другом примере Марлинский устами своей героини при помощи перифразы высмеивает россиян, копирующих все французское: «...Можно представить себе, как несносны слепки парижского мира в России...» [1981, т. 1, с. 230].

* Самсон — библейский мифический герой, обладавший сверхъестественной физической силой. Тайна его силы заключалась в семи прядях волос, о чем, по преданию, узнала филистимлянка Далила и, чтобы лишить его силы, остригла его и выдала соотечественникам. Самсона посадили в подземелье храма. Отрастив волосы, он разрушил храм, похоронив под развалинами себя и врагов (см.: Кулешов В. И. Комментарии. Т. 2. С. 534).

В целях комического обозначения и характеристики человека писатель прибегает также к игре слов. В одном случае она основана на частичной омонимии и созвучии: «Слово коснулось **живых картин**, и я сказал, что многие дамы наши выигрывают в них безмолвием и неподвижностью... ..Вы [mademoiselle Sophie] были живою мыслию **живописца**; вы одушевили, возвысили ее собственным выражением и воображением...» [1988, с. 162]. Здесь прежде всего обращает на себя внимание каламбурное употребление выражения *живые картины*, построенное на театральных (устар. 'сценические представления обычно без слов и движений, исполнявшиеся людьми в соответствующих сюжету позах и костюмах' — БАС, 2006, т. 5, с. 634) и живописных ассоциациях (частичная омонимия), которое становится своеобразной иронической характеристикой светских дам. Им противопоставляется (контекстуальная антонимия) иной женский образ, который автор создает на основе созвучия слов (*живая мысль* — *живописец*).

В другом случае для шуливой оценки любовных и семейных отношений писатель применяет игру слов, организованную с использованием полисемии: «Между новыми знакомцами царствовала такая **гармония**, что можно было закладывать сто против одного: амур был **настройщиком** этого **лада**», «Воображение рисует новые картины семейственного счастья; **тени** скрадены, шероховатости скрыты...» [1981, т. 1, с. 219, 200]. В первом примере «обыгрываются» терминологическое и нетерминологическое значения слов *гармония* ('одно из важнейших выразительных средств музыки, основанное на объединении звуков в созвучия и на их взаимосвязи и последовательности' и 'взаимное соответствие (явлений, предметов, качеств, частей целого и т. п.)' — БАС, 2006, т. 4, с. 47) и *лад* ('в музыке — способ построения звукоряда, сочетание звуков, созвучий; строй музыкального произведения' и разг. 'согласие, мир, дружба' — БАС, 2007, т. 9, с. 24, 23); во втором — специальное ('изображение темного отсвета в живописи; затемнение, заштрихованное место на рисунке' — ССРЛЯ, т. 15, стб. 281) и бытовое ('темное отражение на чем-либо предмета, освещенного с противоположной стороны' — Там же, стб. 280) значения слова *тени*.

Иногда ироническое обозначение и характеристика человека выражаются посредством сравнения. Это может быть сравнительный оборот, например: « — Прошу на барьер! — сказал я ему [офицеру]; он не слышал, он стоял, как **алебастровый истукан**» [1981, т. 2, с. 209], или сравнение-идентификация: «Как Нина хорошо скрывает / Под **живописью** древность лет! / Три вещи вдруг в себе одной соединяет: / Она **оригинал, художник и портрет**» [1961, с. 68]. В этой эпиграмме термины *оригинал, художник и портрет* становятся средством создания иронически окрашенных образов женщины, стремящейся выглядеть моложе. В основе данных образов лежит метафорически переосмысленное понятие *живопись*.

В ряде случаев путем олицетворения Марлинский «оживляет» произведения живописи и скульптуры, достигая тем самым комического эффекта: «...**Портреты** поляков... хмурили брови, сторожили его страшными глазами и, колеблемые ветром, казалось хотели выпрыгнуть из рам и разделаться с незваным посетителем (замка. — *Е. Г., Е. С.*) по-свойски» [1981, т. 1, с. 294]; «**Статуи** Аполлона Бельведерского и Актеона (на петергофском маскараде. — *Е. Г., Е. С.*) танцуют передо мной польский с графиней Зизи или княжною Биби...» [1981, т. 2, с. 178].

Как средство создания контраста писатель использует в комических целях узкоспециальные термины хореографии, обозначающие чередующиеся танцевальные

движения: «Никто лучше Змеева не сумел бы насказать более забавных замечаний и эпиграмм в краткие промежутки между **шассе** и **балансе**» [1988, с. 346].

Важной функцией искусствоведческих понятий в произведениях Марлинского является к а л а м б у р н а я, чаще всего основанная на полисемии — сочетании в слове терминологического и нетерминологического значений (примеры такого использования лексики приведены выше). Нами выявлено каламбурное употребление писателем слова в одном контексте в специальном и переносном или бытовом значениях: «Бог построил горы, человек — города: так по крайней мере я думал, сравнивая щепетильность нашего **зодчества** с неподражаемым величием **зодчества** природы» [1958, с. 342]; «Нам не перестроить на свой **лад** света; пристроимся же мы к его **ладу**» [1981, т. 2, с. 217]. Особый интерес представляет каламбур, где писатель «обыгрывает» значения многозначного слова, одно из которых «завуалировано» в семантике термина, являющегося иностранным заимствованием: «(Княгиня Вера) Вы бы могли, например, поместить какой-нибудь победный памятник, какой-нибудь храм в этом саду (речь о бале, на котором присутствуют княгиня Вера и ее собеседник, назвавший его английским садом. — *Е. Г., Е. С.*), так же как в Царском Селе. — В таком случае, — сказал мой партнер, раскланиваясь, — я беру на себя роль **ростральной колонны**; но храмом, и притом храмом любви, будете *вы!* Я с улыбкой взглянула на приветника... Как жаль, что он немолод и некрасив; и потом этот долгий, тонкий **нос** — самая неудачная его острота...» [1981, т. 2, с. 181]. В термине архитектуры *ростральная колонна* прилагательное происходит от лат. *rostrum* 'нос корабля'. Таким образом, писатель оригинально «сталкивает» в одном контексте два значения слова *нос*: 'передняя часть судна' и 'наружная часть органа обоняния на лице человека' [БАС, 2009, т. 12, с. 572, 563].

В ряде случаев каламбур основан на термине и его «внутренней форме», вызывающей бытовые ассоциации: «...Прекрасная вещица — нос! Да и преползшая какая! <...> ...Этот **духовой инструмент** служит... орудием всасывания благоуханий природы, проводником и докладчиком души цветов душе нашей» [1958, с. 357], «То Виктор, сидя подле пяльцев Жанни, читал ей какие-нибудь стихотворения, то Жанни поглядывала через плечо Виктора, когда он рисовал ей что-нибудь в альбом. В **междудействиях**, которые можно бы назвать настоящей завязкою драмы, он рассказывал ей о русской зиме...» [1981, т. 1, с. 365], и наоборот: «**Статный** штаб-офицер с двумя орденами на груди стоял в ней [гичке (шлюпке)], сложа накрест руки, и хотя зыбко было его **подножие**, но он стоял твердо, будто на каменной плите» [1981, т. 1, с. 416].

Выявлен также каламбур, который возникает при разложении термина-словосочетания, приводящем к его бытовому переосмыслению: «Госпожа Саарвайерзен с гордым видом показывала чужеземцу (капитану Белозору. — *Е. Г., Е. С.*) вышитые ею ковры, кружева, одеяло и наслаждалась изумлением его при виде брачной кровати, истинного **памятника** ее **искусства**, который, по ее мнению, передаст ее славу позднейшим потомкам» [1981, т. 1, с. 363]. Здесь «обыгрываются» терминологическое ('творческое отображение, воспроизведение в художественных образах; творческая художественная деятельность') и нетерминологическое ('сфера практической деятельности, требующая высокой степени умения, мастерства') значения слова *искусство* [БАС, т. 7, с. 401].

Таким образом, анализ художественных произведений А. А. Бестужева-Марлинского в аспекте использования искусствоведческой лексики привел нас к выводу о том, что она выполняет прежде всего экспрессивную и экспрессивно-оценочную функции, иногда служит средством характеристики автора и персонажей. Важной функциональной особенностью данной группы терминов является ее комический (образный, образно-оценочный и характерологический — как средства обозначения и характеристики человека, его действий) и каламбурный потенциал. Перечисленные функции реализуются прежде всего посредством метафоры, сравнения и игры слов, в отдельных случаях — синекдохи и контекстуальной антонимии. В комических целях применяются также перифраза и олицетворение. Все это вызывает семантическую трансформацию терминов (метафоризация, расширение значения, ироническое употребление), обусловленную, в частности, переносом в несвойственные им контексты (бытовая сфера, военные действия, межличностные отношения и др.).

Библиографические ссылки

¹ Булаховский Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX века : Лексика и общие замечания о слоге. Киев, 1957. С. 117.

² См.: Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения : в 2 т. М., 1981. Т. 1. 487 с. ; Т. 2. 592 с. (Далее ссылки на этот источник будут даваться в тексте с указанием года издания, тома и страницы) ; Его же. Сочинения : в 2 т. М., 1958. Т. 2. 742 с. ; Его же. Ночь на корабле : повести и рассказы. М., 1988. 366 с. ; Его же. Полн. собр. стихотворений. Л., 1961. 311 с. (Далее ссылки на эти источники будут даваться в тексте с указанием года издания и страницы) ; Его же. Отрывки из рассказов о Сибири // Русские очерки. М., 1956. Т. 1. С. 141 — 157. (Далее в тексте: Русские очерки. С.).

³ См.: Глазкова Е. В. Тематический и количественный состав гуманитарной терминологии в художественном творчестве А. А. Бестужева-Марлинского // Гуманитарные науки: в поиске нового : материалы науч. конф. «XXX Огаревские чтения», 3 — 7 дек. 2000 г. Саранск, 2001. С. 308 — 309.

⁴ См.: Сорокин Ю. С. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30 — 90-е годы XIX века. М. ; Л., 1965. С. 456.

⁵ Большой академический словарь русского языка. М. ; СПб., 2004. Т. 1. С. 66. (Далее в тексте: БАС).

⁶ См.: Сорокин Ю. С. Указ. соч. С. 451, 452.

⁷ Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. М. ; Л., 1962. Т. 13. Стб. 1198. (Далее в тексте: ССРЛЯ).

⁸ См.: Сорокин Ю. С. Указ. соч. С. 461.

⁹ Лезметс Х. Д. Метафора в русской романтической прозе 30-х годов XIX века (на материале произведений А. А. Бестужева-Марлинского, Н. А. Полевого и В. Ф. Одоевского) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1974. С. 16.

¹⁰ См.: Кулешов В. И. Комментарии // Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения. Т. 1. С. 474 ; Т. 2. С. 541.

¹¹ Виноградов В. В. История слов. М., 1999. С. 39, 40.

¹² Словарь русского языка XVIII века / АН СССР. Ин-т рус. яз. ; гл. ред. Ю. С. Сорокин. Л., 1989. Вып. 5. С. 200 — 201.

¹³ См.: Сорокин Ю. С. Указ. соч. С. 451.

Поступила 12.05.2022 г.