

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ имени А. А. ЖДАНОВА

Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ

# СТИЛИСТИКА

Учебное пособие

2-е издание,  
исправленное и дополненное



Ленинград  
Издательство Ленинградского университета  
1983

Во 2-м издании (1-е изд. — Стилистика и стихосложение. Курс лекций. Л., 1959) учебного пособия выдающегося советского филолога систематически изложены основные проблемы стилистики художественной литературы, одного из наиболее сложных разделов филологии. Автор рассматривает стилистику художественной литературы как составную часть поэтики, а стиль — как художественное средство воплощения замысла автора. При подготовке второго издания внесены ряд уточнений.

Книга предназначена для студентов-филологов, учителей средней школы.

Отв. редактор и автор послесловия докт. филол. наук А. Б. Муратов

Рецензенты: докт. филол. наук Г. А. Бялый (Ленингр. ун-т), докт. филол. наук Г. М. Фридляндер (Ин-т рус. лит. АН СССР), канд. филол. наук В. Е. Холшевников (Ленингр. ун-т)

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Форма и содержание (3); Значение слова «стиль» (4); Нормативная стилистика (8).	
<b>I. Становление русского литературного языка</b>	19
От начала письменности до конца XVII в. (19); Вопросы языка в XVIII в. (27); Вопросы языка у шишковистов и карамзинистов (34); Язык Пушкина (48); Язык Гоголя (57).	
<b>II. Лексика</b>	60
Вводные замечания (60); Славянизмы (61); Стилистические функции славянизмов (94); Историзмы и архаизмы (100); Варваризмы (103); Стилистические функции варваризмов (118); Разговорный язык: диалектизмы, просторечие, арг (148); Сказ (170); Народно-поэтическая лексика (171); Неологизмы (175).	
<b>III. Тропы</b>	187
Вводные замечания (187); Эпитет (195); Сравнение (204); Метафора (217); Метонимия (227); Перифраз (230); Переносы значения (235); Гипербола (236); Ирония (238).	
<b>IV. Фразеология</b>	239
Идиоматика (239); Иностранные речения (244).	
<b>V. Поэтический синтаксис</b>	249
Логическая и грамматическая связь речи (249); Интонация (253); Анаколупф (260); Эллипсис (262); Инверсивные формы (264); Параллелизм (277); Риторические обороты (280); Несобственно-прямая речь (281).	
Муратов А. Б. Проблемы стилистики в научном наследии Б. В. Томашевского	284

## ВВЕДЕНИЕ

### Форма и содержание

Практика показывает, что при анализе художественного произведения очень часто камнем преткновения является анализ стиля. По большей части эти затруднения возникают из ошибочных, предвзятых представлений о методах изучения стилистических явлений. Большой ошибкой является распространенное убеждение, что мысль и ее выражение можно изучать независимо друг от друга. Между тем мысль мы узнаем только из словесного ее выражения; равно и выражение есть прежде всего средство передачи мысли.

Нельзя рассматривать художественную форму только как оболочку, заключающую в себе самостоятельно существующее содержание. Соотношение формы и содержания в художественном произведении нельзя уподоблять соотношению сосуда и содержимого (стакана и вина), как это иногда делается. Сосуд может существовать без содержимого и сам по себе представлять произведение искусства. Содержимое может быть перелито из одного сосуда в другой. Между тем если отнять у мысли ту форму выражения, в которую эта мысль облекается, то вообще может получиться нечто совсем иное. В поисках эквивалентной формы для одного содержания люди весьма ограничены в средствах (например, в практике переводов с одного языка на другой). Так, если одну и ту же идею (например, изобличение какого-нибудь общественного явления или порока) воплотить в публицистическую статью, драму или картину, то получатся произведения существенно различные, и не по одной форме.

Всё это необходимо учитывать для того, чтобы вскрыть истинный и полный смысл формулы «единство формы и содержания». Для некоторых, например для сторонников теории «сосуда и содержимого», единство формы и содержания сводится к желательности выбора для определенного и завершенного содержания приличествующей формы, т. е. чего-то вроде хорошей

сервировки (чтобы пиво пили из кружек, а не из рюмок, и рейнское вино из цветных стеклянных бокалов). Другие видят единство в том, чтобы произведение было написано хорошим языком и изобиловало яркими, запоминающимися и типичными сценами, т. е. чтобы форма содействовала «доходчивости» содержания.

В действительности единство формы и содержания вовсе не есть только одно из требований хорошего произведения, без которого в крайнем случае можно и обойтись (когда содержание и без того достаточно ценно и к нему в случае неопытности автора может «приделаться» соответствующую форму редактор). Единство формы и содержания есть одно из неотъемлемых свойств художественного произведения, не зависимое от желания и опытности автора. Разграничить форму и содержание в произведении невозможно. Форма и содержание — два аспекта неделимого целого, два полюса, между которыми располагаются все взаимно обусловленные элементы произведения.<sup>1</sup>

По отношению к произведениям литературы вопрос о соотношении формы и содержания не является просто частным случаем общефилософского или эстетического вопроса о форме и содержании, так как взаимосвязь мысли и ее словесного выражения имеет свои особенности, не только сужающие, но и совершенно видоизменяющие постановку вопроса. Это — не частный случай, а особый случай.

С вопросами стиля приходится встречаться далеко не только в художественных произведениях. Всякая речь обладает своим стилем. При изучении явлений художественной литературы проблема стиля приобретает особую значительность, так как самый стиль становится художественным средством воплощения замысла автора. При изучении научного произведения вопросы стиля, если он удовлетворяет простейшим условиям ясности, не имеют никакого существенного значения. Но когда мы имеем дело с художественным произведением, то никак не можем обойти вопросы стиля.

### Значение слова «стиль»

Стилистика занимает промежуточное положение между науками лингвистическими и литературоведческими.

Для языкознания познание языка есть некая самоцель. Как при всяком аналитическом изучении, объект как бы рассекается абстракцией, анатомируется и отдельно рассматривается тот или другой элемент, который в реальности неотделим от остальных элементов. Только путем научной абстракции мы мо-

---

<sup>1</sup> Вряд ли можно признать и то истолкование, которое относит к содержанию всё, что идет от действительности, к форме — всё, что от искусства. В таком толковании искусство мыслится вне действительности.

жем изолировать этот элемент. Языкознание изолирует язык от содержания высказывания. Содержание высказывания учитывается, но только как некое свойство самого выражения, как значение речи, слова, предложения.

Для литературоведа, конечно, в первую очередь важен замысел, смысл. Он с этой стороны подходит к языку и для него язык важен только как выражение данной мысли. К одному и тому же явлению — к языку литературного произведения — языкознание и литературоведение подходят с разных сторон. Конечно, ни одно выражение нельзя изучить, не учитывая мысли, но изучается в языкознании именно выражение. Сделанное нами разграничение условно: сказать точно, к какой дисциплине относятся отдельные стилистические вопросы — к языкознанию или к литературоведению, — очень трудно. Стилистика является связующей дисциплиной между языкознанием и литературоведением. Нас будут интересовать вопросы стиля с точки зрения литературоведения с учетом интересов того, кто изучает историю литературы.

Итак, предметом нашего изучения является стиль. Но самое понятие стиля — понятие сложное и многообразное. Поэтому прежде всего следует разобраться в том, какими значениями обладает слово «стиль», какие из этих значений существенны для нашего изучения.

В «Толковом словаре русского языка» (1935—1940) под редакцией Д. Н. Ушакова отмечено четыре значения слова «стиль». Первое значение: «Совокупность художественных средств, характерных для произведений искусства какого-нибудь художника, эпохи или нации». Примеры: «Архитектурные стили. Готический стиль. Мавританский стиль. Музыкальные стили 19 в. Русский стиль в архитектуре. Стиль модерн». Это — словосочетания, в которых слово «стиль» фигурирует в этом первом значении. Первое значение слова самое широкое: совокупность художественных средств, характерных для того или иного произведения, общая система художественных средств. Впрочем, ни в определении, ни в примерах литература среди прочих искусств не упоминается.

Второе значение (это значение, по-видимому, ближе всего к тому, с чем нам придется иметь дело): «Система языковых средств и идей, характерных для того или иного литературного произведения, жанра, автора или литературного направления». Примеры: «Стиль Гоголя. Романтический стиль. Прозаический стиль. Поэтический стиль. Газетный стиль. Стиль фельетона». В этом значении имеется еще подразделение, т. е. некоторый оттенок значения, который, в общем примыкая к основному значению, несколько от него отличается, не составляя самостоятельного значения: «Способ, манера словесного выражения мыслей». Примеры: «Бледный стиль. Возвышенный стиль. Лаконический стиль».

После этого следует третье значение, которое предваряется условным обозначением «переносно»: это обозначение свидетельствует о том, что имеется в виду не самостоятельное значение слова, а перенос предшествующего значения по аналогии на другие явления. Это переносное значение определяется так: «Характерная манера поведения, метод деятельности, совокупность приемов какой-нибудь работы». Примеры: «Ленинский стиль в работе. Это не в ее стиле».

Вот особое значение, которое прилагается и не к художественному произведению, и не к явлениям языка, но в общем дает то же отношение к предметам, какое мы наблюдали в первом и втором значениях слова «стиль» по отношению к художественным произведениям и к языку.

И четвертое значение, которое к художественным произведениям и языку вообще отношения не имеет и которое обозначено здесь как способ летосчисления. Примеры: «Старый стиль. Новый стиль».

Приведенные значения слова «стиль» должны помочь нам разрешить следующий вопрос: значения ли это одного слова или разные слова? Дело в том, что в словарной работе не всегда легко можно отличить совокупность разных значений одного слова от так называемых омонимов, т. е. разных по существу слов, обладающих только внешним звуковым и морфологическим сходством.

Омонимы бывают двух родов. Один род омонимов — когда слова разного происхождения случайно совпадают в своем фонетическом и морфологическом облике. Возьмем, например, два значения слова *кран*: кран водопроводный и кран, которым поднимают тяжести. Это, конечно, разные слова, которые случайно совпали в одном облике. Или слово *брак*: брак как супружество, брак в производстве; есть еще другие значения слова *брак*, например, порода собак (лягавая). Это слова разного происхождения.<sup>2</sup>

Бывают омонимы другого рода — когда разные значения одного слова с течением времени настолько расходятся, что уже можно говорить о разных словах. Когда-то где-то было одно слово *брань*, а потом разные значения его разошлись и получилось слово *брань* — ругань («брань на вороту не виснет») и другое слово *брань* — сражение, война («на поле брани»). Это слова, разошедшиеся в историческом своем развитии, и вместо одного слова получилось уже два слова — омонимы. Этот процесс совершается очень медленно, на протяжении веков. Возьмем слово *глава*: глава правительства и глава книги. Омонимы это или разные значения одного слова? Это уже омо-

---

<sup>2</sup> В первом значении — супружество — это слово русское, во втором — неудовлетворительное изделие, порок в исполнении — немецкое (*Brack*), в третьем — порода собак — французское (*braque*).

нимы, так как значения настолько далеко отошли одно от другого, что мы потеряли сознание общности их. А ведь происходят они от одного и того же слова *глава* в значении голова. Это подтверждается тем, что и на других языках глава книги называется словом, общим со словом *голова* (по-латински: *caput* — голова человека и глава книги). А глава государства — это выражение пошло от переносного значения слова *голова* с выдвиганием на первый план оттенка значения этого слова: «нечто возглавляющее», «главное» (кстати, *главный* тоже идет от слова *голова*, так же как мы говорим *головной* — идущий впереди). В дореволюционный период была должность «городской голова»: вряд ли мы признаем это слово за то же самое, что *голова* в значении анатомическом. Это омонимы, разошедшиеся в своем значении слова.

Границу между разными значениями и омонимикой подчас трудно провести. Составители словарей очень часто затрудняются в решении вопроса: считать ли разные значения принадлежащими одному слову или разным омонимам. В словарном отношении это не такой простой вопрос. Существует целый ряд признаков, по которым можно отличать разные значения от разных слов (словообразование, управление, видовые формы глагола и т. п.), и эти признаки имеют большое практическое значение для составителей словарей. Но основное, конечно, это — языковое значение. Поскольку слова являются средством общения, то их прежде всего надо расценивать как орудие нашей речи и нашего мышления. Если в системе нашего мышления значения слова разошлись, разорвались, — это омонимы; если не разошлись, то это разные значения одного слова.

Спрашивается, в слове «стиль» первые три значения — омонимы или разные значения одного слова? Мы скажем, что это разные значения одного слова, потому что у нас присутствует сознание чего-то общего в их значении, а именно значения «своеобразие». Под стилем мы всегда понимаем некое своеобразие. Будет ли это своеобразие художественное, будет ли это своеобразие языковых средств или в переносном значении — своеобразие человеческого поведения, — всё равно, своеобразие — это первый признак значения слова *стиль*. Поэтому все три значения мы можем рассматривать как оттенки или отдельные значения общего единого слова.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Исходное значение слова *стиль* — острая палочка, которая употреблялась для письма на воощеных дощечках (в древней Греции и в Риме). От этого слова происходят и слово *стилет* (тонкий кинжал) и слово *стило* (авторучка): «Вот вам, товарищи, мое стило» (Маяковский. «Разговор с фининспектором о поэзии»). Уже в древности (у Тацита) слово *стиль* приобрело значение «слог, манера речи» (ср. выражения: *бойкое перо*, *легкость пера*).

Самая палочка для письма была заострена с одного конца: им писали, царапая по воску. С другой стороны она имела форму лопаточки; этим кон-

Из этих трех значений слова *стиль* для нас, конечно, наиболее важно второе. Литературоведу приходится очень часто иметь дело и с первым значением, но это будет за пределами сравнительно узкой области чисто стилистических изучений. Первое значение — общая система искусства — очень важный исторический критерий. Мы должны уметь относить произведение к той или другой исторической системе. Всякое изучение должно быть исторично; нельзя изолировать изучаемое произведение от той среды, в которой оно возникло, а эта среда сама по себе всегда отличается неким своеобразием.

Для нас не безразлично при анализе, берем ли мы произведение XVIII в. (Ломоносова или Сумарокова), или произведение, написанное на пороге XVIII—XIX вв. (например, Карамзина), или произведение 20-х годов XIX в. (например, какую-нибудь раннюю поэму Пушкина, хотя бы «Кавказский пленник»), или произведение середины XIX в., или второй половины XIX в. (какой-нибудь роман Л. Толстого), или мы возьмем современное произведение. Для нас не безразлично, как анализировать то или другое произведение, потому что прежде всего мы должны соотнести данное произведение с литературной и исторической средой, и только тогда мы можем приступить к его разбору. При изучении стиля в узком смысле этого слова мы должны решать вопросы стиля в широком смысле слова.

Однако нас интересует слово «стиль» прежде всего во втором значении его, т. е. тогда, когда оно связано с языком. Своеобразие языкового выражения — вот предмет нашего изучения. Но такое общее определение недостаточно для уточнения предмета изучения, потому что на самом деле стилистика рассматривает разные явления стиля, и самый стиль, являющийся предметом стилистического изучения в узком языковом смысле, может рассматриваться с разных точек зрения. Эти разные понимания слова «стиль» можно определить следующим образом.

### Нормативная стилистика

Первое понятие стиля — это стиль так называемый образцовый, а второе понятие стиля — это стиль так называемый экспрессивный. Мы будем заниматься стилем экспрессивным,

---

цом стирали написанное для поправок. Вот чем объясняется ставшее половицей выражение Горация: «*Saepe stilum vertas*» («Чаше поворачивай стиль», т. е. зачеркивай, правь написанное). Вот все соответствующее место: «Если ты намерен писать достойное прочтения, чаще и не раз поворачивай стиль, и не для того работай, чтобы восхищать невежественную толпу, но довольствуясь немногими избранными читателями» (Сатира десятая книги первой).



а стиль образцовый является предметом педагогической практики, которая имеет место в средней школе. То, что называют грамматикой в средней школе, на самом деле есть смешение грамматического учения с учением стилистическим в первом значении. Задача средней школы — воспитание в широком смысле этого слова. Когда там изучают родной язык, то изучают его не столько для того, чтобы объективно познать его законы, сколько для того, чтобы им овладеть, чтобы научиться во всем совершенстве владеть родным языком. Возникает вопрос: как лучше говорить и писать? Этот критерий — лучше или хуже писать — есть критерий стилистический. Здесь начинается проблема стилистики. Грамматика включает в себе вещи общеобязательные, а стилистика говорит: можно так и можно иначе, одно лучше, другое хуже. В учебниках средней школы эти два критерия — грамматический и стилистический — смешаны, и те правила, которые мы находим в грамматике, иногда имеют вовсе не грамматическое, а стилистическое значение. Дисциплина, связанная с тем, как правильно говорить и писать, и есть стилистика в первом значении слова.

Всякая речь вызывает к себе определенное отношение. Язык не есть нечто абсолютно данное, по отношению к которому не может быть никаких страстей. Люди определенным образом относятся к языку. Это отношение к языку с точки зрения целесообразности того или иного факта и есть главный критерий образцовой стилистики. Вопрос о том, как лучше говорить, и есть основной предмет нормативной стилистики. Можно привести немало примеров того, как факты реального распространения различных форм выражения еще не решают вопроса о том, что хорошо и что плохо. Некоторые становятся в бесстрастную позу и констатируют: так говорят, следовательно, мы этот факт принимаем. Одно дело, что действительно так говорят, а другое дело — принимать или не принимать этот факт языка. Не всегда то, что говорится, на самом деле является «правильным».

Так как в русской письменности ударение не обозначается, то в произношении очень часто можно услышать разные ударения в одном и том же слове. Обычно устанавливается особенное отношение к этим ударениям — так можно говорить, а так нехорошо говорить, хотя и говорят. Мы считаем слово *молодежь* по положению ударения неправильным и признаем литературным только *молодёжь*. Между тем произношение *молодежь* очень распространено. Или другой пример: многие говорят *звонят* (глагол с таким ударением употребляется преимущественно по отношению к телефонным звонкам). Но такое ударение признается неправильным. Мы постоянно слышим *шофер*, в частности, так говорят шофёры сами про себя. Правильно это? Нет, мы ощущаем это как неправильное ударение. Следовательно, критерий правильности или неправильности применяется

к фактам языка независимо от того, широко ли распространена та или иная форма.<sup>4</sup>

Аргументация правильности той или иной формы слова не имеет во всех случаях единого источника. Обычно правильность избранной формы слова доказывают историческими доводами. Но с исторической точки зрения не всё, признаваемое за литературную норму, можно признать правильным. Пожалуй, диалектное *долонь* исторически правильнее, чем литературное *ладонь*. Формы *вынять*, *выниму* этимологически могут более претендовать на правильность, чем литературные *вынуть*, *выну*, приводящие в недоумение при розыске корня. Так, ныне в ходу в качестве совершенно литературного полиграфический термин *дефис* (соединительная черточка), в то время как это — грубое искажение слова и следовало бы говорить *дивис*.<sup>5</sup> Если правильно *монумент*, то почему мы говорим *фундамент*, и т. д. А между тем для этих слов существует непререкаемая литературная норма независимо от происхождения соответствующих форм. Эта норма освящена признанием образованной части общества и в первую очередь школы.<sup>6</sup>

В языке литературные формы всегда сосуществуют с нелитературными. Иногда бывает и так, что существующие формы пользуются одинаковыми правами, например: далёко и далекó, высоко и высокó. Такие равноправные формы являются языковыми дублетами. Но явление это относительно редкое: всегда имеется тенденция дифференцировать дублетные формы по значению или по стилю.

Из столкновения разных форм, существующих в употреблении, возникает борьба, вызываемая тем, что речь должна иметь свою твердую норму, которую нарушать нельзя. Должно быть некое единство — это основное правило литературного языка,

---

<sup>4</sup> Бывает довольно часто, что разговорная форма, считавшаяся неправильной, побеждает книжную форму, считавшуюся литературной. Так, в XVIII в. языку Сумарокова были более свойственны формы разговорные, а Тредиаковскому — книжные. И Тредиаковский перечислял ошибочные ударения у Сумарокова: «У него, например, неправо ударяется вреднейший за вреднейший, осврелел за осврелел, разрушил за разрушил, важнейше за важнейше, изыдите за изыдíte, кромé за кромé, мечное за мéчное; сие же слово *против* пишет он непостоянно: прóтив и протív; но первое ударение есть неправо» («Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении...», 1750). В настоящее время ни в одном слове мы не можем принять норму Тредиаковского.

<sup>5</sup> Источник слова *дефис* — немецкое *Divis*, произносимое правильно *дивис* и происходящее от латинского *divisum* — разделение. Латинское *s*, прочтенное как немецкая буква *фау*, дало искаженное *дифис*, а в русском акающем произношении первое *и*, неударное, было принято за *е*; далее, в силу стремления придать слову его «подлинную» иностранную форму, стали произносить *д* твердо.

<sup>6</sup> Для многих народов в XIX в. литературная норма совпадала с традицией ведущего драматического театра (например, для русского — традиции московского Малого театра), признававшегося хранителем правильного произношения. Сейчас, по-видимому, эта роль переходит к радиовещанию.

а ударения типа *мóлодежь*, *шóбфер* считаются нелитературными, не подчиняющимися норме литературной речи.

Вспомним одну известную заметку В. И. Ленина. Вот что он писал: «Сознаюсь, что если меня употребление иностранных слов без надобности озлобляет (ибо это затрудняет наше влияние на массу), то некоторые ошибки пишущих в газетах совсем уже могут вывести из себя. Например, употребляют слово „будировать” в смысле возбуждать, тормозить, будить. Но французское слово „boudier” (будэ) значит сердиться, дуться. Поэтому *будировать* значит на самом деле „сердиться”, „дуться”».<sup>7</sup>

Обратим внимание на следующие моменты в этой заметке. Во-первых, здесь уже чувствуется страстное отношение к языку. В. И. Ленин говорит: «могут вывести из себя», «меня озлобляет». Это не безразличное, не бесстрастное, а эмоциональное отношение к языку, несмотря на то, что осуждается явление, получившее широкое распространение, почти узаконенное употреблением.

Во-вторых, в этой заметке показано, что это страстное отношение имеет основой своей, критерием целесообразность. Здесь прямо говорится: «...ибо это затрудняет наше влияние на массу», т. е. языковое воздействие ослабляется от употребления без надобности иностранных слов. Следовательно, прежде всего эти замечания возникают не из каких-либо только эмоциональных побуждений, а из соображений целесообразности.

Теперь перейдем непосредственно к примеру, который приводит В. И. Ленин. Почему слово *будировать* получило распространение в значении *будить*? Имеется ли рациональное основание, чтобы нам согласиться с употреблением слова *будировать* именно в этом значении?

В. И. Ленин совершенно правильно ставит в связь употребление глагола в этом значении с наличием русского глагола *будить*: люди, правильно разлагая глагол на основу и суффикс, буд-ировать, неправильно осмысливают первую часть слова, соотносят ее с глаголом *будить*.

Спрашивается, почему при наличии русского глагола *будить* и примерно в том же значении параллельно с ним стали употреблять глагол *будировать*? Для чего это делается, когда можно просто сказать *будить*, *возбуждать*, *пробуждать* людей, а не *будировать* людей?

Глаголы на *-ировать* имеются в русском языке в большом количестве, и все они по преимуществу французского происхождения. Состав суффикса *-ировать* (нем. *-ier-* и слав. *-овать*)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Ленин В. И. Об очистке русского языка. — Полн. собр. соч., т. 40, с. 49.

<sup>8</sup> См. франц. *marcher*, нем. *marschieren*, польск. *marszerowac*; франц. *polir*, нем. *polieren*, польск. *polerowac*.

отражает собою тот первоначальный путь, которым в определенный исторический период проникали французские слова в Россию: через Германию и Польшу. Когда же установилась непосредственная культурная связь с Францией, то к основам глаголов, заимствованных из французского, стали прямо прибавлять привычный суффикс *-ировать*.

Позднее это сделалось признаком иностранного происхождения глагола.

Глагол *будировать*, очевидно, и взят непосредственно из французского языка путем прибавления к основе глагола *bouder* (*boud-*) суффикса *-ировать*.<sup>9</sup> Вместе с тем глагол этот сразу же приобрел специфическую окраску, поскольку с суффиксом *-ировать* связывалось представление об иностранном слове. Знание французского языка, употребление иностранных слов воспринималось как признак принадлежности к культурным слоям общества. Люди, не знавшие французского языка, всё же старались употреблять иностранные слова, в том числе глаголы с окончанием *-ировать*, что считалось признаком западного, заграничного, ученого. Вот почему, когда глагол *будировать* попал в русский язык, то он получил специфический колорит «ученого слова». Им щеголяли как признаком образованности. *Будировать* стали употреблять преимущественно в газетном языке. Отсюда появились и некоторые оттенки. *Будить* употреблялось в прямом значении, а *будировать*, как ученое слово, уже от прямого, практического значения оторвалось и стало употребляться в переносном значении — возбуждать. Нельзя *будировать* спящих, можно *будировать* умы. Одним словом, *будировать* обособилось как «ученое», показное слово, как признак мнимой культуры.

Спрашивается, уважительны ли причины, по которым стали употреблять глагол *будировать* в этом значении? Разумеется, нет. Это, во-первых, свидетельство незнания языка, а во-вторых, пустая претензия на ученость.

Подобных примеров можно привести несколько. Так, глагол *довлеть* точно так же употребляется неправильно. В «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова мы по поводу глагола *довлеть* читаем следующее: «С недавних пор стало встречаться неправильное употребление этого слова в смысле „тяготеть над кем-нибудь“ или „иметь преимущественное значение среди чего-нибудь“: довлеть что-нибудь над кем-нибудь или над чем-нибудь (может быть, по ошибочной связи, по созвучию со словом „давление“)».

Объяснение точное, правильное. Что, собственно, значит *довлеть*? Это глагол не русский, а церковнославянский. Он близок по своей основе к русскому слову *довольно*; *довлеть* — значит довольствоваться чем-нибудь. Попало это слово в русский

<sup>9</sup> В немецком и польском языках соответствующих глаголов нет.

язык не изолированно, не как отдельное слово, а в одной библейской цитате, которая получила большое распространение, т. е. в некотором фразеологическом сочетании. Это фразеологическое сочетание звучит так: «довлеет дневи злоба его» (Евангелие от Матфея, гл. 6, стих 34). Это значит: на каждый день довольно своей заботы.<sup>10</sup> В качестве цитаты это фразеологическое сочетание получило распространение в русском языке, и потом из этой цитаты стали выделять отдельные элементы, например *злоба дня*. В славянском употреблении *злоба дня* значит «заботы дня», то, чем сегодня особенно озабочены, о чем сегодня больше говорят, о чем больше думают. И вот глагол *довлеть* тоже оторвался от этой цитаты и стал уже употребляться независимо. При этом утрата подлинного значения происходила в самом начале распространения этого слова. В самом деле, из цитаты «довлеет дневи злоба его» восстановить точное значение глагола *довлеть* довольно трудно. И вот для XVIII в. характерно, что книжники употребляли глагол *довлеть* в значении долженствовать, — довлеет что-то, т. е. нужно сделать что-то, или следует сделать что-то. И действительно, эту цитату «довольно на каждый день заботы» можно понимать так, что на каждый день нужна своя забота или полагается заниматься своей заботой. Значение «полагается», «нужно» легко могло возникнуть для слова *довлеть*. Известно, что Третьяковский обвинял Сумарокова в том, что тот, не зная церковнославянского языка, употребляет слово *довлеть* в значении «нужно», «должно», «подобает».<sup>11</sup> Это значение нередко можно встретить у писателей XVIII в. В XIX в. оно исчезает. Но показательно, что точное значение слова *довлеть* было утрачено уже в самом начале XVIII в.

В наши дни *довлеет*, как указано в словаре под редакцией Д. Н. Ушакова, приобрело неправильное значение по аналогии с отглагольным существительным *давление*. Аналогия примерно такая: есть глагол *повелеть*, от него отглагольное существительное — *повеление*. С другой стороны, есть существительное

<sup>10</sup> В. Г. Короленко писал П. А. Лукашевичу в 1890 г., отмечая неправильности его языка: «Глаголу *довлеет* вы придаете тоже какое-то несоответствующее ему значение. У вас недуг *довлеет* и *растет* (встречается много раз). Достаточно между тем вспомнить известное изречение «довлеет дневи злоба его» или «себе довлеющее искусство», чтобы понять, что этот глагол значит «быть достаточным, довольствоваться». Дню достаточно его собственной заботы; искусство, довольствующееся само собой».

<sup>11</sup> В таком употреблении слова Третьяковский в 1750 г. упрекал Сумарокова: «Пишет он и довлеют за долженствуют, как то: не их примеры нам во бранях быть довлеют; однако слово довлеет значит довольно есть, а не должно есть» («Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении...»). Встречается такое употребление и позднее, в псевдоисторическом стилизованном слоге. Например, в трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного»:

И почести, которые его  
Пресветлому довлеют маестату!

*давление* (правда, через *a*, но в нашем акающем произношении мы этой разницы не чувствуем). И возникает вопрос: какой глагол соответствует существительному *давление*? Если *повелению* соответствует глагол *повелесть*, то, очевидно, и здесь так должно быть: *давление* — *давлеть* по аналогии, выражаемой пропорцией «*повеление: повелесть* = *давление: давлеть*». Но это неправильно, потому что в данном случае существительному *давление* соответствует глагол *давить*.

Так по неправильно понятой аналогии появилось в языке новое значение глагола *довлеть*. Его, собственно, в этом значении надо было бы писать *давлеть*.

Спрашивается, если есть глагол *будить*, для чего употребляется уродливое образование *будировать*; если есть глагол *давить*, для чего уродливое, неправильное образование *довлеть*? Опять-таки по той же причине — по причине (дурно понимаемой) стилистической. *Довлеть* — глагол церковнославянский. книжный, а книжный глагол свидетельствует об образованности говорящего. Чем больше он употребляет книжных слов, тем он «выгоднее» выступает в глазах слушающего. Не следует думать, что это свидетельство уж очень большой невежественности. Каждый может поймать себя на этом: когда мы говорим, пишем доклады или статьи, мы невольно начинаем употреблять ученые слова без надобности.

Именно стилистический налет книжности, учености заставляет людей предпочитать глаголу *давить* глагол *довлеть*. Вместо того, чтобы сказать *давит на что-то*, говорят *довлеет на что-то* или еще чаще *довлеет над чем-то*. Получается очень учено и очень плохо.

Очевидно, что без разбора, некритически принимать все факты языка, которые мы слышим и которые получают распространение, — нельзя.

Правда, бывают случаи, когда неправильное употребление настолько укореняется, что вытесняет правильное, и тогда с этим приходится считаться и принимать неправильное (по происхождению) уже в качестве нормы. Если начать просматривать словарь, то нетрудно заметить, что многие слова, получившие права гражданства в языке, возникли благодаря недоразумению: при изучении народных этимологий особенно часто приходится иметь дело с подобными случаями. Народная этимология — это прежде всего неправильная переэтимологизация слова.<sup>12</sup> Иногда

<sup>12</sup> Так, слово *одинарный* исторически является искаженным словом *ординарный* в значении простой, но есть и его искаженная форма, которая связана со словом *один*, хотя от этого слова невозможно образовать такое производное, так как в русском языке нет продуктивности суффикса *-арный*. Таковы же анекдотические безграмотные наименования иностранных блюд в ресторанных меню, вроде *суп котофей* (pot-au-feu). *Андрей-кот* (entrecôte), или *курица с рысью* (рисом), фигурирующая в «Тарантесе» В. Соллогуба. Сюда же следует отнести *роздых*, которое до начала XIX в. писалось *растаг* и происходило от немецкого *Rasttag* (день отдыха, дневка). Подоб-

эта неправильная переэтимологизация получает настолько широкое распространение, что становится нормой. В других случаях, подобных тем, о которых выше говорилось, переэтимологизация слова создает ненужные синонимы, и тогда возникает вопрос, «правильно» или «неправильно». Нормативная стилистика и занимается проблемой «правильного» и «неправильного».

Каковы нормы этой стилистики?

Эти нормы следующие: во-первых, чистота. Надо говорить на чисто русском языке, не примешивая ничего портящего общую норму. Во-вторых, краткость изложения. Многословие отнимает время у говорящего и у слушающего. В-третьих, ясность выражения, т. е. требование, чтобы мысли точно соответствовали сказанные слова. И наконец, отсутствие двусмысленности.

Вспомним, как происходит акт сообщения, говорения. Говорящий хочет что-то сказать, находит для своей мысли словесное выражение. Это словесное выражение должно соответствовать сообщаемой мысли. Слушающий по звукам человеческого языка, по словесному выражению восстанавливает мысль.

Требование ясности говорит, что наша мысль должна получить наиболее соответствующее ей выражение. Требование отсутствия двусмысленности значит, чтобы по этому выражению можно было точно восстановить нашу мысль и только нашу мысль.

На практике существуют так называемые каламбуры, т. е. выражения, которым можно приписать разные значения. Обычно каламбуры употребляются для развлечения, и предполагается, что слушающий понимает присутствие двух разных значений сказанного. Столкновение этих значений и вызывает комическое впечатление. Подбирая слова так, чтобы они соответствовали тому, что хотел сказать говорящий, нужно задать себе вопрос: только ли то, что задумано, может быть выражено данными словами? Фразу следует строить так, чтобы она не допускала никакого иного толкования, кроме того, которое необходимо. Это и есть требование однозначности выражения, требование отсутствия двусмысленности.

Таковы основные требования, предъявляемые к правильному стилю, требования, которые входят в систему воспитания стиля. Подробнее нас сейчас это не интересует. Вопросы нормативной стилистики мы коснулись лишь для того, чтобы отделить другой круг вопросов, который явится основным пред-

---

ные явления ошибочной этимологизации обычны в терминах ремесел, усвоенных по слуху, например: *лобзик* от *Laubsäge*, *верстак* от *Werkstatt*, *шумовка* от *Schaumlöffel* и т. п. Может быть, не без участия народной этимологии под влиянием прилагательного *ладный* в литературном языке утвердилось слово *ладонь* вместо исторического *долонь* (ср. неполногласную форму *длань*).

метом нашего изучения. Это — вопросы своеобразия выражения.

Обратим внимание на то, что каждое слово обладает своим реально-логическим значением, под которым мы понимаем соответствие высказывания действительности.

Два слова или более, имеющие одинаковое реально-логическое значение, являются синонимами, даже если они обладают разной аффективной окраской.

Обычно говорят о синонимах со словарной точки зрения, т. е. изолируют слова от контекста и оперируют их потенциальным («словарным») значением. А так как всякое слово, кроме научных терминов, обладает различными значениями или их оттенками, то трудно найти два слова, которые бы совпадали по своим значениям в их совокупности и по их фразеологическому употреблению. Поэтому говорят, что точных синонимов нет, что существуют только близкие по значению слова, а это позволяет чрезвычайно расширять и даже расшатывать содержание термина «синоним». В действительности для стилистики важна возможность один реальный факт передать разными способами. Так, выражения *Я уезжаю из города*, *Я удаляюсь из города*, *Я покидаю город*, *Я оставляю город* — всё это выражения синонимические. Все они в равной степени обозначают намерение говорящего переменить место своего пребывания, хотя одни из них проще, другие — претенциознее. В реальном контексте синонимическими могут быть слова, далекие по своему словарному значению. *Воронье гнездо* и *шляпка* могут в определенных условиях обозначать одно и то же. С другой стороны, слово *шляпа* в уличном окрике «Эй, шляпа, платок потерял!» является синонимом слова *гражданин*, но только в таком контексте. Понятие синонимичности применимо не только к отдельным словам, но, может быть, в еще большей степени к однозначным оборотам речи, к фразеологии аналогичного содержания. В этом смысле целые пословицы или поговорки могут быть синонимичны при одинаковом их применении, например: «куда Макар телят не гонял» и «в места, не столь отдаленные».

Из этих примеров видно, что слово помимо значения обладает еще тем, что можно назвать ореолом (стилистической окраской), эмоциональным переживанием, сопровождающим наше высказывание. Мы не просто называем предмет, а мы подбираем такое название предмета, которое дает возможность охарактеризовать наше отношение к этому предмету. Так называемые синонимы существуют главным образом для того, чтобы выражать разное отношение к предмету. Потому они и сохраняются в языке. Есть целый ряд понятий, обладающих огромным запасом синонимов, и каждый синоним отличается своей эмоциональной окраской. Возьмем простое понятие «умер». В дореволюционное время, когда говорили о важных особах — о царях или каких-нибудь крупных нерар-



хах, то употребляли выражение: *в бозе почил* (т. е. упокоился на лоне бога). Затем существовало выражение *приказал долго жить* — тоже иносказательное, но свойственное устной, а не письменной речи. Говорили *скончался* — вежливое выражение; *умер* — простое, практическое, безразличное выражение. *Помер* — уже разговорное слово. А если сказать *окошел*, то это явно пренебрежительное выражение. Кстати, русский язык очень богат такими пренебрежительными просторечными выражениями: *дуба дал, сыграл в ящик* — это всё объективно одно и то же, но каждое слово или выражение обладает своеобразной окраской, сопровождается своеобразным переживанием. Синонимика, т. е. возможность одну и ту же объективную мысль выразить разными словами, есть основа стилистики.

Наличие синонимов в языке объясняется тем, что в слове имеется большое количество слов разного происхождения, разного употребления, и отсюда — разной стилистической окраски. В каждом сообщении нужно различать реально-логическую сторону, т. е. то объективное в мире, о чем мы сообщаем, предмет сообщения, и ту эмоциональную, или экспрессивную, окраску, которая отражает наше отношение к явлению.

При этом следует помнить, что наше отношение само может быть предметом высказывания, в таком случае стилистический момент отсутствует. Например, можно прямо сказать: мне это нравится; мне это не нравится; я отношусь к этому так-то; к этому я отношусь иначе. В таком случае не приходится говорить о стилистической окраске слова.

Стилистическими явлениями мы называем только те, которые не являются сами предметами сообщения, а сопутствуют предмету сообщения.

Скажем ли мы «скончался», или «приказал долго жить», или «умер» — от выбора выражения объективное значение не меняется, а отношение наше к предмету меняется, оно сопутствует выражению. Это и есть предмет стилистики.

Не следует также забывать, что стилистические явления, в отличие от предметно-логических значений, всегда предполагают субъекта, т. е. выражают отношение говорящего к объекту высказывания. Следовательно, стилистика в какой-то степени есть характеристика говорящего. Мы иной раз по речи можем восстановить, какому типу человека эта речь принадлежит. Иногда речь свидетельствует о состоянии человека — говорит ли человек в состоянии запальчивости, раздражения, в состоянии веселости. Речь характеризует с разных сторон субъекта речи. Субъект речи присутствует в любом художественном произведении, в любой его части.

Если рассматривать слова изолированно, вне связной речи, то легко заметить, что не все они в одинаковой мере способны

отражать личность говорящего, не во всех словах имеется в равной мере ясная экспрессия. Соотношение между реальным значением и аффективной окраской различно, причем можно сказать, что большей точности и определенности значения сопутствует наименее выраженная экспрессия и обратно. В этом отношении различают слова нейтральные, например *ударить*, и экспрессивные, например *долбануть*, *тяпнуть* и т. п. Слово *отлично* более нейтрально, чем слово *восхитительно*.

При этом характерно то явление, что слова с ярко выраженной экспрессивностью утрачивают точность значения. Особенно это относится к словам фамильярным, просторечным, окрашенным экспрессией вульгарности. Слово *дербалызнуть* экспрессивно, однако значение его очень зыбко. В словаре Д. Н. Ушакова ему приписано два значения: 1) выпить, 2) ударить. Во всяком другом случае подобное расхождение значений привело бы к разделению слова на два омонима. В данном случае значения подавляются доминирующей в обоих случаях экспрессией, выражающей не столько самое действие, сколько залихватский характер, энергию, откровенную непринужденность в совершении действия, отнюдь не поощряемого общественной моралью. Думаю, что возможно подыскать для него контекст, в котором оно может приобрести новое значение, не похожее на два приведенных.

Если, напротив, существуют слова нейтральные, то трудно вообразить, по крайней мере в художественном произведении, речь совершенно нейтральную, лишенную какой-либо выразительности и индивидуальности.

Автор художественного произведения всегда старается себя настроить на определенный лад и довести до сведения читателя свое настроение. Мало того, каждый персонаж произведения обладает своеобразной речью. Показ субъекта речи есть одно из основных свойств художественного произведения.

Речь вообще не может быть абстрактной, никем не произнесенной, но в ней может быть весьма ослаблена экспрессия, так что характеристика говорящего стерта. В научной речи трудно представить себе физиономию, характер, настроение того, кому она принадлежит. В художественной же речи (не только в художественной, но в художественной особенно) всегда выступает физиономия, характеристика говорящего. И выступает она прежде всего в стилистической окраске речи.

Вот почему стилистика в значительной мере есть средство обнаружения субъекта речи.

## I. СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

### От начала письменности до конца XVII в.

В основе художественной литературы лежит так называемый литературный язык. На судьбы русского национального литературного языка и следует прежде всего обратить внимание, потому что именно в пределах литературного языка и развиваются те стилистические явления, которые будут служить предметом изучения.

Литературным языком называется та нормальная речь, которая применяется в письменности и является разговорным языком образованной части общества. Литературный язык и формируется теми нормами, о которых говорилось в связи с «образцовым стилем». Именно нормы «правильности» и «чистоты» являются определяющими в литературном языке. Эти нормы принудительны. Владение этими нормами, их знание и умение применить и образует грамотность.

Литературный язык обыкновенно противопоставляется диалектам, т. е. местным областным говорам, и так называемому просторечию, т. е. такой форме языка, которая заменяет диалект в речи людей, пользующихся литературным языком: наряду с литературным языком в домашних, фамильных, интимных отношениях пользуются еще не нормализованными формами речи, не нормализованной лексикой, не нормализованными оборотами, которые в общем называются просторечием.

Литературная речь, в противоположность другим формам, таким, как просторечие или диалекты, является нормализованной речью, причем эти нормы особого характера. Это то, чему учат в школе. Когда говорят о правильной или неправильной речи, то имеют в виду ее правильность или неправильность с точки зрения русского литературного языка.

Творительный падеж множественного числа от слова *рука* — *руками*. Но в диалектах есть форма на *-ам*: *рукам* в зна-

чении творительного падежа множественного числа. В диалекте это правильно, а в литературном языке неправильно. Неправильно не с той точки зрения, существует ли такой факт объективно (т. е. творительный падеж *рукам*), а с точки зрения норм литературного языка. Литературный язык не есть областной язык, это язык всего государства, и в этом отношении он противостоит всем диалектам. Нормы литературного языка обязательны для общего употребления в письменности и в речи образованной части общества.

Чтобы представить себе, как слагался литературный язык, каково его происхождение (речь идет о национальном литературном русском языке), следует обратиться к тому, что было раньше. Известно, что письменность на Русь пришла довольно давно, и пришла она в форме переводных книг (переводных книг религиозно-церковного содержания). Эти книги были написаны не на русском языке, а на одном из славянских диалектов — на солунском диалекте болгарского языка. Но в ту эпоху славянские языки были настолько близки друг другу, что эта письменность могла удовлетворять потребности русских, книги были написаны на языке, понятном для русских. И этот язык, который именуется древнецерковнославянским, долгое время и был своеобразной нормой письменности. При этом на русской почве он трансформировался, в него стали проникать русские элементы. Поэтому наряду с чисто церковнославянскими формами письменности мы уже в древнейшую эпоху встречаем и письменность на русском языке. Но, естественно, что здесь было взаимное влияние. Памятники, которые можно считать памятниками русского языка, испытывали влияние церковнославянского языка, и обратно, памятники, которые писались на церковнославянском языке, приближались к русскому языку. Таким образом создавался какой-то новый язык письменности, всё более приближавшийся к русскому языку.

Однако в XV в., в силу разных исторических причин, в среде русских книжников усилилось течение в сторону восстановления чистых церковнославянских форм. Это главным образом проповедовали выходцы из южнославянских стран. Если вспомнить историческую обстановку, то станет понятным, почему эти выходцы появились в России, почему они были носителями языковой нормы и почему их влияние сказалось на языке письменности. Произошло то, что называется вторым южнославянским влиянием. Оно привело к некоторому отчуждению (большему отчуждению, чем это было до того) письменного языка от языка народного, русского. Отчуждение это происходило и потому, что на этом книжном языке создавалась высокая книжная литература, далекая от практических потребностей и нужд. Создавалось то, что называлось витийственной литературой, ораторской литературой, и она уже

пользовалась языком, довольно далеким от обыкновенного русского языка. Эта литература преимущественно церковно-религиозная, она ориентировалась больше всего на греческие формы речи, калькировала, т. е. просто переводила, греческие обороты, греческие синтаксические формы и литературные формы. Таким образом развивалась восточная церковная витийственность.

Наряду с этим появилась — уже несколько позднее — другая тенденция, более светская, которая связана была не с византийской, а с общеевропейской научной и философской литературой. В этой другой стихии стали преобладать латинские обороты. Создавались, следовательно, две формы витийства: более церковная, восточная, греческая, византийская, и более светская, латинская. Но всё это в пределах церковнославянского, или, как тогда говорили, славянского языка.

Примерно к концу XVI в. появляется стремление к упорядочению разнообразных форм языка, которые имелись в письменности. Создаются грамматики — показатель того, что является идея некой нормы. Грамматики эти были не русские, они создавались на церковнославянской основе. Это — грамматика Зизания (1596) и грамматика Мелетия Смотрицкого (1619). Характерно, что обе грамматики были изданы в Вильне, на окраине тогдашней русской культуры, и в них заметны некоторые местные особенности языка, свойственные не России вообще, а именно окраине. Грамматика Мелетия Смотрицкого была издана с некоторыми изменениями в 1648 г. в Москве. Это второе издание грамматики Мелетия Смотрицкого, уже приспособленное к московской культуре, и являлось нормализованным руководством, которое лежало в основе принятого тогда письменного языка.

Стремление к нормализации особенно заметно у писателей второй половины XVII в., причем норма эта имеет московское происхождение, т. е. в основу был положен церковнославянский язык в тех формах, какие были приняты в Москве. Характерна, например, судьба Симеона Полоцкого. До приезда в Москву он писал в 1656 г. (в Полоцке) в стихотворении, посвященном Алексею Михайловичу:

Витаем тя, православный царю, праведное солнце,  
Здавна бо век прагнули тебе души наши и сердце.

Употребленная в этом стихотворении лексика не общерусская, язык не московский, а с местными диалектными особенностями.

После приезда в Москву Симеону Полоцкому пришлось освободиться от этих местных форм и учиться правильному, по московским нормам построенному церковнославянскому языку. И дальнейшие свои произведения он писал уже на

московском языке. В предисловии к своему «Рифмологиону» он писал:

Писах в началѣ по языку тому,  
иже свойственный бѣ моему дому.  
Та же увидѣвъ многу ползу быти,  
славенскому ся чистому учити,  
Взях грамматику, прилѣжах читати;  
бог же удобно даде ми ю знати...  
Тако славенским рѣчем приложихся,  
елико дал бог, знати научихся,  
Сочинение возмогах познати  
и образная в славенском держати.

Симеон Полоцкий с большим успехом научился этому славянскому языку по новым нормам правильности и поэтические, образные произведения стал писать на этом языке.

Под пером Симеона Полоцкого этот церковнославянский язык уже очень сильно приблизился к русскому языку. Симеон Полоцкий избегал тех слов, которые были чужды пониманию русского человека. Происходил лексический отбор в сторону приближения лексики к русскому языку. Но в грамматическом отношении это был всё-таки церковнославянский язык. *Писах* — церковнославянская глагольная форма, по-русски — *писал*; *бѣ*, а не *был*; *ю*, а не *ее* (винительный падеж от *она*); *ми*, а не *мне* и пр. Склонения, спряжения, всякие служебные слова — всё это было церковнославянское, т. е. по своему грамматическому строю это был церковнославянский язык. Таким образом происходило объединение языка под знаком московской государственности. Но здесь произошло некоторое языковое скрещивание. Образованность в это время главным образом процветала не в Москве, а в Киеве. Киевское учебное заведение поставляло книжников для всей страны. И только потом (в 1685 г.) в Москве было учреждено соответствующее учебное заведение, и тогда центр образованности перешел в Москву. Поэтому в новом церковнославянском языке отразились первоначально некоторые киевские явления. Вильно, где написаны были первые грамматики, тоже находилось под некоторым влиянием киевской образованности, т. е. образованности в национальном отношении украинской. Но затем этот церковнославянский язык подвергся влиянию московского языка.

Какие следы украинизмов можно найти в этом церковнославянском языке? Во-первых, произношение. Духовные лица, получавшие образование в Киевской духовной академии, читали церковнославянские тексты так, как они говорили на своем родном украинском языке. Ведь древнее произношение церковнославянских текстов давно уже утратилось, никто на Руси не знал, как читались эти слова при Кирилле и Мефодии. И это древнее произношение было заменено новым. То произношение, которое в XVII—XVIII вв. получило распространение

в России, носило украинские черты. Например, *ѣ* произносилось, как на Украине *и*. Поэтому можно встретить у поэтов того времени рифму: *вѣиру — миру*. Но эта черта вскоре была утрачена. Кое-какие украинские черты стирались под московским влиянием, но некоторые черты остались, и они стали особенностью именно церковнославянского произношения, высокого книжного языка, в отличие от обычного русского языка.

По мере падения влияния церковной культуры стали всё больше появляться светские произведения. «Рифмология» Симеона Полоцкого — это стихи далеко не всегда церковного содержания, может быть, даже в большей части светского. Появилась светская наука, которая расширила область светской литературы. Обострилась борьба в культуре между началом церковным и началом светским, гражданским. С одной стороны, держался старый высокий, книжный литературный язык на славянской основе, а с другой стороны, поднимались другие слои языка, близкие к разговорному русскому языку; появлялись разные повести (например: «Повесть о Горе-Злочастии», «Повесть о Фроле Скобееве»), которые тяготели к обыкновенному русскому языку — и с русским грамматическим строем, и с русской лексикой. Но эта литература была в пренебрежении у книжников и считалась забавой, не заслуживающей одобрения; она как бы даже выводилась за пределы культуры. Тем не менее заметно было стремление к более широкому употреблению народного языка, и это привело к тому, что к русскому разговорному языку стали относиться с большим уважением, нежели это делали книжники прежнего времени. Характерна в этом отношении роль протопопа Аввакума, который свое «Житие» (1672—1673) написал, максимально приближаясь к формам русского языка. Он писал: «...не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русской природной язык, виршами философскими не обык речи красить, понеже не словес красных бог слушает, но дел наших хочет». Несмотря на смешение церковнославянских форм (*хочет, понеже*) с русскими — «понеже люблю свой русской природной язык», — здесь не только мысль совершенно ясна, но и форма обыкновенная русская. Русский язык стал проникать в язык книжников, в язык пишущих.

Таково положение с русским литературным языком, создавшееся примерно к началу XVIII в. К этому времени уже приходилось считаться с наличием в обиходе культурной части русского общества помимо письменной, славянской речи русского языка, еще понимаемого как просторечие, но уже готового к тому, чтобы вторгнуться в письменную речь, чтобы стать литературной нормой.

Произведения практического порядка, например законодательные произведения, писались на языке максимально понятном, т. е. на языке, близком к русскому. Сюда относится вся

канцелярская переписка, так называемый приказный язык, в котором сочетаются церковнославянские формы с формами русскими. Это особый стиль. Когда Петр I стал заниматься вопросом о переводе иностранных книг, то он предписал в переводах пользоваться нормами приказного языка.

Итак, к началу XVIII в. существовало просторечие, приказный язык и церковнославянские формы витийства, которые, в свою очередь, можно поделить на формы, тяготевшие к старинным греко-византийским, и формы, которые уже испытали светское западное влияние и тяготели к латинскому языку.

Немец Лудольф, вернувшись из России в Лондон в 1694 г., издал в Оксфорде в 1696 г. грамматику русского языка, самоучитель для иностранцев. Это была первая грамматика русского языка. В ней автор характеризует положение с русским языком в России. Лудольф сам не очень глубоко и тонко знал русский язык, поэтому нужно думать, что те высказывания о русском языке, которые содержатся в грамматике Лудольфа, передают не только личное мнение автора, но и мнение книжников русских, отражают те голоса, которые всё больше раздавались в среде самих русских книжников. Вот что он пишет: «Для русских же знание славянского языка необходимо потому, что у них не только Библия и другие богослужebные книги писаны только на славянском языке, но и вообще невозможно писать или рассуждать о предметах, касающихся науки и знания, не обращаясь к помощи славянского языка. Посему, чем более кто хочет прослыть ученеe других, тем более он примешивает к речи и письму славянизмов, хотя многие и смеются обычно над теми, кто в обыкновенной речи чрезмерно привержен к славянизмам».<sup>1</sup> Здесь Лудольф констатирует уже и реакцию против славянского языка: тот, кто пытается говорить на славянском языке, вызывает смех. Это характерный разрыв, который заставляет нас считать церковнославянский язык вовсе не общелитературным, не тем литературным языком, каким является современный русский язык для нас. Церковнославянский язык являлся языком письменности, а не был разговорным языком образованной части общества. «Всего одна книга напечатана на народном наречии, по названию Уложение, являющаяся сводом русских законов, хотя и в ней многие обороты построены не по обычному способу речи, а скорее по славянской грамматике. Был некто монашеского состояния Симеон Полоцкий, который во времена покойного царя Федора Алексеевича перевел славянскими стихами Давидовы псалмы и издал много других богословских книг. А именно: Духовный обед, Духовный вечер, Многоцветный вертоград. Он, как только мог, воздерживался от труднейших славянских слов, чтобы его могли читать и понимать большее число лю-

<sup>1</sup> См.: Лудольф Г. В. Русская грамматика. Оксфорд, 1696. 2-е изд. /Пер., вступительная статья и примеч. Б. А. Ларина. Л., 1937, с. 47.



дей. Однако и у него все слова славянские и многие народу незнакомые. Но так же, как никто из русских не может просвещенным образом писать и рассуждать без помощи славянского языка, так и, напротив, никто в домашних и семейных отношениях не может обойтись только славянским языком, так как названия многих обычных вещей, употребляемых в повседневной жизни, не встречаются в книгах, являющихся источником знания славянского языка. А потому у них вошло в поговорку: говори по русски, пиши по славянски...»<sup>2</sup>

Налицо характерное явление двуязычия: один язык разговорный, другой — книжный, письменный.

И примечательно заключение, тоже, по-видимому, подсказанное Лудольфу его русскими собеседниками: «Быть может, этот опыт убедит русских, что можно кое-что печатать и на народном наречии. И послужит к пользе и украшению самого русского народа, если, по примеру прочих племен, они решатся обработать свой собственный язык и издавать на нем хорошие книги».<sup>3</sup>

Следовательно, уже создается мнение, отголосок которого мы видим в книге Лудольфа, — о том, что русский язык имеет право на письменность, и при этом не на низовую письменность, не на повести, к которым относились пренебрежительно, а на хорошие книги: научная, философская, нравственная и прочая литература может пользоваться русским языком.

Грамматика Лудольфа — впрочем, не только эта грамматика, но и другие документы — показывает, что к началу XVIII в. уже вполне сложился тот самый язык, которым пользуются сегодня. Можно себе представить, что если бы современные люди при помощи уэллсовой машины времени перенеслись в XVII век, то они отлично разговаривали бы с людьми того времени; наших современников, может быть, понимали бы с трудом, потому что наш язык пестрит новопробретениями, которые появились в XVIII—XX вв.

Вот примеры разговора, приведенные у Лудольфа:

— Завтракал ли ты?

— Я поздно ужинал вчера, сверх того я редко ем прежде обеда.

— Извольнишь с нами хлеба кушать?

— Челом бью, дело мне.

— Тотчас обед готов будет; девка, стели скатерть.

— Мы не дожидались гости, не суди, что я смел запросто тебя держать здесь.

— Больше приготовлено, неже надобе.

— Пожалуй, кушай; не побрезгуй нашим кушанием.

— Я ожидаю твою семью, жену.

— Она еще в поварне.

— Право, я не стану есть, покамест она не пришла.

<sup>2</sup> Там же, с. 47—48.

<sup>3</sup> Там же, с. 49.

- Парень, малец, поди в поварню и позови Ивановну.<sup>4</sup>
- Она идет.
- Извольншь чарку вотки?
- Вотку не уважаю.
- Ренского у нас нет. Чем тебя потчевать?
- С пивом, к инному питию я не охотник.
- Парень, налей пиво, а прежде выполощи кружку.
- .....
- Буди здоров...
- Челом бью. Я починал пить про здоровье хозяина.
- Про здоровье хозяйки прежде пить было.
- Она добра жена, сердиться не станет...<sup>5</sup>

Легко заметить, что в примерах Лудольфа ничего особенно архаичного нет, есть только кое-что просторечное, например *поздо* вместо *поздно*. Надо сказать, что даже в настоящей книжной литературе первой четверти XIX в. *поздо* еще держалось. Или *надобе* вместо *надо*. Такие формы, собственно говоря, держатся почти до сегодняшнего дня, но уже только в просторечии. Приведенный Лудольфом образец разговора, очевидно, и есть просторечный русский разговор (несколько искаженный в передаче иностранца).

Таким образом, к началу XVIII в. русский разговорный язык уже вполне сложился в формах, близких к языку, ныне существующему. Но было большое препятствие в том, что высокие понятия книжного порядка, философские, религиозные, технические, не имели в русском словаре никакого выражения, поскольку вся письменность была церковнославянская; только бытовой разговор был русским. Правда, существовало и обратное явление: бытовые вещи отсутствовали в церковнославянском языке. Указанные обстоятельства приводили к тому, что сразу перейти к употреблению разговорного языка в письменности было не так легко. И действительно, на протяжении XVIII в. мы видим упорную работу писателей над тем, чтобы приспособить разговорный русский язык к письменности, обогатить его новыми словами и понятиями. Весь XVIII век несет на себе черты такого словотворчества. Когда Кантемир, Тредиаковский и их современники переводили иностранные книги, то они на каждом шагу принуждены были создавать новые слова, которых в русском языке до того не было. Это — либо транскрипция русскими буквами иностранных слов, либо кальки, т. е. буквальный этимологический пе-

<sup>4</sup> Лудольф, как иностранец, вносит в этот разговор некий налет иностранного языка. Ему трудно подлинно восстановить фразу. По-видимому, он и не всегда точно понимал русскую речь. В частности, последнюю фразу Лудольф на немецкий переводит так: «Junge, gehe in die Küche und rufe meine Frau». Очевидно, отчество «Ивановна» было так распространено, что Лудольф считал, что это слово означает «жена».

<sup>5</sup> Там же, с. 75—77. — Привожу текст с некоторыми сокращениями и с устранением опечаток и очевидных искажений слышанного Лудольфом диалога.

ревод по корням (например, названия падежей в русском языке являются кальками соответствующих латинских названий), либо здесь было прямое словотворчество, т. е. из русских корней самостоятельно составлялось слово, которое могло передать нужное понятие. Так, латинское слово *natura*, имевшее общее распространение, сначала применяется в русском языке в виде *натура*, затем его заменяют русским словом *естество*, затем появляется слово *природа* (оно было и раньше, но теперь оно приобретает новое значение), и оно вытесняет как латинское *натура*, так и прежде составленное русское слово *естество*. Вообще в XVIII в. часто наблюдается борьба между синонимами.

### Вопросы языка в XVIII в.

К началу XVIII в. уже вполне назрела потребность перейти от искусственного, книжного, церковнославянского языка (или, как тогда его именовали, славенского) к русскому языку. Одним из первых, кто совершил такой переход, был Василий Кириллович Тредиаковский, который выпустил в 1730 г. переводной аллегорический роман «Езда в остров Любви». Он предпослал своему переводу предисловие, где обосновал свой выбор русского языка как языка литературного. Вот что пишет Тредиаковский в этом предисловии:

«На меня, прошу вас покорно, не изволте погневаться (буде вы еще глубокословныя держитесь славенщины), что я оную неславенским языком перевел, но почти самым простым русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим». (Тредиаковский сознавал, что это не совсем разговорный язык, это «почти самый простой» русский язык; в нем еще сохранились кое-какие славянские обороты: *оную*, *каковым* и т. д. Это обороты, которые были распространены, в частности, в приказном языке и еще очень долго держались в литературной речи.) «Сие я учинил следующих ради причин. Первая: язык славенской у нас есть язык церковной; а сия книга мирская». Вот первая причина, очень отчетливая: когда книжная культура была только церковная, то не было необходимости отхода от церковнославянского языка; но теперь, когда наряду с церковной культурой появилась мирская, светская культура, то эта светская культура потребовала иного выражения. Переход с церковнославянского языка на русский знаменует, между прочим, и торжество светской культуры над церковной: церковная культура падает, а светская, гражданская культура начинает выдвигаться. Замечу, что сравнительно незадолго до того Петр I ввел гражданский алфавит, отличный от церковного, для книг светского содержания, и этим резко было подчеркнута наличие светской культуры наряду с церковной. Другая причина: «Язык славенской в нынешнем веке у нас очень

темен, и многие его наши читая не разумеют; а сия книга есть *сладкия любви*, того ради всем должна быть вразумительна». Оказывается, к этому времени создалось большое количество грамотеев, которые читали книги и, однако, не вполне владели церковнославянским языком. Очевидно, что круг читателей, круг причастных к письменной речи расширился, аудитория вышла за пределы книжников, чтение перестало быть потребностью одних только ученых людей; появился довольно обширный круг людей, знающих грамоту, но чуждых церковнославянской книжной культуре, не начитанных в церковной литературе. Это говорит о некоторой демократизации культурного слоя общества. Обращение к более широкому кругу читателей и требует перехода с узкоспециального церковнославянского языка на широко распространенный русский язык. Наконец, третья причина, на которую указывает Третьяковский: «Третья: которая вам покажется, может быть, самая легкая (*легкая* в значении *незначительная*. — Б. Т.), но которая у меня идет за самую важную, то есть, что язык славенской ныне жесток моим ушам слышится, хотя прежде сего не толко я им писывал, но и разговаривал со всеми: но зато у всех я прошу прощения, при которых я с глупословием моим славенским особым *речеточцем* хотел себя показывать».

Здесь, во-первых, любопытно признание, что Третьяковский пытался ввести в разговорную речь церковнославянский язык, пытался говорить на церковнославянском языке. Но действительность обнаружила, что эти его попытки являются не чем иным, как «глупословием» (по-видимому, он подвергся осмеянию). Однако важнее здесь другое, именно то, что «язык славенской ныне жесток моим ушам слышится». Это уже категория стилистического порядка. Тут та стилистика, которая требовалась для подобного рода книги. Это — роман, любовная тема, и церковнославянский язык здесь не годился. Стиль церковнославянского языка не допускал выражения любовных чувств, он жесток был, а для выражения любовных чувств нужен был язык нежный. Следовательно, уже появилась некоторая стилистическая потребность выйти за пределы церковнославянского языка и обратиться к языку русскому, который легче передавал нежные чувствования.

Таким образом, Третьяковский первый, можно сказать, обосновал необходимость перехода с церковнославянского языка на язык русский. Это не значит, что то решение, которое он принял в 1730 г., было единственное и самое простое. Он на собственной практике убедился, что в условиях того времени трудно было писать только на русском языке, не примешивая отстоявшихся в письменности формул церковнославянского языка. И вот для него встал вопрос о взаимоотношении церковнославянского и русского языков. Это особенно ясно выразилось в его большом критическом письме 1750 г., направ-

ленным против произведений Сумарокова («Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении...»). Оно не было напечатано, но получило широкое распространение в рукописи. Это, может быть, первая литературно-критическая статья на русском языке.

Тредиаковский особенно нападает на Сумарокова за то, что он не различает слов торжественных и слов простых, просторечных, причем из всех примеров видно, что торжественными словами Тредиаковский считает слова церковнославянские. Вот что он пишет: «...для чего ж не старался он в выборе слов? Ода не терпит обыкновенных народных речей: она совсем от тех удаляется, и приемлет в себя токмо высокие и великолепные». (Опять признак стилистический, но он совпадает с разграничением между церковнославянским и русским языками.) «По сему чего б ради ему не положить *воззри* вместо *взгляни*?» Речь идет о таких стихах:

Взгляни в концы твоей державы,  
Царица полунощных стран,  
Весь север чтит твои уставы  
До мест, что кончит океан...

Церковнославянское *воззри* было бы, с точки зрения Тредиаковского, гораздо великолепнее, чем народное слово *взгляни*. Точно так же Тредиаковский отмечает у Сумарокова еще целый ряд мест, считая, что Сумароков незаконным образом примешивает простые русские слова в торжественную речь, где уместнее слова церковнославянские. Тредиаковский пишет: «...должно видеть ложные знаменования, данные от автора словам, а сие происходит от того, что автор отнюдь не знает коренного нашего языка славенского». Тут прямо называется славянский язык как источник «великолепных» слов.

«Толикие недостатки и толь многие как в речах порознь, так и вообще в сочинении проистекают из первого и главнейшего сего источника, именно ж, что не имел в малолетстве своем автор довольного чтения наших церковных книг; и потому нет у него ни обилия избранных слов, ни навыка к правильному составу речей между собою». Так ставится проблема взаимоотношения церковнославянской и русской лексики уже в пределах русской литературы, причем ставится в связи со стилистическими потребностями: «великолепные» слова — это церковнославянские, а «простые» слова — русские.

О стилистическом значении славянизмов Тредиаковский писал (в 1755 г.):

Пусть вникнет он в язык славенский наш степенный,  
Не *голос* читается там, но сладостнейший *глас*;  
Читают *око* все, хоть говорят все *глаз*;  
Не *лоб* там, но *чело*; не *щеки*, но *ланиты*;  
Не *губы* и не *рот*, *уста* там багряниты;

Не *нынь* там и не *вал*, но *ныне* и *волна*.  
Священна книга вся сих нежностей полна.

Славенский наш язык есть правило неложно,  
Как книги чище нам писать, коль и возможно.

У немцев то не так, ни у французов тож:  
Им нравен тот язык, кой с общим самым схож.  
Но нашей чистоте вся мера есть славенский,  
Не щегольков, ниже и грубый деревенский.

Наиболее законченную формулировку этой проблемы, стоявшей перед писателями XVIII в., дал Ломоносов в 1757 г. в сочинении «О пользе книг церковных в российском языке». Здесь дана та ломоносовская теория трех стилей, которая определяла стилистические основания русской литературы на протяжении всей второй половины XVIII в.

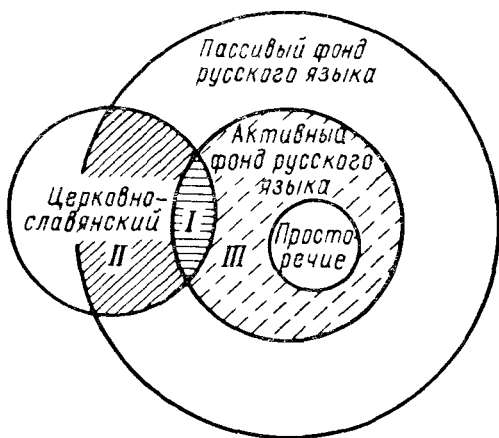
Ломоносов ставит вопрос о том, каково должно быть взаимоотношение книжных слов, унаследованных от церковного языка, и русских слов. Вот что он пишет:

«В древние времена, когда славенский народ не знал употребления письменно изображать свои мысли, которые тогда были тесно ограничены, для неведения многих вещей и действий, ученым народам известных; тогда и язык его не мог изобиловать таким множеством речений и выражений разума, как ныне читаем. Сие богатство больше всего приобретено купно с греческим христианским законом, когда церковные книги переведены с греческого языка на славенский для славословия божия». Он сравнивает в этом отношении русский язык с польским, с немецким языками, где нет этого скрещивания двух языковых традиций, т. е. высокой книжной на каком-то особенном языке и разговорной. Он считает, что русский язык имеет преимущество перед другими языками, заключающееся в богатстве словаря.

«Как материи, которые словом человеческим изображаются, различествуют по мере разной своей важности; так и российский язык чрез употребление книг церковных по приличности имеет разные степени: высокой, посредственной и низкой». Это определяет три стили. В основу классификации трех стилей Ломоносов ставит прежде всего различие материи, т. е. темы. Сами темы произведения могут быть высокие, посредственные (средние) и низкие. В языке существуют средства выражения, соответствующие большей или меньшей важности поднятой темы. Средства выражения также делятся на высокие, средние и низкие. Итак, стиль определяется по двум признакам: по значительности темы и по соответствующему выражению. «Сие происходит от трех родов речений российского языка». Значит, Ломоносов разбивает словарь, который был в письменном употреблении, на три группы (рода). «К первому причитаются, которые у древних

славян и ныне у россиян общеупотребительны, например: б о г, слава, рука, ныне, почитаю». Это те слова, которые одновременно присутствуют и в церковнославянском, и в русском, т. е. общие слова. «Ко второму принадлежат, кои хотя обще употребляются мало, а особливо в разговорах; однако всем грамотным людям вразумительны, например: отверзаю, господень, насажденный, зываю. Неупотребительные и весьма обветшалые отсюда выключаются, как обаваю, рясны, овогда, свене<sup>6</sup> и сим подобные». Отсюда явствует, что из церковнославянского языка берутся только понятные для русских слова, а устарелые, обветшалые, непонятные вообще исключаются из литературного употребления. «К третьему роду относятся, которых нет в остатках славянского языка, то есть в церковных книгах, например: говорю, ручей, который, пока, лишь». Это чисто русские слова, отсутствующие в церковнославянском языке.

Графически теорию Ломоносова можно пояснить с помощью схемы (см. рисунок).



У каждого человека имеется как бы два словарных круга, два словаря: один словарь — это область активного употребления, слова, которые употребляются в разговоре. Это относительно узкий круг слов. Затем имеется пассивный фонд, т. е. слова, которые человек понимает, но сам не употребляет. Это, конечно, круг слов более обширный. На схеме это изображено в виде двух концентрических кругов. Но активный и пассивный фонд может быть только в живом языке. В мертвом, церковном, книжном языке не может быть двух этих фондов, потому

<sup>6</sup> Обаваю — ворожу, рясны — ожерелья, украшения, овогда — иногда, свене — кроме.

что весь словарь здесь представлен в письменном виде. Если есть в книге слово, то оно есть и в языке (народа церковнославянского не существовало). Поэтому церковный словарь может быть изображен только одним кругом, который в какой-то части пересекает эти два концентрических круга. Как делает Ломоносов? Прежде всего он говорит: к первой категории относятся слова, которые общи и для церковнославянского, и для активного русского языка; ко второй категории относятся славянские слова, которые понятны, т. е. входят в пассивный фонд среднего культурного представителя русского языка. И наконец, к третьей категории относится активный русский язык, находящийся за пределами церковнославянского языка. Вот три фонда: один — активный фонд русского языка, совпадающий с церковнославянским, т. е. слова, общие церковнославянскому языку и живой разговорной русской речи; второй фонд — понимаемые русским человеком церковнославянские слова, но не употребляемые в разговоре; и третий фонд — употребляемые в разговоре слова, которых нет в пределах церковнославянского языка.

Констатируя наличие трех категорий слов, Ломоносов строит словарь каждого стиля. «От рассудительного употребления и разбору сих трех родов речений рождаются три штиля: высокой, посредственной и низкой». Точному определению поддаются только два крайних стиля, а посредственный стиль Ломоносов понимает как нечто среднее, отнюдь не как определенную категорию. Первый стиль, высокий, «составляется из речений славенороссийских, то есть употребительных в обоих наречиях, и из славенских россиянам вразумительных и не весьма обветшалых», т. е. высокий стиль = I + II.

Значит, весь высокий стиль находится в сфере церковнославянского языка; сюда входят слова, общие для церковнославянского и русского языка, и слова церковнославянские, понятные для русского человека.

«Сим штилем составляются должны героические поэмы, оды, прозаичные речи о важных материях, которыми они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются. Сим штилем преимуществует российский язык перед многими нынешними европейскими, пользуясь языком славенским из книг церковных».

Ломоносов сейчас же устанавливает и соотношение между высоким стилем языка и стилем жанра. Каждому стилю соответствует свой репертуар литературных жанров.

«Средний штиль состоять должен из речений больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские в высоком штиле употребительные, однако с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым». Здесь уже принцип смешения.



Основа среднего стиля = I + III.

Примесь = II.

«Равным образом употребить в нем можно низкие слова; однако остерегаться, чтобы не опуститься в подлость». (Под «низкими» словами Ломоносов понимает просторечие, которое в письменной речи не должно быть принято, но допускается. Эти низкие слова могут быть только в качестве примеси, а не в качестве основного содержания.) «И словом в сем штиле должно наблюдать всевозможную равность, которая особливо тем теряется, когда речение славенское положено будет подле российского простонародного». Столкновение слов разного происхождения отрицается — стиль должен быть ровным. Славянские слова с просторечными сталкиваться не должны. «Сим штилем писать все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия. Однако может и первого рода штиль иметь в них место, где потребно изобразить геройство и высокие мысли: в нежностях должно от того удаляться». Любопытно заметить, как создаются две полярные стилистические категории: геройство и нежность, высокое и нежное; нежное тяготеет к русскому языку; высокое — к церковнославянскому. Значит, театральные произведения должны писаться средним стилем, но если там встречаются высокие героические монологи, то они могут писаться высоким стилем. Наоборот, нежные, чувствительные монологи должны тяготеть к среднему стилю. «Стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии сего штиля больше должны держаться. В прозе предлагать им пристойно описания дел достопамятных и учений благородных», т. е. исторические сочинения и подобные им должно писать средним стилем.

«Низкий штиль принимает речения третьего рода, то есть которых нет в славенском диалекте, смешивая со средними, а от славенских обще неупотребительных вовсе удаляться, по пристойности материй, каковы суть комедии, увеселительные эпиграммы, песни; в прозе дружеские письма, описания обыкновенных дел».

Интересно, что под так называемым «низким» стилем, судя по этому репертуару, Ломоносов понимал стиль произведений, не таких уж низких с современной точки зрения. Уже после XVIII в. узаконилась литература, которая ниже этого старого низкого стиля. А в общем все три стиля были на довольно большой высоте, если в самом низком стиле встречались комедии, эпиграммы, описания обыкновенных дел. Но для литературы XVIII в. это была низшая ступень допустимой литературы.

«Простонародные низкие слова могут иметь в них место по рассмотрению», т. е. просторечие примешивается. Основа низкого стиля = III; остальные слои языка входят в низкий стиль

только в качестве примеси. «Но всего сего подробное показание надлежит до нарочного наставления о чистоте российского штиля». Наставления, о котором здесь упоминает Ломоносов, он так и не написал.

Это, собственно, всё учение о трех стилях. Очень часто думают, что эти три стиля выдумал Ломоносов. Это неверно. Еще в античных риториках и поэтиках говорится о трех стилях.<sup>7</sup> Это учение проникло и в церковную гомилетику (часть риторики, посвященная проповеди) и известно было риторам средневековья и Возрождения. Ломоносов только привел в соответствие стилистические элементы современного ему русского языка с жанрами и указал, на какой лексике строится какой стиль. Он определил словарь каждого стиля и жанры, которые этому словарю соответствуют.

Это учение Ломоносова держалось на протяжении всей второй половины XVIII в., но затем оно стало устаревать ввиду того, что соотношение между церковнославянским и русским языком стало изменяться: противоречие между словами церковнославянскими и русскими, которое очень ясно ощущалось для писателей начала XVIII в., постепенно стало стираться, поскольку эти слова, сосуществуя в одной литературе, стилистически сближались, образуя языковое единство, и противоречие церковнославянского и русского перестало ощущаться. Кроме того, произошел отбор лексики, так что самое соотношение разных элементов изменилось; славянизмы чувствовались уже не с такой резкостью, как раньше; и главное, «высокий» стиль стал падать. Ода явно хиреет к концу XVIII в. У Державина ода принимает пародический характер, приближаясь к сатире. Произведения «среднего» и «низкого» стиля начинают занимать главное место в литературе.

Таким образом, ломоносовские нормы к концу века перестали уже иметь то значение, которое они имели в середине века. Достаточно обратиться к Державину, чтобы почувствовать, насколько уже распадаются нормы Ломоносова.

### Вопросы языка у шишковистов и карамзинистов

И вот на смену ломоносовской системе выдвигается новые писателями конца XVIII — начала XIX в. другая система. Между новым и старым течениями происходит борьба. При

<sup>7</sup> Деление речи по «характеру» на три степени: величественную, скудную и среднюю является исконным в античных риториках и поэтиках, но позднее классификация усложнилась введением понятий «цветистого» стиля, «мощного» и др. Однако в популярной латинской анонимной риторике I в. до н. э., известной под названием «Риторика к Гереннию», мы читаем: «Существуют три вида или, как мы говорим, манеры, в которые укладывается всякая правильно построенная речь: одну манеру мы называем величественной, другую — средней, а третью — сниженной» (см.: Античные теории языка и стиля. М.; Л., 1936, с. 161 и 273).

этом «староверы», которые хотят повернуть колесо истории назад, клянутся Ломоносовым. Но у них ломоносовское учение омертвело, потеряло ту жизненность, которую оно имело при Ломоносове. И уже апелляция к Ломоносову стала незаконномерна, тем более, что «староверы» в своих воззрениях идут часто назад от Ломоносова. Это прежде всего относится к А. С. Шишкову, который возглавил правое крыло русской литературы, господствовал в Российской академии и в литературном обществе «Беседа любителей русского слова».

Он написал очень много филологических разысканий, которые большей частью полемичны. Особо полемический характер носят «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка» (1803) и «Рассуждение о красноречии священного писания, и о том, в чем состоит богатство, обилие, красота и сила российского языка и какими средствами оный еще более распространить, обогатить и усовершенствовать можно». «Рассуждение о красноречии...» было прочитано 3 декабря 1810 г. в Российской академии. Это один из многих филологических трудов Шишкова, где он излагает основы своего учения.

Ломоносов очень твердо сознавал, что русский язык и церковнославянский — это разные языки, что только часть церковнославянского словаря усвоена русским письменным языком. Для Шишкова уже нет двух языков. Он считает, что существует один славено-русский язык и что отличия церковнославянского языка от русского — это только стилистические отличия. При этом в понятия «стиль», «стилистическое» он вкладывает содержание, характерное для человека XVIII в. В наше время под стилем понимают нечто индивидуальное, свойственное лицу, говорящему в данных условиях. Эта индивидуальность стиля отрицалась в XVIII в. Люди XVIII в. насчитывали три стиля: «высокий», «средний» и «низкий». Для них стиль — это замкнутая система, следуя которой можно написать целое произведение. Ода от начала до конца пишется одним стилем; комедия от начала до конца пишется другим стилем. Стили XVIII в. — это своеобразные подъязыки, подразделения в языке. Если стиль всегда обнаруживает говорящего, субъект речи, то эти субъекты речи в XVIII в. были зафиксированы, т. е. образ одописца был заранее задан, и он с начала до конца должен был свой восторг выражать определенным языком, который тогда и назывался стилем.

Шишков это усвоил. Для него понятие стиля и понятие подъязыка, понятие замкнутой системы языка, совпадали. Для него церковнославянский язык был замкнутой стилистической системой в пределах некоего общего славено-русского языка. Чтобы понять полемический характер цитируемого далее «Рассуждения о красноречии священного писания», надо вспомнить, что частным поводом к этой академической речи послужило послание В. Л. Пушкина В. А. Жуковскому, напе-

чатанное в том же 1810 г. Автор этого послания выступил в качестве сатирика и решил померяться силою слова с Шишковым. Вот в кратких выдержках основные положения послания В. Л. Пушкина, восхваляющего Карамзина и осмеивающего «сонмище» сторонников Шишкова:

Скажи, любезный друг, какая прибыль в том,  
Что часто я тружусь день целый над стихом?

Стихмарателей здесь скопище упрямо.  
Не ставлю я нигде ни *се*мо, ни *ова*мо;  
Я, признаюсь, люблю Карамзина читать  
И в слоге Дмитреву стараюсь подражать.  
Кто мыслит правильно, кто мыслит благородно,  
Тот изъясняется приятно и свободно.<sup>8</sup>  
Славянские слова таланта не дают,  
И на Парнас они поэта не ведут.

Вот мнение мое! Я в нем не ошибаюсь,  
И на Горация и Дедрео ссылаюсь;  
Они против врагов мне твердый будут щит;  
Рассудок следовать примерам их велит.  
Талант нам Феб дает, а вкус дает ученье.  
Что просвещает ум? питает душу? — Чтение.  
В чем уверяют нас Паскаль и Боссюэт,  
В Синописе того, в Степенной книге нет.  
Отечество люблю, язык я русский знаю,  
Но Тредьяковского с Расином не равняю;  
И Пиндар наших стран тем слогом не писал,  
Каким Баян в свой век героев воспевал.

Я вижу весь собор безграмотных славян,  
Которыми здесь вкус к изящному поправ,  
Против меня теперь рыкающий ужасно,  
К дружине вопиет наш Балдус велегласно:  
«О братне мои, зову на помощь вас!  
Ударим на него, и первый буду аз.  
Кто нам грамматике советует учиться,  
Во тьму кромешную, в геенну погрузится;  
И аще смеет кто Карамзина хвалить,  
Наш долг, о людне, злодея истребить».

Вергилий и Омер, Софокл и Эврипид,  
Гораций, Ювенал, Саллустий, Фукидид<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Эти два стиха заимствованы из «Поэтического искусства» Буало:

Se que l'on conçoit bien s'énonce clairement  
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

(Что хорошо продумано, находит ясное выражение,  
И слова, чтобы это выразить, легко приходят.)

<sup>9</sup> Шишков процитировал эти стихи в «Присовокуплении» к своему «Рассуждению о красноречии священного писания»: «...сын судьи и стихотворцы... в посланиях своих взывают к Вергилиям, Гомерам, Софоклам, Еврипидам, Горациям, Ювеналам, Саллустиям, Фукидидам, затвердя одни только имена их и, что всего удивительнее, научась благочестию в Кандиде и благонаравию и знаниям в парижских переулках, с поврежденным сердцем и помраченным умом вопиют против невежества и, обращаясь к гениям великих людей, толкуют о науках и просвещении!»

Знакомы стали нам, и к вечной славе россов  
Во хладном Севере родился Ломоносов!

Арист душою добр, но автор он дурной,  
И нам от книг его нет пользы никакой;  
В странице каждой он слог древний восхваляет  
И русским всем словам прямой источник знает, —  
Что нужды? Толстый том, где зависть лишь видна,  
Не есть Лагарпов курс, а пагуба одна.  
В славянском языке и сам я пользу вижу,  
Но вкус я варварский гоню и ненавижу.  
В душе своей ношу к изящному любовь;  
Творенье без идей мою волнует кровь.  
Слов много затвердить не есть еще ученье,  
Нам нужны не слова — нам нужно просвещение.<sup>10</sup>

В своем «Рассуждении о красноречии...», читанном 3 декабря 1810 г. в годовичном собрании Российской академии наук, Шишков говорил: «Собственно под именем языка разумеются корни слов и ветви, от них происшедшие. Когда оные в двух языков различны, тогда и языки различны между собою; но когда знаменования слов и ветвей оных находятся в самом языке, тогда оные всякому наречию общи, выключая разве такое, которое совсем от корней языка своего удалилось: тогда уже оное не есть более наречие, но совсем иной язык» (статья III). На этой лингвистической теории строит свои рассуждения Шишков. Для него единство языка определялось единством корней, причем грамматическое различие не принималось во внимание. Слова *слог* и *наречие* были для него равнозначными и определяли различные виды или роды того, что он именовал единым языком: «Возьмем Библию, летописи, народные сказки или песни: в каждом из сих трех родов сочинений найдем мы разные слоги, разные наречия и множество слов особливых, в другом роде не существующих, но которым корни, однако ж, находятся в общем языке, все сии роды объемлющем. Мы, конечно, не найдем в народном языке ни благовония, ни воздоения, ни добледушия, ни древоделия; а напротив того, в Библии не найдем ни любчика, ни голубчика, ни удалого доброго молодца; однако не можем из сего различия заключить о разности языков» (статья III).

И Шишков восклицает: «Что же такое русский язык от-

<sup>10</sup> Эти заключительные стихи послания пародировал союзник Шишкова А. Шаховской в своей «ирои-комической» поэме «Расхищенные шубы» (1811). В ней один из персонажей — Спондей — говорит:

Нам нужны не слова, нам нужно просвещение;  
Слов много затвердить не есть еще ученье.  
Витийство без идей мою волнует кровь;  
Ношу в душе моей к изящному любовь,  
И празднословие всем сердцем ненавижу.  
Я слышу много слов, но толку в них не вижу...

дельно от славенского? Мечта, загадка» (статья III). И особенно кажутся ему неправыми «многие новейшие писатели» (т. е. Карамзин и его сторонники). «...Они о каждом слове особенно, не в составе речи, говорят: „Это славенское, а это русское“. Сие неудобовозможное разделение основывают они на том мечтательном правиле, что которое слово употребляется в обыкновенных разговорах, так то русское, а которое не употребляется, так то славенское. Утверждаясь на сем мнении, проповедают они, что все славенские слова надобно исключить из нынешнего языка и писать как говорим. В этом, по их мнению, состоит совершенное красноречие. Они называют это утонченную литературу, или новую эпоху языка, и всё то, что до них или не по их писано, отвергают, яко старое и обветшалое» (статья III). И далее: «Они не из книг, писанных учеными и знающими силу языка людьми, хотят учиться оному, но из простонародных разговоров... У них только и вопросов: неужели нам говорить: аще бы ты не скоро возвратился, я бы, не дождавшись тебя, абие ушел домой? Им довольно поставить нехстати аще и абие, дабы возненавидеть весь славенский язык, как будто он и виноват в том, что они употреблять его не умеют. Поэтому, ежели я скажу: несомый быстрыми конями рыцарь внезапно низвергся с колесницы и расквасил себе рожу, так будет русский язык виноват, что я сказал на нем такую нелепость? Нет, тут никакого языка винить не можно, а должно винить себя за то, что мы ни на котором из них не умеем прилично объясняться» (статья III).

Шишков писал: «Главнейшая сила и богатство языка нашего в том состоит, что мы имеем великое изобилие высоких и простых слов, так, что всякую важную мысль можем изображать избранными, а всякую простую обыкновенными словами» (статья III). Он приводил разные примеры из Ломоносова и Хераскова на употребление церковнославянских и русских слов.

«Может быть, с некоторым излишеством, — пишет дальше Шишков, — распространился я в показании примеров, что мы без славенского языка ничего важного и красноречивого написать не можем; но мне нужно было сделать сие ощутительным, дабы показать, что мы не иное что под славенским языком разумеем, как тот язык, который выше разговорного и которому следственно не можем иначе научиться, как из чтения книг. Какое иное определение сделаем мы славенскому языку? Когда же сие есть истинное и единственное определение его, то само по себе явствует, что он есть высокий, ученый, книжный язык» (статья III).

Очевидно, Шишков считал, что противники его, отличающие русский язык от церковнославянского, недобросовестны в сво-

их мнениях. А недобросовестны они потому, что умы их помрачены вредными идеями.

«Поищем сперва, откуда такое неосновательное мнение возникнуть могло, а потом исследуем, понимают ли сии наставники сами силу своего наставления? Начало оно, как мне кажется, произошло от двух следующих причин: 1-е, удивительное наше к французскому языку пристрастие, и от того такой сильный в нем навык, что весьма не малая часть пишущих и читающих у нас людей удобнее понимает французскую, нежели славенскую книгу. Сия трудность разумения сочинения на собственном языке своем происходит от малого упражнения и чтения на оном» (статья III).

Знаменательно, что все это произносится в 1810 г. А относительно незадолго до того, лет 20 тому назад, во Франции произошла революция. Таким образом, Шишков не просто обвиняет часть русского общества в увлечении французским языком, за этим кроется обвинение в пристрастии к французским идеям, т. е. к идеям революционным. Весь пафос Шишкова заключается в том, что новая школа, подпав под влияние французских (следует понимать: революционных) идей, изменила доброму старому обычаю, перестала читать церковные книги, плохо понимает славянский язык и примешивает в него элементы, неприемлемые в литературном языке.

Шишков писал: «Какое намерение полагать можно в старании удалить нынешний язык наш от языка древнего, как не то, чтоб язык веры, став невразумительным, не мог никогда обуздывать языка страстей? Отсюда, может быть, происходит, что всякое благонамеренное и полезное сочинение, кажется, досаждаёт у нас многим и вооружает против себя писателей, старающихся всячески помрачить оное. Некоторые из них говорят прямо, как умеют; другие же лукавствуют и хотят настоящее намерение свое прикрыть некою благовидностию» («Присовокупление» к академическому «Рассуждению»). Шишков, очевидно, рассматривает всех сторонников нового направления как людей злонамеренных, которые либо прямо, либо лукавствуя, борются с торжеством православной веры, с благонамеренными, полезными, с его точки зрения, произведениями. Подобные обвинения были выдвинуты Шишковым еще в первом его полемическом произведении — в «Рассуждении о старом и новом слоге» (1803). И там он связывал с «ненавистью к языку своему» ненависть «к средству и к обычаям, и к вере, и к отечеству».

И вот Шишков проповедовал воскрешение старого языка в забытых формах и даже составлял такие словари,<sup>11</sup> в кото-

<sup>11</sup> Опыт славенского словаря, или объяснение силы и знаменования коренных и производных русоких слов, по недовольному истолкованию оных мало известных и потому мало употребительных (Шишков А. Собрание сочинений и переводов. Ч. V. СПб., 1825).

рых рекомендовал (главным образом основываясь на цитатах из богослужебных книг) к употреблению слова, ставшие уже непонятными, например глагол *варять* в значении *предварять*. Такое слово, как *богомужный*, он предлагал для определения статуи Аполлона Бельведерского. Слово *вадить* он предлагал в значении *клеветать* и в качестве производного предлагал заменить французское слово *интрига* русским *наваждение* (или другим производным от того же корня — *свада*, *навада* и т. п.). Иногда он даже образовывал новые слова, например, *водноземный* параллельно с *земноводный*, причем он дифференцировал эти слова так: если животное проводит больше времени на земле, чем в воде, — оно *земноводное*, а если оно больше живет в воде, чем на земле, то — *водноземное*. Были у него и такие слова, как *гобзование* (пребывание в тучности), *извод* (экстракт), *имство* (в значении характер или обычай), *отечестволюбец* (патриот), *скора* (шкура), *мний*, *мнейший* (меньший, наименьший). Шишков предлагал переименовать все науки таким образом: *звездословие* (вместо астрономия), *моресловие* (вместо навигация как наука), *мерословие* (геометрия) и др. Он создал слово *станоставец* (вместо *квартирмейстер*) и т. п. Эта попытка воскрешать старые слова либо по образцу старых создавать новые слова сводилась у него главным образом к борьбе с иностранными заимствованиями. И в своих стилистических тенденциях Шишков шел наперекор установившемуся употреблению, обычаю в речи: «Мы последовали употреблению там, где рассудок одобрял его или по крайней мере не противился оному. Употребление и вкус должны зависеть от ума, а не ум от них; ибо ежели употребление и вкус станут управлять умом, то кто же будет управлять ими?» (статья III).

Всё это полемично по отношению к нормам, традиционно господствовавшим в стилистике классицизма. Шишков оспаривает основные афоризмы французского законодателя в области языка и стиля Вожла, который писал: «Употребление (Usage) всеми признается господином и верховным властителем в живых языках»; «Употребление как вера заставляет нас принимать просто и слепо, не обращаясь за естественным разъяснением к разуму»; «Употребление действует согласно разуму, без разума и против разума».<sup>12</sup> И Вожла только искал: где наблюдать «хорошее употребление», и находил его в речи придворных и в сочинениях хороших писателей.

Русские теоретики эпохи классицизма полагали нужным ввести «употребление» в рациональные рамки, подчинить его разуму. Так, Тредиаковский, формально принимая положения Вожла, не ограничивался ими. В изобретенных им заповедях (или уставах) суверенное Употребление изрекает: «Мне, Упо-

<sup>12</sup> Vaugelas. Remarques sur la langue française. [Paris], 1647.



треблению, да будет всегда повиновение». Но в четвертой заповеди Употребление прибавляет: «Однако не столько я всеобщим и с собою согласным, чтоб во мне самых малых и почитай нечувствительных языку не было разностей. В таком случае то я правым почитаю, что с разумом согласно и им одобрено быть может: ибо я не нечто безрассудное, но разумное» («Разговор о правописании», 1747).

Подобный же рационализм в постановке вопросов языка и стиля особенно свойствен А. С. Шишкову. Это и являлось причиной его постоянного противоречия с речевой действительностью (реальной практикой языка). Он неизбежно двигался против исторического течения.

Противоположная Шишкову школа была представлена Карамзиным.

Молодое, по тогдашним временам, карамзинское направление и представляет собой новый этап в развитии русского литературного языка, этап, совпадающий с литературным направлением сентиментализма.

В эпоху, в которой действовал Карамзин, двуязычие, характерное для начала и середины XVIII в., уже изживается. Такое резкое противопоставление церковнославянского языка русскому, какое возможно было еще во времени Ломоносова, уже невозможно во времена Карамзина. Славянские слова стали уже настолько привычными в литературном употреблении, настолько вошли в общий состав русского словаря, что резкое стилистическое противоречие между славянизмами и русизмами стирается. И сам Карамзин, и его школа стремятся к некоему стилистическому единству, к сближению форм книжных и разговорных, живых.

Если вернуться к афоризмам Вожла, то Карамзин, видимо, был склонен к приятию их в точном значении. Он не пытался рационализировать свою работу над слогом. Он пытался уловить действительный ход развития языка, обрести истинные тенденции «употребления» и подобно Вожлу искал носителей «хорошего употребления». Конечно, формула Вожла «двор и лучшие писатели» не могла удовлетворять Карамзина. Он искал «хорошего употребления» в разговорном языке дворянских салонов. Однако здесь он натолкнулся на трудности, неизвестные Вожла. Об этом будет речь дальше.

Но нельзя отождествлять идеи Вожла и Карамзина, при всем их сходстве. В одном пункте мы видим резкое расхождение. Вожла был консерватором и с трудом допускал новые приобретения в языке, советуя сперва употреблять их обязательно с ироническим оттенком, чтобы никто не принял новизны за уклонение от старой формы по незнанию или дурному вкусу. В этом вопросе Карамзин был с ним не согласен, являясь единомышленником другого законодателя литературного вкуса во французском классицизме, писавшего несколько

позднее Вожла («Замечания...» Вожла относятся к 1647 г., ниже цитируемое произведение — к 1671 г.). Новый арбитр изящного классического стиля, аббат Буур, в своем панегирике французскому языку (в «Беседах Ариста и Евгения») отмечал как достоинство языка сверх прочих два его качества: 1) способность изменяться благодаря нововведениям: «Много обогатили французский язык за последние годы как создание новых слов и новых выражений, так и воскрешение некоторых терминов и выражений, которые прежде были в малом употреблении»; 2) способность усваивать иностранные слова: «Он [французский язык] ежедневно заимствует много слов из иностранных языков, так же как и иностранные языки заимствуют у его. Ибо во все времена был обмен между языками, как и между народами».

И то и другое свойственно школе Карамзина.

Идеалом Карамзина было обработать русский язык так, чтобы он мог служить делу просвещения. А просвещение понималось как европейская культура, преимущественно французская. При этом и самый французский язык принимался как в некотором отношении идеал.

Привлекало во французском языке то, что это язык понятий, достигший наибольшей ясности выражения, и то, что он отличается простотой и единством стилистических норм, в частности близостью поэтического языка к разговорному.

Но вовсе не подражанием объясняется эта любовь к системе французского языка. С ранних лет своей литературной деятельности Карамзин боролся против галломании, против увлечения французским языком, против пренебрежения своим родным русским языком. Задачей его было не подражать французскому языку, а соревноваться с ним, что, по его мнению, было легко достижимо благодаря исключительному богатству русского языка, хотя бы и необработанного.

В основу своей реформы Карамзин и положил два начала: 1) Язык должен выражать индивидуальность говорящего. Карамзин сочувственно относился к афоризму Бюффона: «стиль — это человек».

2) Богатство языка заключается не в богатстве украшений, а в богатстве выражения мыслей и их оттенков.

Нормой, определявшей построение речи, провозглашался вкус: оценочное отношение к речи того общества, которое являлось источником идеального «употребления». Для карамзинского направления это понятие «вкус» тем более было важно, что практика образованного общества сама по себе была противоречива и недостаточно убедительна. Приходилось улавливать стилистическую тенденцию, речевые предпочтения, а на них уже строить речевые формы.

Термин вкус, конечно, не русского происхождения. Это калька французского *goût*. В этом особом значении соединяют-

ся два признака: 1) умение отличить прекрасное от безобразного и 2) изящество и элегантность. Вольтер так определял слово «вкус» в своем «Философском словаре» (1765): «Вкус, чувство или дар различать пищу, во всех известных языках дал метафору, которая выражает этим словом „вкус” чувство красот и недостатков во всех искусствах: это непосредственное различение, подобно ощущениям языка и нёба, предшествующее всякому рассуждению; как и обычный вкус, он и чувствует и наслаждается хорошим и с отвращением отвергает дурное; и часто, подобно тому вкусу, он не уверен и склонен заблуждаться, не зная, понравится ли ему предлагаемое, и так же, подобно тому вкусу, испытывает тогда необходимость образоваться. Для вкуса недостаточно видеть, знать красоту произведения; необходимо ее чувствовать, быть тронутым. И то и другое должно ощущаться не смутно; необходимо различать оттенки». И далее Вольтер писал: «Есть ли хороший и дурной вкус? да, несомненно, как бы ни различны были человеческие мнения, нравы, обычаи. Лучший вкус состоит в подражании природе, верном, сильном, изящном. Но нет ли произвола в изяществе? нет, так как оно состоит в том, чтобы изображаемому придавать жизненность и нежность. Если из двух человек один груб, а другой деликатен, то ясно, что у одного из них больше вкуса, чем у другого».

И слова «деликатность, грация, элегантность» определяли природу вкуса.

Естественно, что враги Карамзина ополчились на слово «вкус» и отрицали самое понятие.

Шишков писал в «Рассуждении о старом и новом слоге русского языка» (1803): «Со словом вкус мы точно так же поступаем, как со словом предмет,<sup>13</sup> то есть весьма часто употребляем его некстати»; «Читая французские книги, начали мы употреблять слово вкус паче по образцу их слова goût, нежели по собственным своим понятиям»; «Французы по бедности языка своего везде употребляют слово вкус; у них оно ко всему пригодно, к пище, к платью, к стихотворству, к сапогам, к музыке, к наукам и к любви. Прилично ли нам с богатством языка своего гоняться за бедностию их языка».

Но, заимствуя у французов понятие «вкус» (правильнее — у европейцев, так как оно было общим для всей Западной Европы), Карамзин вовсе не был подражателем. Наоборот, он резко восставал против слепого подражания французскому языку: «У нас всякой, кто умеет только сказать: „Comment vous portez-vous?”, — без всякой нужды коверкает французский язык, чтобы с русским не говорить по-русски; а в нашем так называемом хорошем обществе без французского

---

<sup>13</sup> Шишков утверждает, что словом «предмет», новым по происхождению, часто злоупотребляют.

языка будешь глух и нем. Не стыдно ли? Как не иметь народного самолюбия? Зачем быть попугаями и обезьянами вместе? Наш язык и для разговоров, право, не хуже других: надобно только, чтобы наши умные светские люди, особливо же красавицы, поискали в нем выражений для своих мыслей» («Письма русского путешественника», ч. IV).

Самые нормы понятия «вкус», несмотря на уверение Вольтера, который был убежден в его универсальности, всегда связаны с его носителями, что отлично понимал Вождя.

Кто же был носителем «вкуса», которым руководился Карамзин и его сторонники? Из рецензии «Московского журнала» на русские переводы это явствует в достаточной степени.

Фраза «колико для тебя чувствительно» вызывает замечание: «Девушка, имеющая вкус, не может ни сказать, ни написать в письме колико» (Московский журнал, 1791, ч. IV).

Фраза «Оно [воспоминание]ничего произвестъ не может, разве учинит навсегда меня несчастною» оценивалась так: «Здесь и галлицизм, и славянизм вместе. Любезная Памела, которая это говорит, перевела с французского *il ne fera que*: а разве — в том смысле, в каком это слово здесь употреблено — и учинить вместо сделать нельзя в разговоре, а особливо молодой девице» (там же, ч. III).

Или такое суждение: «Вследствие чего, дабы» и проч. Это слишком по-приказному и очень противно в устах такой женщины, которая, по описанию Ариостову, была прекраснее Венеры» (там же, 1791, ч. II).

Итак, судили по тому, могла ли девушка со вкусом так сказать или нет, причем первую роль отводили красавицам, которые, конечно, имели особый успех в светском обществе и поведение которых определялось стилем галантности, близкой к жеманству.

Но здесь Карамзин наталкивался на особую трудность: «Милые женщины, которых надлежало бы только подслушивать, чтобы украсить роман или комедию любезными, счастливыми выражениями, пленяют нас нерусскими фразами. Что ж остается делать автору? Выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения!..» И отсюда вывод: «Русские о многих предметах должны еще говорить так, как напишет человек с талантом» («Отчего в России мало авторских талантов», 1803).

И чтобы сохранить дух языка, приходилось обращаться к речи народной, обрабатывая ее для дамских салонов. Этим определяется та оценка языковой реформы Карамзина, которую дал декабрист Бестужев на страницах «Полярной звезды». Надо сказать, что к тому времени, когда писал Бестужев (появилась статья в «Полярной звезде» на 1823 год), следователь-

но, писал ее Бестужев в конце 1822 г.), реакционный характер идеологической деятельности Карамзина уже в достаточной степени выяснился, так как в 1818 г. вышла в свет «История государства Российского», где упорно проводилась идея благодетельности самодержавной власти для России, да и раньше Карамзин выступал с реакционными заявлениями. Для Бестужева было ясно, что Карамзин вовсе не являлся прогрессивным деятелем, и тем не менее он отличал от идеологической деятельности Карамзина ту реформу, которую Карамзин произвел в языке. Вот что писал Бестужев: «...блеснул Карамзин на горизонте прозы, подобно радуге после потопа. Он преобразовал книжный язык русский, звучный, богатый, сильный в сущности, но уже отягчальный в руках бесталантных писателей и невежд-переводчиков. Он двинул счастливою новизною ржавые колеса его механизма, отбросил чуждую пестроту в словах, в словосочинении, и дал ему народное лицо». Характерно следующее замечание: «Время рассудит Карамзина как историка (здесь Бестужев разумел реакционное идеологическое направление Карамзина.—*Б. Т.*); но долг правды и благодарности современников венчает сего красно-речивого писателя, который своим прелестным, цветущим слогом сделал решительный переворот в русском языке на лучшее».

Но в народной речи Карамзин произвел строгий отбор. Что это был за отбор и в каком направлении делал его Карамзин, лучше всего говорит одно известное и всюду цитируемое письмо Карамзина Дмитриеву:

«Пичужечки не переменяй — ради бога не переменяй!.. Имя пичужечка для меня отменно приятно потому, что я слышал его в чистом поле от добрых поселян. Оно возбуждает в душе нашей две любезные идеи: о свободе и сельской простоте. К тону басни твоей нельзя прибрать лучшего слова. Птичка почти всегда напоминает клетку, следовательно неволю. Пернатая есть нечто весьма неопределенное. Слыша это слово, ты еще не знаешь, о чем говорится: о страусе или колибри.

То, что не сообщает нам дурной идеи, не есть низко. Один мужик говорит пичужечка и парень: первое приятно, второе отвратительно. При первом слове воображаю красный летний день, зеленое дерево на цветущем лугу, птичье гнездо, порхающую малиновку или пеночку и покойного селянина, который с тихим удовольствием смотрит на природу и говорит: Вот гнездо! вот пичужечка! При втором слове является моим мыслям дебелый мужик, который чешется неблагопристойным образом или утирает рукавом мокрые усы свои, говоря: Ай парень! что за квас! Надобно признаться, что тут нет ничего интересного для души нашей!» (письмо от 22 июня 1793 г.).

Русская деревня принималась только в ее идиллическом аспекте. Именно такое отношение к народу вызывало насмешки и пародии шишковистов. Так, в комедии А. Шаховского «Новый Стерн» (1805) сентиментальный путешественник граф Пронский так изъясняется с крестьянкой Маланьей: «Какая интересная застенчивость! Она, как желтобокий чирик, порхает от сети птицелова! Невинность, не страшись меня, я не изверг». Здесь объектом сатиры является, кроме общего тона, слово *интересная* и отвлеченные существительные *застенчивость* и *невинность*.

Критерии в отборе лексики требовали изгнания из языка слов приказного стиля и слов педантических, отзывающихся профессиональной книжностью.

И, может быть, в еще большей степени карамзинский стиль характеризуется синтаксисом. Синтаксис прозы Ломоносова решительно осуждался. Карамзин писал: «Проза Ломоносова не может служить для нас образцом; длинные периоды его утомительны, расположение слов не всегда сообразно с течением мыслей, не всегда приятно для слуха». Вместо периодов латино-германского типа Карамзин и его школа строили речь на естественном расположении слов и на коротких предложениях.

Конечно, Карамзин не выдумал того литературного языка (в его общих основах), которым он пользовался. Указывали, что и до Карамзина от форм книжных отходили к формам разговорного языка Фонвизин, Новиков, Крылов. Но между тем именно Карамзин и его единомышленники вызвали полемическую книгу Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка». У предшественников Карамзина соответствующий слог представлен в ограниченных (преимущественно сатирических) жанрах. Новый слог Карамзина проник «в высокую» литературу, стал всеобщим, и поэтому он явился нормой литературного языка. Перемещение языковых форм из одних жанров в другие является не меньшим новаторством, чем изобретение новых слов и оборотов.

Конечно, у Карамзина имеются и новоизобретения. Шишков обвинял Карамзина в том, что эти нововведения представляют собой заимствования из французского языка. Именно как галлицизмы Шишков отвергает выражения: *тонкий вкус*, *трогательная сцена*, *занимательная книга*, *влияние на разум*, *предмет потребностей*, *переворот*, *развитие*, *утонченный*, *сосредоточить*, *представитель*. Последнее слово вызвало у него опасливое замечание по адресу французов революционной поры: «...неужели же нам и для гильотины их выдумывать русские имена?»

Однако это обвинение следует значительно ограничить. Во-первых, надо отметить, что сознательного стремления к подражанию французскому у Карамзинаникогда не было и его ни-

как нельзя сопоставлять с галломанами, являвшимися мишенью обличения Новикова и Фонвизина. Карамзин принимал галлицизмы в пределах их усвоения в современном ему разговорном языке и соблюдал ббольшую умеренность, чем, например, Пушкин в «Евгении Онегине». При этом он стремился освободиться от иностранных заимствований, как это доказывает сличение второго издания «Писем русского путешественника» 1797 г. с первым (1791 г.): *вояж* уступил место *путешествию*, *визитация* — *осмотру*, *диалог* — *разговору* и т. д.<sup>14</sup> Карамзин допускал лексические кальки и испытал нападения за слишком частое употребление глагола *трогать* и производного *трогательный*. См. в «Новом Стерне» Шаховского:

Граф. Добрая женщина, ты меня трогаешь!  
Кузьминишна. Что ты, барин, перекрестись!  
Я до тебя и не дотронулась.

Но если глагол *трогать* был взят из разговорной русской речи и лишь переосмыслен в нравственном значении, то ряд русских слов является нововведением Карамзина. Таково, например, слово *промышленность*, которое своим значением должно совпадать с значением французского *industrie*. Такие нововведения были неизбежны. Карамзин довольствовался кальками с французского, в то время как Шишков в тех же случаях обращался к церковнославянскому языку. Так, Шишков смеялся над словом *развитие* и предлагал вместо него *прозябение*, тем самым признавая законность самого понятия и необходимость слова. Так же *влияние* Шишков хотел заменить словом *наитие* или даже *наитствование*, а заимствованное *характер* предлагал заменить словом *имство*. Шишков не был врагом новых слов, но искал их источники не там, где Карамзин.

Менее всего у Карамзина фразеологических кáлек (типа *иметь место* из *avoir lieu*). И наконец, вряд ли можно обвинять его в том, что его синтаксис воспроизводит французский. Если речь идет о положении глагола в предложении, то реформа Карамзина была вполне в духе русского языка, хотя бы глагол и занимал в его предложении приблизительно то же место, что и во французском.

Новый слог Карамзина имел свои стили: в нем можно обнаружить стилистическую градацию от фамильярного до торжественного, и язык стихов его отличается от языка прозы. Но пределы колебания значительно уже, чем у писателей-классиков. Это стремление к стилистическому единству, к разрушению прежних стилистических границ вызывало постоянное возмущение Шишкова. Он всё время, приводя отрицательные

<sup>14</sup> См.: Сиповский В. В. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1889, с. 174—176, где дано 32 аналогичных примера.

примеры нового слога, напоминает: «Простые и низкие понятия важным и возвышенным слогом описывать неприлично». Вот образец его рассуждения по поводу раздражавшего его злоупотребления словом *милый* (по поводу сочетания *милые богини* из стихотворения Карамзина «Приношение грациям» 1793 г.): «Во всяком языке бывают такие слова, которым на другом языке нет равносильных: прилагательное *милый* или *милая* есть одно из таких слов. Оно имеет приятный выговор и нежное знаменование; употребляется в любовных и дружеских объяснениях и сколько свойственно среднему или простому, столько неприлично высокому и пышному слогу. Весьма пристойно говорить: *милый друг, милое личико*; напротив того, весьма странно и дико слышать: *милая богиня, милая надежда бессмертия!* Сколь бы какое слово ни было прекрасно и знаменательно, однако, если оное беспрестанно повторять и ставить без всякого разбора, где ни попало, как то в нынешних книгах употребляют слово *милая*, то не будет оно украшением слога, а токмо одним модным словцом, каковые по временам проявляются в столицах...» (из «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка»).

Ставя задачей создать слог, выражающий чувства героев, Карамзин мало заботился о том, чтобы разнообразить характеры. Везде мы встречаем одну индивидуальность — светского молодого человека с налетом меланхолии и мечтательности. Отсюда — однообразие стиля. Впрочем, и сами карамзинисты стремились к единству стиля, к сближению речи высокопоэтической и разговорной и не терпели крайности — ни стиля высокопарного, ни низкого просторечия.

Это привело к обеднению языка, к сужению стилистических возможностей, к тому сословно-дворянскому налету, который и определил как характер реформы Карамзина, так и ее историческую ограниченность.

Потребовалась новая реформа, чтобы вывести русский литературный язык из тупика. Переломный момент в развитии русского литературного языка связывается с именем Пушкина.

## Язык Пушкина

Язык Пушкина вовсе не является для нашего времени абсолютно современным языком. Появились новые слова, кое-какие слова отпали; грамматический строй языка продолжал совершенствоваться. Мы уже не употребляем таких слов, как *вития, кат, личина, пени, детаимент, афей, зане, пульпитр*, не говоря о тех словах, которые исчезли вместе с бытом, их породившим, как *ехать с будущим, диарама, васиздас, брегет* и мн. др. Многие слова переменили свое значение (например:



*позор* как зрелище, *жилье* как этаж, *восстать* как воскреснуть или воспрянуть). И тем не менее это нисколько не колеблет основного положения, что современный русский язык мало чем отличается от языка Пушкина.

С деятельностью Пушкина совпадает принципиальный поворот в отношении к литературному языку. Этот принципиальный поворот определяет дальнейшее развитие литературного языка вплоть до нашего времени. Именно в этом смысле деятельность Пушкина сохраняет свое значение и в наши дни, хотя это вовсе не значит, что мы в настоящее время должны говорить тем самым языком, каким говорил Пушкин, возвращаться к языку, который уже более ста лет как реформирован Пушкиным, ограничиваться его словарем, морфологией, синтаксисом.

Пушкин преодолел сословную ограниченность карамзинистов и сделал литературный язык общенациональным. Уже современники чувствовали, что с приходом Пушкина произошло изменение в системе литературного языка. Достаточно вспомнить стихи, написанные в 1845 г. Кюхельбекером, товарищем Пушкина:

Он вдунул, будто новый Промефей,  
Живую душу в наш язык прекрасный...  
(«До смерти мне грозила смерти тьма»)

Мы видели, чем отличался классицизм в системе языка. В его основе лежало строгое разграничение разных сфер применения языка. Литературный язык делился на несколько стилей, и каждый стиль обладал замкнутой системой.

Принцип индивидуальности, т. е. отражения индивидуальности писателя в языке, был выдвинут Карамзиным. Но индивидуальность, избранный Карамзиным, была ограничена сама по себе. Всех возможных форм индивидуального высказывания Карамзин не мог дать. Крестьяне «Бедной Лизы» говорят тем же самым салонным дворянским языком, каким говорили прочие герои Карамзина.

Пушкин отчетливо осознал ограниченность карамзинского языка и поставил перед собой задачу переработать литературный язык на более широкой основе.

Пушкин на первых порах в дни самых ранних литературных опытов был свидетелем споров эпигонов классицизма с карамзинистами. Перед ним стоял выбор между школой, считавшей своим начинателем Ломоносова, а потому обращенной к прошлому, и школой, почитавшей Карамзина, состоявшей из молодых писателей, мечтавших о лучшем будущем.

В эту переломную эпоху действовали и писатели, которые старались отгородиться как от одного, так и от другого направления. Деятельность этих писателей — Фонвизина, Крылова, Державина — по своему влиянию была ограничена.

Однако в зрелую пору творчества Пушкин в какой-то степени усвоил уроки и Фонвизина, и Крылова, и даже не в меньшей степени Державина. Но в начале своего пути он причислял себя к карамзинистам: в лицейский период он был под непосредственным влиянием таких писателей, как Жуковский, Батюшков, связанных со школой Карамзина. Эта молодая группа карамзинистов объединилась в известное общество «Арзамас». «Арзамас» был распространителем карамзинского направления. Но карамзинское направление господствовало и за пределами «Арзамаса». «Полярная звезда» Бестужева в значительной степени находилась под влиянием карамзинских традиций.

К Ломоносову-поэту Пушкин всегда относился отрицательно, больше признавая в нем ученого. Не изменилось это отношение и в начале 20-х годов, когда Пушкин почувствовал ограниченность карамзинского языка.

В период, когда издавалась «Полярная звезда» (1823—1824 гг.), Пушкин решительным образом протестовал против тех призывов к «благосклонным читательницам», которые раздавались на страницах «Полярной звезды» и которые являлись рецидивами все того же сентиментального направления Карамзина. В «Полярной звезде на 1823 год» в уже цитированной статье Бестужева писалось: «Наконец, главнейшая причина (недостатка оригинальных произведений в русской литературе.— *Б. Т.*) есть изгнание родного языка из общества и равнодушие прекрасного пола ко всему, на оном писанному! Чего нельзя совершить, дабы заслужить благосклонный взор красавицы? В какое прозаическое сердце не вдохнет он поэзии?» Пушкин не оставил без замечания эту тираду Бестужева. В письме к нему Пушкин писал: «Впрочем, чего бояться читательниц? их нет и не будет на русской земле, да и жалеть не о чем» (письмо от 13 июня 1823 г.).

Когда через год Корнилович поместил в том же альманахе статью «Об увеселениях российского двора при Петре I», он посвятил эту статью баронессе А. Е. А. К этой баронессе автор обращается в надежде заслужить «улыбку одобрения». И опять Пушкин пишет письмо Бестужеву, в котором говорит: «Корнилович славный малый и много обещает — но зачем пишет он *для снисходительного внимания милостивой государыни NN* и ожидает *ободрительной улыбки прекрасного пола* для продолжения любопытных своих трудов? Всё это старо, ненужно и слишком уже пахнет шаликовскою невинностью» (письмо от 8 февраля 1824 г.). Шаликов был к этому времени крайним представителем сентиментально-слащавого направления и являлся предметом насмешек даже в среде карамзинистов; он являлся диаметральной противоположностью графу Д. И. Хвостову, крайнему представителю консервативного направления в литературе и служившему привычной мишенью

для насмешек не только карамзинистов, но и членов «Беседы».

Бестужев полагал, что если дамы заговорят на русском языке, то это будет спасительным явлением для русской литературы. Русская литература по примеру дам обретет тогда настоящие формы своего языка.

Пушкин поставил вопрос иначе: а почему, собственно, дамы не читают русских книг? и делает вывод, что в этом виноваты сами писатели, потому что они в своих произведениях не отвечают на основные запросы века. Пушкин писал: «...просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись...» («О причинах, замедливших ход нашей словесности», 1824).

Пушкин понимал, что основной предпосылкой для развития национального литературного языка является развитие национальной культуры. Для Пушкина вопросы языка были неотделимы от общих вопросов культуры. Пушкин осознавал некоторую ограниченность русской литературной фразеологии, а может быть, даже и словарного состава. Если русский язык не может выражать нужных понятий, приходится создавать новые обороты языка, подходящие для самых простых понятий. Следовательно, первая задача — обогащение литературного языка. К богатству языка Пушкин и стремился. С этой целью он одинаково обращался к книжной речи и к народной речи. Было бы упрощением думать, что реформа Пушкина заключается только в том, что он обратился к народному языку. Пушкин соединял с формами народного языка также формы культурной речи, уже отстоявшиеся в литературе. В отличие от карамзинистов, замкнувшихся в узких пределах «светской» речи, Пушкин не избегал ни просторечия, ни книжных форм речи, казавшихся карамзинистам педантическими. Вот что писал Пушкин по вопросу о книжных оборотах: «Может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному? Нет, так же, как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному. Не одни местоимения *сей* и *оный*, но и причастия вообще и множество слов необходимых обыкновенно избегаются в разговоре. Мы не говорим: карета, скачущая по мосту; слуга, метущий комнату; мы говорим: которая скачет, который метет и пр., заменяя выразительную краткость причастия вялым оборотом. Из того еще не следует, что в русском языке причастие должно быть уничтожено. Чем богаче язык выражениями и оборотами, тем лучше для искусного писателя. Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать язы-

ка» («Письмо к издателю», 1836). Как видно, Пушкин отнюдь не отрекался от того наследия, которое досталось от книжного языка, сложившегося в течение XVIII в. Но, с другой стороны, Пушкин больше, чем другие его современники (за малыми исключениями), обращался к народному языку. Образцы применения народного языка в литературе уже были даны Крыловым; вспомнив именно о Крылове, Пушкин сказал: «Вслушайтесь в простонародное наречие, молодые писатели — вы в нем можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах» («Возражение на статью „Атеней”», 1828 <?>).

Таким образом, обращение к народному и к книжному языку давало Пушкину возможность расширить богатство языка. Но ведь Ломоносов тоже соединял в литературной форме элементы славянского языка и элементы русского языка, вплоть до так называемых «низких» слов. Какая же разница в этом стремлении Ломоносова к богатству языка и в стремлении Пушкина тоже к богатству языка? Значило ли это, что Пушкин возвращается к Ломоносову от Карамзина? Конечно, нет. Для Ломоносова богатство языка совпадало с богатством литературных жанров: каждый жанр говорил своим «штилем», а для этого предпосылкой являлось классическое учение о том, что вся литература строго разграничена на несмешивающиеся ячейки — жанры.

Вместо того, чтобы сохранить жанры в их первобытной чистоте, в их классической ограниченности, Пушкин всё время смешивал жанры между собой. Легко заметить, как в своей лирике Пушкин постепенно отходит от тех жанровых разграничений, которые были типичны для периода его первых выступлений. Сначала Пушкин писал элегии, послания и т. п. Под конец жизни во всех его сборниках эти традиционные формы исчезают; лирические стихотворения зрелого Пушкина уже не являются ни элегиями, ни посланиями, объединяя в себе приметы разных лирических жанров. Главнейшее произведение Пушкина «Евгений Онегин» носит подзаголовок, странный с точки зрения классицизма, — «роман в стихах». Роман был главной формой прозаического повествования, самый жанр романа, казалось бы, отрицал возможность употребления для него стихотворной речи.

Когда Пушкин приступал к созданию «Бориса Годунова», он отверг всякие драматургические перегородки и создавал произведение, в котором смешивалось трагическое и комическое (как в сцене в корчме) и соединялось вместе в некое историческое драматическое произведение. Сначала Пушкин называл свое произведение трагедией. Но вышло в свет это произведение без всякого подзаголовка, без жанрового определения.

Таким образом, Пушкин стремился к разрушению жанров. С этих же позиций Пушкин стремился к разрушению того

единства стиля, которое было характерно для каждого жанра в отдельности. По системе классицизма каждое произведение прежде всего относилось к тому или иному жанру, который строго определял и его композицию, и его язык. Пушкин писал по поводу того, что в «Борисе Годунове» не соблюдены три знаменитых классических единства: «Кроме сей пресловутой тройственности есть и единство, о котором французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспаривать его необходимость), единство слога — сего 4-го необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, английский и немецкий. Вы чувствуете, что и я последовал столь соблазнительному примеру» («Письмо к издателю „Московского вестника“», 1828). Итак, Пушкин отказался от единства стиля, от стилистического разнообразия на протяжении всего произведения.

Когда говорят о стилистической реформе Пушкина, то иногда несколько упрощают смысл этой реформы, подразумевая под нею два явления, якобы особенно Пушкину свойственные: 1) слова, когда-то ярко противоположные по стилистической окраске, потеряли у него свою контрастность и стилистически сблизились; 2) слова, не утратившие еще стилистического различия, стилистической контрастности, Пушкиным употреблялись рядом, совместно, иной раз в одном словосочетании. Происходило соединение слов, различно окрашенных стилистически. Но этим нельзя ограничить характеристику пушкинской реформы. Эти явления встречались и раньше.

Утрата стилистического контраста между высокими и низкими словами происходила постепенно, медленно в творчестве поэтов конца XVIII в., даже у Державина, и в творчестве поэтов начала XIX в. — у Жуковского, Батюшкова. Там уже резкая противоположность высоких славянизмов простым русским словам порой не замечается, некоторые славянизмы уже достаточно усвоены русской речью и теряют свой особый, отличный характер. Кроме того, ведь сама по себе утрата стилистических контрастов, если бы дело этим ограничивалось, вела бы к некоторому стилистическому оскуднению. Если слова перестают отличаться друг от друга стилистической окраской, то это ведет к обеднению речи. А Пушкин стремился не к обеднению, а к обогащению, и не только словаря, но и стилистического разнообразия русского языка. Замечание о «Борисе Годунове» показывает, что для Пушкина разнообразие стилей было одной из важных творческих задач.

С другой стороны, смешение контрастных слов в довольно узких пределах — явление старое. У Пушкина оно выступает только в другой, новой функции. В XVIII в. помимо произведений, выдержанных в строгих литературных формах с обязательным единством слога для каждого жанра, наблюдаются и произведения, где, наоборот, сознательно сталкиваются сло-

ва разных стилей, вернее сказать, двух стилей — высокого и низкого. Это — иронико-комические поэмы Василия Майкова, «Душенька» Богдановича, разные перелицовки, например перелицовка «Энеиды» Осипова. То же самое мы наблюдаем в разных волшебных сказках, в частности (в самом начале XIX в.) в сказках сына Радищева — Николая. Там встречается постоянное столкновение слов высоких и низких, но при этом всегда с твердым сознанием, что это такие слова, которым в строгом стиле сталкиваться не полагается. Поэтому подобное столкновение производило впечатление некоего стилистического сумбура, и этот стилистический сумбур был источником комического. Майков пишет в «Елисея» (1771):

Нептун с предлинною своею бородой  
Трезубцем, иль, сказать яснее, острогой,  
Хотя не свойственно угрюмому толь *мужу*,  
Мutil от *солнышка* растаявшую *лужу*  
И преужасные в ней волны *воздымал...*

В этом отрывке и сегодня совершенно отчетливо чувствуется смешение двух противоположных стилей: *муж* — в высоком значении, «преужасные волны *воздымал*», и здесь же рядом «мutil от *солнышка* растаявшую *лужу*». Или в сказке Н. Радищева «Чурила»:

Вайдевут же *вещал*: как можно похвалить,  
Что ты *девчонку* здесь на *караул* поставил?

Смешение стилей, которое замечается у предшественников Пушкина, построено на внутренней разграниченности стилей, т. е. на сознательном нарушении признаваемого определяющим принципа того же самого единообразия.

Другое дело у Пушкина: если у него встречается такое столкновение, то оно никогда не производит комического впечатления, за исключением, может быть, первой его поэмы «Руслан и Людмила», где еще сказываются традиции старой литературы.

Пушкин не стремился к единству стиля, принцип единообразия стиля был ему чужд. А поскольку стиль обнаруживает характер говорящего, его личность, то Пушкин и играет на разных голосах в пределах одного произведения. У Пушкина различная стилистическая окраска слова соответствует не избранному им заранее жанру и не заданному образу автора — какого-нибудь описца или эпика, — а всегда соответствует смене представлений. Вот, например, такие стихи:

Во градах ваших с улиц шумных  
Сметают сор, — полезный труд! —  
Но, позабыв свое служенье,  
Алтарь и жертвоприношенье,  
Жрецы ль у вас метлу берут?  
(«Поэт и толпа», 1828)

С точки зрения старой классической поэтики, подобные стихи вызвали бы, конечно, смех: высокое слово *жрецы* и рядом

берут метлу; алтарь и жертвоприношение, служенье — и рядом сметают сор, т. е. мы встречаем здесь такие же явления стиля, какие обычны у Майкова, Богдановича и др. И, однако, в данных стихах нет ничего смешного, не получается никакого комизма. Здесь столкновение не только стилей, но высоких и низких понятий, двух противопоставляемых эмоциональных стихий. Высокие понятия облекаются в высокий стиль, низкие понятия облекаются в низкий стиль. Сталкивая слова разных стилей, Пушкин вовсе не стремился к простой пестроте стилей, к их смешению. Наоборот, он очень живо чувствовал, где что уместно. Он не был сторонником безразборного смешения стилей. Он не допускал в деловой прозе поэтических украшений. В историческом труде он дал образец простого, ясного и содержательного слога. Он решительным образом восстал против той критики, которая требовала от его «Истории Пугачева» «пламенного» изображения Пугачева. Критики писали, что его история «писана вяло, холодно, сухо, а не пламенной кистью Байрона», а Пушкин решительно отказывался изображать Пугачева «байроновским Ларою». В другом случае, говоря о «Словаре о святых» (1836), Пушкин замечал, что там имеются разные риторические сравнения и метафоры, вовсе неуместные. Он писал: «...риторические фигуры в каком-нибудь ином сочинении могут быть дурны или хороши, смотря по таланту писателя; но в словаре они во всяком случае нестерпимы».

Итак, Пушкин отлично понимал уместность или неуместность того или иного слога, а не безразлично смешивал разные стили воедино. В рецензии на стихи Теплякова он отмечал вычурные иносказания, внутренне противоречивые: «...всё это не точно, фальшиво, или просто ничего не значит». Для Пушкина всякая стилистическая форма должна была изображать определенную идею, отражать голос говорящего. В одном из самых зрелых стихотворных произведений Пушкина — «Медном всаднике» (1833) сталкиваются высокие идеи, выражаемые высоким языком, и простые идеи, выражаемые простым слогом. О памятнике Петру I Пушкин пишет словами высокого слога:

Ужасен он в окрестной мгле!  
Какая дума на челе!  
Какая сила в нем сокрыта!

А рядом изображается Евгений:

Картуз изношенный сымал,  
Смушенных глаз не подымал  
И шел сторонкой.

Это другой стиль, но стиль, характеризующий изображаемый предмет; стиль, не свойственный вообще данной поэме,

а свойственный тому предмету, о котором говорит Пушкин. Когда Пушкин пишет этими словами о Евгении, то сквозь голос поэта чувствуется голос самого Евгения. Тот же стиль в стихах, передающих размышления Евгения:

Местечко получу — Параше  
Препоручу семейство наше  
И воспитание ребят...

В отдельных местах поэмы Пушкин не чуждался и тех высоких риторических фигур, подобные которым он осуждал у Теплякова. Таковы изображения стихийных явлений. Однако и эти риторические фигуры у Пушкина не являются простой игрой слов, а вызывают в нас близкие и знакомые представления, возбуждающие в нас чувство беспокойства, тревоги:

Нева металась, как больной  
В своей постеле беспокойной...  
Осада! приступ! злые волны,  
Как воры, лезут в окна...

Иногда встречаются и традиционные сравнения:

И вдруг, как зверь остервенясь,  
На город кинулась...

Или:

И всплыл Петрополь как тритон,  
По пояс в воду погружен.

Подобными фигурами Пушкин пользовался в момент наивысшего напряжения действия.

Стилистическая окраска слова для Пушкина сама становится изобразительным средством. Именно такое применение стилистических средств и характерно для дальнейшего развития русской литературы вплоть до наших дней.

Поэт-классик довольствовался тем, что приводил читателя в настроение, соответствующее стилю, predetermined жанром, и уже в пределах этого устойчивого настроения разнообразил темы. Сменялись слова разного реального значения, но одной окраски. Для Пушкина каждая тема, каждое явление, каждый характер и предмет являлись носителями своего настроения и своего стиля. Движение темы, столкновение идей, борьба людей сопровождалась сменой и столкновением разных эмоций. Смена стилистических окрасок стала таким же средством движения повествования и развития идей, как и реально-логическое значение слов. Это была смена различных оценок изображаемой действительности, различного ее понимания. Стилистическая окраска дополняла значение слова и придавала слову такую глубину, какой не знали писатели прошлого. Как многообразна жизнь, так многообразен и стиль. Эта новая роль стилистики отражает понимание задач литературы, характерное для реализма.



Вот почему Н. В. Гоголю, главе великой плеяды русских реалистов, принадлежит первое и самое яркое определение роли Пушкина в преобразовании русского языка. В статье «Несколько слов о Пушкине» (1832) он писал: «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему. В нем, как будто в лексиконе, заключилось всё богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал всё его пространство. Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла»; «Тут всё: и наслаждение, и простота, и мгновенная высота мысли, вдруг объемлющая священным холодом вдохновения читателя. Здесь нет этого каскада красноречия, увлекающего только многословием, в котором каждая фраза потому только сильна, что соединяется с другими и оглушает падением всей массы, но если отделить ее, она становится слабою и бессильною. Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия; никакого наружного блеска, всё просто, всё прилично, всё исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; всё лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают всё. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт».

Это редкая по своей точности характеристика стиля Пушкина.

В стиле Пушкина отразились две основные черты его творчества: реализм и народность. Реформа Пушкина открыла языку новые стилистические возможности, едва лишь намеченные в предшествующей литературе. И только начиная с Пушкина и Гоголя, вполне раскрывается роль стиля в литературе. Только обращаясь к творчеству писателей-реалистов, можно искать точное определение — что такое стиль.

### Язык Гоголя

При помощи стилистической своеобразной окраски речи, показывающей отношение говорящего к предмету речи, писатель изображает человека в его социальной природе, с его характером, настроением. Ради стилистического колорита писатель привлекает всё богатство национального языка во всем своеобразии его речевых форм. В этом отношении язык литературных произведений не совпадает в своих границах с ли-

тературным языком. Конечно, литературный язык с его строгими нормами остается основой любого литературного произведения, но писатель постоянно выходит за узкие пределы литературного языка. Это очень отчетливо знал, понимал и воплощал в своих произведениях Гоголь. Он был против того, чтобы язык литературных произведений укладывался в узкие рамки нормативного языка, особенно если принять во внимание, что и во времена Гоголя, несмотря на творчество Пушкина, еще держались практики карамзинского салонного стиля.

Именно Гоголю и принадлежит заслуга окончательного преодоления старых традиций в литературе и завершения преобразования, намеченного и отчасти осуществленного Пушкиным. Именно «натуральная школа», возглавляемая Гоголем, и является колыбелью русского реализма, нашедшего свое стилистическое воплощение в произведениях великих русских прозаиков XIX в., и лишь позднее — в русской поэзии, в произведениях Некрасова.

Повествуя в «Мертвых душах» о том, что думал Чичиков о дамах губернского города, Гоголь заставляет его произнести такие слова: «Нет, просто не приберешь слова: галантёрная половина человеческого рода, да и ничего больше». И Гоголь продолжает: «Виноват! Кажется, из уст нашего героя излетело словцо, подмеченное на улице. Что ж делать? таково на Руси положение писателя! Впрочем, если слово из улицы попало в книгу, не писатель виноват, виноваты читатели, и прежде всего читатели высшего общества: от них первых не услышишь ни одного порядочного русского слова, а французскими, немецкими и английскими они, пожалуй, наделят в таком количестве, что и не захочешь, и наделят даже с сохранением всех возможных произношений: по-французски в нос и картавя, по-английски произнесут, как следует птице, и даже физиономию сделают птичьей, и даже посмеются над тем, кто не сумеет сделать птичьей физиономии. А вот только русским ничем не наделят, разве из патриотизма выстроят для себя на даче избу в русском вкусе. Вот каковы читатели высшего сословия, а за ними и все причитающие себя к высшему сословию! А между тем какая взыскательность! Хотят непременно, чтобы всё было написано языком самым строгим, очищенным и благородным, словом, хотят, чтобы русский язык сам собою опустился вдруг с облаков, обработанный как следует, и сел бы им прямо на язык, а им бы больше ничего, как только разинуть рот да выставить его» («Мертвые души», т. I, гл. VIII).

И вот расширяется таким образом право писателя брать не только слова высшего общества, но и слова из живого разговора. Гоголь довел свой язык до чрезвычайной выразительности. Он умел передавать мельчайшие оттенки в языке героя,

он знал эти оттенки и описал их. Чичиков, встречаясь с помещиками, с каждым из них говорил особым языком. С Коробочкой, например, в отличие от обращения с Маниловым или Собакевичем, он разговаривал в развязном стиле: «Недурно, матушка, хлебом и фруктовой».

«Читатель, я думаю, уже заметил, что Чичиков, несмотря на ласковый вид, говорил, однако же с большею свободою, нежели с Маниловым, и вовсе не церемонился... Пересчитать нельзя всех оттенков и тонкостей нашего обращения... У нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их триста, а с тем, у которого их триста, будут говорить опять не так, как с тем, у которого их пятьсот, а с тем, у которого их пятьсот, опять не так, как с тем, у которого их восемьсот, словом, хоть восходи до миллиона, всё найдутся оттенки. Положим, например, существует канцелярия, не здесь, а в тридевятом государстве, а в канцелярии, положим, существует правитель канцелярии. Прошу посмотреть на него, когда он сидит среди своих подчиненных,— да просто от страха и слова не выговоришь! гордость и благородство, и уж чего не выражает лицо его? просто бери кисть да и рисуй: Прометей, решительный Прометей! Высматривает орлом, выступает плавно, мерно. Тот же самый орел, как только вышел из комнаты и приближается к кабинету своего начальника, куропаткой такой спешит с бумагами под мышкой, что мочи нет. В обществе и на вечеринке, будь все небольшого чина, Прометей так и останется Прометеем, а чуть немного повыше его, с Прометеем сделается такое превращение, какого и Овидий не выдумает: муха, меньше даже мухи, уничтожился в песчинку! «Да это не Иван Петрович, — говоришь, глядя на него. — Иван Петрович выше ростом, а этот и низенький и худенький, тот говорит громко, басит и никогда не смеется, а этот черт знает что: пищит птицей и всё смеется». Подходишь ближе, глядишь, точно Иван Петрович. «Эхе-хе» думаешь себе...» («Мертвые души», т. I, гл. III).<sup>15</sup>

Здесь о разнообразии стилистических оттенков Гоголь говорит с сатирической целью. Но если отбросить сатиру, мысль останется та же. Бичуя то своеобразное «применение», какое получило выразительное богатство русского языка в устах разных Иванов Петровичей его времени, Гоголь с величайшим искусством владел стилистическим разнообразием речи в собственных произведениях.

---

<sup>15</sup> Видимо, прямую связь с этой тирадой из «Мертвых душ» имеет реплика Хлестакова в 6-м явлении четвертого действия «Ревизора», когда он говорит Землянике: «Скажите, пожалуйста, мне кажется, как будто бы вчера вы были немножко ниже ростом, не правда ли?», на что Артемий Филиппович без колебаний отвечает: «Очень может быть».

## II. ЛЕКСИКА

### Вводные замечания

Основным источником стилистических форм в языке является наличие синонимии. Казалось бы, принцип экономии должен был заставить отбрасывать синонимы, т. е. из нескольких синонимов должно было выживать только одно слово, имеющее данное значение. И в действительности довольно часто наблюдается, что при наличии двух слов, означающих одно и то же, одно из них выживает, а другое вымирает. Так бывает, например, когда один и тот же предмет по каким-нибудь причинам получает и русское и иностранное название. В первый период развития авиации конкурировали такие слова, как *авиатор* и *летчик*. В конце концов выжило русское слово *летчик*, а слово *авиатор*, хотя и допустимое, осталось вне привычного употребления. Параллельно появились слова *велосипед* и *самокат*. Здесь как раз русское слово уступило место иностранному.<sup>1</sup> При отсутствии стилистической окраски, отличающей одно слово от другого, один из синонимов всегда отпадает. Выживают, как правило, только те синонимы, которые имеют разную стилистическую окраску.

Каждое слово русского словаря имеет свою историю, свое прошлое. У такого народа, как многомиллионный русский народ, проживший сложную историю, и история языка должна быть очень сложной, и словарные приобретения могли быть самого различного происхождения; они собирались в русском языке, в нем оттачивались и в конце концов утверждались в употреблении.

<sup>1</sup> Теперь слово *самокат* возникло в новом значении: детская игрушка — два ролика, скрепленных пластинкой для постановки ноги, с высоким рулем. Именно тот факт, что слово могло войти в язык с новым значением, доказывает, что старое значение («велосипед») окончательно забыто, хотя словари продолжают регистрировать это значение, относящееся к 90-м годам прошлого века. Существовало еще более старое значение (в сочетаниях *кресла-самокаты* и др.), но оно уже забыто даже словарями.

Для исторической характеристики слова необходимо учитывать его происхождение. Предположим, в одной области говорят *сосед*, а в другой *шабер*. Эти слова сталкиваются, одно из них становится литературным, а другое остается диалектным. Для некоторых слов важно, в какой социальной среде они возникли. Существуют крестьянские слова и слова городского обихода, слова, возникшие в различных социальных слоях.

Различное происхождение слов создает ту обстановку, в которой сталкиваются слова, имевшие когда-то одинаковое значение, но в употреблении сохраняющие атмосферу той среды, в которой возникли. Какое-нибудь иностранное слово не только обладает определенным значением, но и несет в себе некоторое своеобразное переживание, связанное с его происхождением. Например, *гондола* — это не просто лодка определенной формы. С этим словом связывается Венеция, возникают представления географические, исторические и другие ассоциативные связи.

Слово крестьянского обихода, как бы точно оно ни обозначало данное понятие, всегда имеет оттенок, указывающий на его происхождение из деревни, а не из города.

В своей индивидуальной речи говорящий пользуется разным словарем в разных обстоятельствах. Настроение, обстановка диктуют определенную систему выражения. Например, у каждого имеется запас фамильярных слов, которые привычны в дружеском кругу и неуместны в другой обстановке. В разной обстановке возникают разные слова, и они всегда окрашены в те ассоциации, которые связываются с жизнью человека, с характером его разговоров и т. д.

Но один только вопрос о происхождении слова не указывает еще на его стилистическую функцию. Хотя происхождение слова — очень важный момент, но важна и его дальнейшая судьба. Мало знать, что слово вошло в литературный обиход в XVII в. Три века оно жило в языке, и за это время на него могли наслоиться новые ассоциации. Только полная история даст представление о том, какой стилистической окраской это слово обладает в нашей речи. Мало того, одно и то же слово может употребляться в разных стилистических функциях в зависимости от того, в какой контекст оно попадает. Следовательно, при решении вопроса о стилистической функции всегда приходится исходить из конкретного текста: где это слово встретилось, с каким намерением автор его употребил.

### Славянизмы

Первая группа слов, к которой следует обратиться, поддается самой историей языка. Уже говорилось о том, что Ломоносовская теория стилей была основана на взаимоотно-

шении двух фондов русского литературного языка — фонда так называемых «словенских», или церковнославянских, слов и фонда чисто русских слов. И на протяжении долгих лет этот усвоенный русским литературным языком фонд славянских слов играл особую роль.

Нередко славянизмы относят к разряду архаизмов.<sup>2</sup> Но церковнославянский язык не является древней формой русского языка. Он сосуществовал с русским языком и являлся источником постоянных заимствований. Самое церковнославянское происхождение не обуславливает еще «устарелости» слов. Слова *одежда*, *небо*, *глава* (в книге) и т. п. не производят впечатления устарелости. Архаизмами называются только те слова, в которых особенно ощущается принадлежность к прошлому. Архаизмами являются слова отмирающие, выходящие из употребления, а о славянизмах в общем этого сказать нельзя.

Есть учебники, в которых церковнославянские слова чисто механически отнесены к варваризмам, т. е. к словам иностранного происхождения. Это тоже не выдерживает критики. Церковнославянский язык в той его части, в какой он был усвоен русским языком, не был языком иностранным. Известно, однако, что настоящие варваризмы обыкновенно не так легко произнести на русский лад, и иностранные слова приходится переделывать, приспособлявая, во-первых, к фонетической системе русского языка, а во-вторых — к морфологической его системе. С церковнославянскими словами этих операций не надо было проделывать. Церковнославянский язык был настолько близок русскому языку, что произношение его не представляло никаких затруднений. Азбука церковнославянская была и русской азбукой. Если Петр I вычеркнул такие буквы, как юсы, то только потому, что они уже потеряли значение в том самом церковнославянском языке, в котором употреблялись. Юсы уже очень давно не были носовыми звуками, а были дублетами букв *я* и *у* церковнославянских слов. За ничтожными исключениями церковнославянские слова входили в словарь русского языка без всяких переделок, могли склоняться, спрягаться и т. д. Родственность этих двух языков была настолько близкой, что не было никаких внешних преград для взаимопроникновения слов обоих языков — русского и церковнославянского.

Церковнославянизмами мы называем слова, заимствованные из церковнославянского языка, причем такие, происхождение которых сознается говорящим. В общем случае это слова, имеющие в литературном языке русский синоним.

---

<sup>2</sup> См.: Тимофеев Л. Теория литературы. М., 1948, с. 198; Тимофеев Л., Венгров Н. Краткий словарь литературных терминов. М., 1955, с. 16; Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. М., 1953, с. 126—127.

Церковнославянизм не есть абсолютное качество. Еще Ломоносов разделил церковнославянские слова на две группы — «невразумительные» (типа *рясно, обаваяу*) и общепонятные. Но грация усвоенности гораздо сложнее. Есть церковнославянизмы, находящиеся на пороге «невразумительности». Слово *рамена* (плечи) хотя и употребляются в русской поэзии XIX в., но резко выделяется на общем фоне поэтического словаря как слово, явно принадлежащее чуждой языковой стихии. Менее чуждым является слово *вежды*, еще привычнее слово *ланиты*. Слово *уста* еще более усвоено русским языком, так как употребительны производные этого слова (*наизусть, устное чтение*), слова *конь, очи* и т. п. вполне усвоены.

От степени усвоенности зависит и стилистический эффект, который для славянизмов, как и для других категорий слов, обратен усвоенности.

Кроме того, самый характер церковнославянизма, его приметы до известной степени определяют его стилистический эффект и стилистическое применение.

С этой точки зрения рассмотрим основные группы славянизмов.

Сперва обратимся к фонетическим признакам церковнославянизмов.

Один из наиболее очевидных признаков (хотя он относится к небольшому разряду слов) церковнославянизмов — явление неполногласия.

История звуков славянских языков привела к тому, что в некоторых ответвлениях праславянские звуки иначе отражались в церковнославянском языке, чем в русском языке. В частности, известно, что русскому *оро* соответствует церковнославянское *ра*, русскому *ере* — церковнославянское *ре*, русскому *оло* — церковнославянское *ла* или *ле*. Там, где около *р* и *л* развиваются гласные с двух сторон, т. е. где состав гласных полнее, мы имеем явление полногласия (*голос, молоко, порог, город, берег*), а там, где гласные только с одной стороны, только после согласных *р* и *л*, — явление неполногласия (*глас, млеко, праг, град, брег*).<sup>3</sup>

Нужно, однако, всегда помнить, что говорить о полногласии и неполногласии можно только тогда, когда имеется это соответствие. Есть исконные русские сочетания *ра, ла, ле*, которые не имеют полногласных соответствий, и в связи с ними нельзя говорить о явлении неполногласия, например, в словах: *брат, красный, крепкий, плечи* и т. п. Но, кроме того, бывают такие русские слова, содержащие сочетания *оро, оло*,

<sup>3</sup> Соответствие полногласных и неполногласных форм проверяется закономерным соответствием определенным формам других славянских языков. Например, формам *оро, оло* соответствуют в польском языке слова с сочетанием *го, гó, ю:* *ворона* — *wrona*, *мороз* — *móroz*, *голос* — *głos*; формам с *ере* соответствует *гзе:* *берег* — *brzeg*.

которым никакое неполногласие не соответствует. Например, для слов *воровать*, *велеть*, *порода* никаких церковнославянских *вравать*, *влеть*, *прада* не существует. При наличии сочетаний *оро*, *ра* только тогда можно делать справедливое заключение о происхождении слов, когда это проверяется соответствием. Вне соответствия это могут быть явления другого происхождения. Если даже окажутся соответствия, то и тогда еще рано утверждать, что одно слово церковнославянское, а другое — русское. Необходимо проверить, являются ли эти соответствия результатом развития в славянских языках одного какого-нибудь древнего слова или нет. Есть слово *класс* и другое слово *колосс*. Казалось бы, здесь параллельные формы. На самом же деле это два разных слова, случайно совпадающие, причем оба слова латинского происхождения. Ни о каком полногласии или неполногласии здесь говорить не приходится.<sup>4</sup>

На сопоставлении неполногласных форм с полногласными можно проследить судьбу усвоения церковнославянизмов в языке. Возможны разные случаи. Иногда полногласные и неполногласные формы расходятся в своих значениях: *порох* и *прах*, *норов* и *нрав*, *сторона* и *страна*, *короткий* и *краткий*, *волость* и *власть* и т. д. В таком случае мы имеем дело с двумя словами русского литературного языка, из которых каждое имеет свою судьбу и связь между которыми наружная. Другой случай, когда в языке из двух форм сохранилась только одна и утрачена другая. Так, только в полногласной форме известны слова *горох*, *молоть*, *береза*<sup>5</sup> и только в неполногласной — *время*, *влага*, *кратный*, *благо*. Но наиболее интересен случай, когда, по крайней мере в поэтической форме, возможны обе формы. Обычно тогда они расходятся в стилистическом отношении, причем одна из них является нормальной для литературного языка. Таковы случаи: *берег* — *брег*, *молоко* — *млеко*, *город* — *град* и пр. Здесь нормальной является полногласная форма, а неполногласная (церковнославянская) стилистически окрашена как принадлежащая к поэтическому, более возвышенному языку. Иную судьбу имеют пары: *враг* — *ворог*, *шлем* — *шелом*, *вред* — *веред* и пр. Здесь нормой является неполногласная форма, уже не ощущаемая как церковно-

---

<sup>4</sup> Вот один из примеров подобных ошибок. Существует пара *бразды* — *борозды*.

*Бразды* пушистые взрывая,  
Летит кибитка удаляя.

(«Евгений Онегин», гл. V, строфа 2).

Здесь слово *бразды* — славянизм. Но встречаются попытки в соответствие с полногласным *борозды* поставить и другое слово *бразды* — уздечка (например, в выражении *бразды правления*). Но это слово *бразды* — не более как омоним другого и является исконно русским. Замечу, что до конца XVIII в. оно писалось «брозды», и такое правописание исторически правильнее.

<sup>5</sup> По-польски *groch*, *mlec*, *brzoza*.



славянизм, слова же *ворог*, *шелом* и прочие воспринимаются как просторечные, народные или народно-поэтические.

Наиболее обильно представлена предпоследняя группа (типа *берег* — *брег*), где нормой является полногласная форма, но с ней сосуществует в поэтическом языке и форма неполногласная.

Неполногласные формы этой группы в русской поэзии XVIII и XIX вв. постоянно применялись как слова специфического стиля, свойственного стихотворной речи.

Однако очень скоро эти формы в пределах стихов стали простыми дублетами соответствующих полногласных форм, утратив свою индивидуально-стилистическую функцию. О них можно было сказать, что они являлись своеобразным сигналом, свидетельствовавшим о том, что вся речь, в которую они включены, является речью поэтической, возвышенной. Но в пределах стихотворной речи эти неполногласные формы свободно чередовались с формами полногласными, причем невозможно найти стилистическую мотивировку для выбора той или иной формы в каждом данном случае. В этом отношении стихотворная речь резко отличалась от прозы, где стилистическое различие полногласных и неполногласных форм всегда сохранялось.

Равноправие полногласных и неполногласных форм мы встречаем уже в одах Ломоносова, где вообще преобладают формы неполногласные. Так, с одной стороны, мы читаем:

Взойди на *брег* крутой высоко...  
(Ода 1742 г.)

Зефир, как ты по *берегу* дуешь...  
(Ода 1745 г.)

Дунайски наполняет *бреги*...  
(Ода 1761 г.)

К неведомым *берегам* пловец...  
(Ода 1762 г.)

И с другой стороны:

В зеленых *берегах* крутится...  
(Ода 1747 г.)

В тебе послушных *берегах*...  
(Ода 1748 г.)

Там плещут Невски *берега*...  
(Ода 1761 г.)

Поставь по *берегам* Балтийским...  
(Ода 1762 г.)

С одной стороны:

И *древ* верхи высоки клонит.  
(Ода 1742 г.)

Но холмы и *древа* скачите...  
(Там же)

С другой:

И следом *дерева* лежат.  
(Там же)

Наряду с обычной формой *чрез*:

Другую движет *чрез* моря  
(Ода 1752 г.)

встречается и форма *через*:

Колумб российский *через* воды...  
(Ода 1747 г.)

Уловить стилистическое или смысловое различие в данных примерах невозможно. Такое чередование следует сопоставить с чередованием разных дублетных форм, например *брегá* и *брёги*:

*Брега* Невы руками плещут,  
*Брега* Ботнийских вод трепещут.  
(Ода 1742 г.)

Индийских рек *брега* веселы...  
(Ода 1745 г.)

И *бреги* наконец теряет...  
(Ода 1747 г.)

Се знойные Ирански *бреги*.  
(Ода 1748 г.)

Волна во *бреги* ударяя...  
(Ода 1750 г.)

Другой пример: родительный падеж множественного числа от *дерево* — *древ* и *древес*:

И сон под тенью *древ* густою...  
(Ода 1746 г.)

И следом водит хор *древес*?  
(Ода 1745 г.)

С этим можно сопоставить и другие чередования. *Лёсы* — *лесá*:

Листами увенчаешь *лесы*...  
(Ода 1764 г.)

В моря, в *леса*, в земное недро.  
(Ода 1757 г.)

*Огнь* — *огонь*:

И *огнь* и мечь между стеной.  
(Ода 1754 г.)

*Огонь* пройти и быстрость рек.  
(Ода 1754 г.)

Всё это приводит к убеждению, что полногласные и неполногласные формы данной группы, равно как и другие подобные случаи, представляли собой простые дублеты, лишённые в пределах стихотворной речи стилистического различия.

Употребление дублетных форм регулировалось правилами «поэтической вольности» (*Licentia poetica*), разрешавшими в стихах безразличное употребление дублетов, причем в качестве дублетов допускались слова, не употребительные в прозе. Эта «вольность» дает возможность выбирать форму, удовлетворяющую требованиям стихотворного размера или рифмы.

Подобную поэтическую вольность мы встречаем часто у поэтов начала XIX в. Вот несколько примеров из Батюшкова, у которого вообще преобладают неполногласные формы.  
*Брег — берег:*

Ах, юноша! спеши к отеческим *брегам*...  
(«На развалинах замка в Швеции», 1814)

Суда у *берегов*, на них уже герой...  
(Там же)

Бегут на дикий *брег* за бледными тенями.  
(«Элегия из Тибулла», 1814)

Я *берег* покидал туманный Альбиона...  
(«Тень друга» 1816)

От строя отделясь, стремится к *берегам*...  
(«Переход через Рейн», 1814)

Давно ли *брег* твой под орлами  
Атиллы нового стenal...  
(Там же)

Давно ли земледел, вдоль красных *берегов*...  
(Там же)

Задумчив и один, на *береге* высоком  
Стоит...  
(Там же)

Твой стонет *брег* гостеприимный.  
(Там же)

*Золотой — златой:*

Свирель и чаша *золотая*...  
(«Веселый час», 1806)

С *златыми* чашами в руках...  
(Там же)

*Золото — злато:*

Молил ли вас когда о почестях и *злате*?  
(«Тибуллова элегия» III, 1809)

Ах! нет! — и *золото* блестящего Пактола...  
(Там же)

*Холодный — хладный:*

Над *хладною* рекой сгорает и дрожит.  
(«Элегия из Тибулла», 1814)

Что пред тобой сердце *холодных* радость.  
(«Мечта», 1806)

*Дерево — древо:*

Под говором *древес*, пустынных птиц и вод.  
(«Таврида», 1817)

Мечем на *дереве* твой подвиг начертал.  
(«Тень друга»)

Или приведем несколько примеров из Жуковского.  
*Ворон — вран:*

Черный *вран*, свистя крылом,  
Вьется над санями;  
*Ворон* каркает: «печаль!»  
(«Светлана», 1808—1812)

*Златой — золотой:*

Не зрит лишь он *златой* весны.  
(«Двенадцать спящих дев», 1810)  
И нны *золотые*.  
(Там же)

*Брада — борода:*

Старик с шершавой *бородой*.  
(Там же)  
*Брада* до чресл, волосы горой.  
(Там же)

*Град — город:*

Там златоверхий *город*, там  
Близ вод рыбацьи кущи.  
(«Двенадцать спящих дев»)  
По *граду* ликованье.  
(Там же)

*Брег — берег:*

Близ Волхова на *береге*.  
(«Двенадцать спящих дев»)  
Он едет *берегом* крутым.  
(Там же)

*Глава — голова:*

Сидит с поникшей *головой*.  
(«Двенадцать спящих дев»)  
Нет крова защитит *главу*.  
(Там же)

Вот несколько аналогичных примеров из «Руслана и Людмилы» (1820), которые подтверждают, что полногласная форма применялась без стилистического отличия от неполногласной.

*Голос — глас:*

Но вдруг раздался *глас* приятный...  
(Песнь I)  
Раздался дважды *голос* странный...  
(Песнь I)

«Стой!» грянул *голос* громовой...  
(Песнь II)

Он узнает сей буйный *глас*...  
(Песнь II)

### **Борода — брада:**

Спокойный взор, *брада* седая...  
(Песнь I)

По *бороде* моей седой...  
(Песнь I)

Седую *бороду* несет...  
(Песнь II)

Вокруг *брады* его седой...  
(Песнь III)

### **Златой — золотой:**

*Златую* косу заплела...  
(Песнь II)

Покрылись кудри *золотые*...  
(Песнь II)

### **Волосы — власы:**

Доколь *власов* ее седых...  
(Песнь III)

Невольню *волосы* густые...  
(Песнь III)

### **Молодой — младой:**

Его соперник *молодой*...  
(Песнь V)

И обнял князь *младого* хана.  
(Песнь V)

### **Холодный — хладный:**

И, задрожав, булат *холодный*  
Вонзился в дерзостный язык.  
(Песнь III)

Вонзает трижды *хладну* сталь...  
(Песнь V)

И неприметно веял сон  
Над ним *холодными* крылами.  
(Песнь V)

Но князя крепок *хладный* сон...  
(Песнь VI)

Особенно заметно стилистическое безразличие по отношению к двум формам на употреблении слов *голова*, *глава*: в рассказе о волшебной голове (песнь III) Пушкин сперва выдерживает полногласную форму:

Пред ним живая *голова*.  
С размаха *голову* разит...

Но свободно переходит к неполногласной форме:

*Главы молящей жалкий стон...*

В четвертой песне встречаются почти рядом два стиха:

Под богатырской головою...  
*Главы косматый лоб златит.*

Слово *глава* употреблено даже в том случае, когда речь идет о голове лошади:

Напрасно конь, зажмура очи,  
Склонив *главу*, натужа грудь...

Во всех этих случаях форма *глава* является дублетом без всякого изменения значения и, видимо, без стилистического различия. Между тем в прозе слово *глава* всегда применяется в отвлеченном значении («глава правительства»).

Неполногласные формы, нейтрализованные в поэзии XVIII в. и в первой четверти XIX в., снова стали ощутимы в период, когда язык стихотворный стал сближаться с языком прозы. Специфическая лексика стихотворного языка исчезает, особенно в поэзии периода натуральной школы. То, что представлялось поэтической вольностью, подпадает под запрет, и к середине XIX в. неполногласные формы почти полностью исчезают, как и другие дублетные слова или морфологические особенности, считавшиеся законными в поэзии предшествовавших десятилетий.

Другим фонетическим явлением, которое также указывает на разное происхождение слов, служит соответствие славянскому сочетанию *жд* (*надежда, одежда, невежда*) русского *ж* (*надёжа, одёжа, невежа*), славянскому *щ* (*нощь, пещера, могущий*) — русского *ч* (*ночь, пещера, могущий*).

По отношению к парам форм с *ж* и *жд* мы не наблюдаем такого количества стихотворных дублетов, как в предыдущем случае. Обычно русские и церковнославянские слова расходятся по своему значению и сосуществуют как два различных слова. Случаи дублетности для этой группы очень редки (например, название праздника *рождество* и *рожество*; вторая форма, обычная в XIX в., ныне из употребления выходит как просторечная).

Но чередование *ч* — *щ* дает несколько дублетов, например: *мещет* и *мечет*, *тысяща* и *тысяча*, *нощь* и *ночь*. У Ломоносова:

Вы, бодрствуя во время *ночи*...  
(Ода 1746 г.)

Тогдашней *нощи* зрится тень.  
(Там же)

В *ночи* горят коль звезды ясно...  
(Ода 1745 г.)

В печальнейшей *нощи* сидел.  
(Ода 1746 г.)

Или у Пушкина:

Навис покров угрюмой *нощи*...  
(«Воспоминания в Царском Селе», 1814)

Иль бродят по лесам в безмолвии *ночи*...  
(Там же)

К чередованию *ч* — *щ* относятся и церковнославянские причастия, которым в русском языке соответствуют отглагольные существительные: *горящий* — *горячий*, *текущий* — *текучий*, *лежащий* — *лежащий* и т. д.

Весь этот класс причастий является по своей природе церковнославянским, включенным в русский книжный литературный язык. Принадлежность причастий именно церковнославянскому языку сильно ощущалась в XVIII в.

Ломоносов писал о своей «Российской грамматике» (1775; § 343): «Сии причастия только от тех российских глаголов произведены быть могут, которые от славенских как в произношении, так и в знаменовании никакой разности не имеют. Употребляются только в письме, а в простых разговорах должно их изображать чрез возносительные местоимения: который, которая, которое. Весьма не надлежит производить причастий от тех глаголов, которые нечто подлое значат и только в простых разговорах употребительны: ибо причастия имеют в себе некоторую высокость, и для того очень пристойно их употреблять в высоком роде стихов». В § 440 Ломоносов приводит примеры возможных и невозможных причастий: «Действительного залога времени настоящего причастия, кончащиеся на -щий, производятся от глаголов славенского происхождения: венчающий, пишущий, питающий; а весьма не пристойно от простых российских, которые у славян неизвестны: говорящий, чавкающий».<sup>6</sup>

В настоящее время причастия сохранили книжный оттенок, но одинаково образуются от всех глаголов независимо от их происхождения.

Обратимся теперь к некоторым особенностям церковнославянского произношения, которые имели свою стилистическую функцию в XVIII в.

Говорилось, что не было фонетических преград между церковнославянским и русским языком. Это еще не значит, что не было особенностей чтения и произношения. Но эти особенности сводились к точным соответствиям, т. е. они никогда не мешали произнести на русский лад церковнославянское слово,

<sup>6</sup> Это замечание Ломоносов распространял и на другие виды причастия. В качестве «весьма противных» приводил: *брякнувший*, *нырнувший* (§ 442); *трогаемый*, *качаемый*, *мараемый* (§ 444), делая исключение лишь для страдательных причастий прошедшего времени, одинаково возможных как для славянских, так и для русских глаголов (§ 446). Однако он отличал славянские формы с двумя *н* (*венчаный*) от русских с одним *н* (*мараный*) или *с т* (*снутый*).

потому что соответствия между манерой чтения на церковнославянском языке и манерой разговорного языка были совершенно определенные. Не было вопроса о том, как передать по-русски тот или иной звук церковнославянского языка: это было сразу ясно по тем соответствиям, которые уже были заложены в языке. Книжная (т. е. «высокая») фонетика или орфоэпия, т. е. книжные правила произношения, пришедшие с церковнославянским языком, носили на себе некоторый налет киевской учености, так как именно Киев был центром церковного образования. Украинские особенности до известной степени сохранились в книжном чтении, уже, конечно, оторвавшись от своих корней. В XVIII в. это были особенности «высокого» произношения, «высокого» языка, а в XIX в. «высоким» стало признаваться русское произношение, и эти особенности чтения сохранились только в той среде, которая продолжала пользоваться церковнославянским языком, т. е. в среде духовенства. В эти годы подобное произношение получило название «семинарского». Именно в качестве «семинарского», т. е. присущего духовенству, это произношение сохранилось почти до наших дней, почему его и легко восстановить, так как оно живо в памяти представителей старшего поколения. Но для XVIII в. это было не церковно-профессиональное, а «высокое» произношение.

Церковный язык не знал перехода старинного *e* (изображаемого буквой *ѣ*) в *o* со смягчением предшествующего согласного, т. е. если писалось *e*, то и произносилось *e*.

Это явилось причиной появления таких пар слов, как *небо* — *нёбо*.<sup>7</sup> Это случай, когда оба слова существуют, но значение их дифференцировалось. *Небо* сохранилось в церковнославянской форме, а *нёбо* — в русской потому, что *нёбо* — конкретное слово, анатомическое, и не было причин придавать ему церковнославянскую окраску; *небо* же употреблялось в церковно-религиозном контексте, и поэтому оно сохранило облик церковнославянский. Ср. такую пару, как *крест* и *перекрёсток* — слово более конкретное, бытовое пошло по русскому ряду.

В современном языке это соответствие *e* — *ѣ* не представляет большого интереса, кроме того, что оно иногда служит приметой церковного или русского происхождения слова. Но если перенестись в тот период, когда церковнославянский язык как книжный язык был еще жив в памяти людей, то там этот вопрос имел несколько иное значение. Люди, воспитанные

---

<sup>7</sup> Известно, что не всякое *e* переходило в *ѣ*, в двух случаях оно не переходило. Во-первых, не переходило в *ѣ* то *e*, которому когда-то соответствовало *ѣ*. Во-вторых, *e* не переходило в *ѣ* перед мягкими согласными. Вот почему говорят *ель*, но *ѣлка*. В слове *ель* сохранилось *e* потому, что за ним следует мягкое *л*, а в слове *ѣлка* — твердое *л*, не препятствовавшее переходу *e* в *ѣ*.



в XVIII в., были, конечно, начитаны в церковнославянских книгах и читали их на особый, церковный лад. В частности, они никогда не читали *е* как *ё*, считая это признаком фамильярного, разговорного языка. Получалось двойное произношение: в быту, в разговоре слово произносили с *ё*, а в книгах читали с *е*. Архаическое произношение *е* держалось большей частью в высоких стилях, т. е. в тех стилях, которые были пронизаны церковнославянскими элементами, в частности в стихах. В стихах читали, например, *весёлый* (в рифме с *белый*), а в быту и в прозе уже читали *весёлый*. В конце концов русское произношение вытеснило церковнославянское, но еще в 30-х годах XIX в. в стихах читали *веселый*.

Подобное произношение явствует из системы рифм. В XVIII в. и в начале XIX в. мы встречаем рифму *веселый — спелый*, а *спелый* никогда не произносилось с *ё*, потому что писалось через *ѣ*. Такова же рифма: *намерен — черен*. Слово *намерен* также писалось через *ѣ*, и здесь перехода *е* в *ё* не было. Очень часто мы встречаем произношение чистого *е* в третьем лице единственного числа глаголов: *лет — нет*. Ср. стихи Жуковского:

Птичка летает,  
Птичка играет,  
Птичка поет;

Птичка летала,  
Птичка играла,  
Птички уж нет!

(«Птичка», 1851)

Или у Крылова:

Расселись, начали *квартет*;  
Он всё-таки на лад *нейдет*.

Встречались рифмы: *утеса — черкеса*; *уединенной — вселенной*. Все эти явления наблюдаются в поэтическом языке.

Постепенно русское произношение вытеснило церковнославянское. Из рифм постепенно исчезли слова с произношением чистого *е* там, где в разговорной форме произносилось *ё*. При этом исчезновение этих слов находилось в зависимости от их морфологических форм. Дольше всех сохраняли свое церковнославянское произношение причастия на *-енный*, именно потому, что долго ощущалось их церковнославянское происхождение.

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

(Пушкин. «Анчар», 1828)

Обратим внимание на некоторые другие особенности церковнославянского произношения.

Прежде всего необходимо указать на то, что можно назвать «оканьем» (не наше северное «оканье», а другое), — произношение всех гласных в неударном положении, как в ударном. Читали «по буквам», и перехода *о* в *а* не было. В поэзии XVIII в. почти не встречаются случаи, когда неударное *о* соответствует в рифме неударному *а*, но уже у Пушкина появляются и затем становятся законными рифмы типа *мошка — окошко*, или *рано — Татьяна*. В XVIII в. они были бы невозможны, ибо там отчетливо слышалась каждая гласная в любом ее положении.

Были некоторые отличия и в составе согласных. Это касается, в частности, звука *г*. Теперь в литературном языке пользуются северным взрывным, мгновенным звуком *г*, а на юге — не только на Украине, но и в пределах русского языка, господствует фрикативное произношение *г*, что обыкновенно в фонетической транскрипции обозначается греческой гаммой: *γ*. Кантемир в «Письме Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1744) поместил соответствия между звонкими и глухими согласными: *б — п, д — т, г — х*. Это доказывает, что Кантемир произносил *γ* и, следовательно, в глухом положении этому звуку соответствовал *х*.<sup>8</sup> В некоторых церковных словах это дошло до наших дней. Например, слово *бог* произносится не *бок*, а *бох*; *рог* же произносится как *рок*. *Бог* как слово религиозного значения сохранило до наших дней особенности церковного произношения. В XVIII в. в высоком стиле произносили не *г*, а *γ*. Чтение *город* считалось просторечным и в стихах, в торжественной речи надо было

---

<sup>8</sup> В своем «Разговоре о правописании», анализируя русскую азбуку, Тредиаковский дает соответствия между буквами, и у него также *г* соответствует *х*, а звуку *к* никакого звонкого не соответствует. По этому поводу Тредиаковский писал: «Все мы россияне наш *г* произносим как латинское *h*...». Он считал, что возникла необходимость в создании буквы, которая бы соответствовала взрывному *г*: «В нашем великороссийском произношении давно, или еще истари уже она употребляется: ибо никто у нас сего слова *гусь* и бесчисленно многих других не произносит так, как оно написано через *г*, т. е. как через *h* латинское... но как через *g* латинское *ж*, так например *гусь*; однако все такие слова пишем мы через *г* в противность произношению». И Тредиаковский предложил для взрывного *г* ввести новую букву и назвать ее «га» (старое *г*, фрикативное, именовалось в славянской азбуке «глаголь»). Впоследствии эта буква, изобретенная Тредиаковским, была введена в украинский алфавит.

Однако разграничить употребление в разных словах этих вариантов звука *г* не представлялось возможным, так как они были закреплены за стилями произношения, а не за отдельными словами. Это выразил Ломоносов, возражая Тредиаковскому, в эпиграмме «Бургисты берега, благоприятны влаги». Эпиграмма состоит из длинного перечня слов со звуком *г* и заканчивается:

Гневливые враги и гладкословный друг,  
Толпыги, щеголи, когда вам есть досуг,  
От вас совета жду, и вам даю на волю:  
Скажите, где быть *га*, а где стоять *глаголю*?

произносить *город*. Отсюда рифмы: *юг — слух, стих — настиг* и проч.

Сквозь нежную во зраке младость  
Коль добрый в нем сверкает *дух!*  
В очах, любящих радость,  
Написано: он смертный *друг*.

(В. Петров. Ода 1777 г.)

Или:

А я сегодня встав почти с зарею *вдруг*,  
Попался на сих мошенников я *двух*.

(В. Майков. «Елисей»)

Следует, однако, заметить, что уже в XVIII в. в это торжественное произношение вторгалось и северное *г* взрывное. Уже у Ломоносова встречаются рифмы *горшок — мог, внук — вдруг* и т. д. Ср. у Хераскова в «Россиаде»:

Но долго царь познать о таинстве не *мог*,  
Коль грозный витязей карал без брани *рок*.

В XIX в. к 40-м годам возобладало русское произношение. Если в позднейшем и встречаются рифмы *г — х*, то они объясняются не торжественным стилем, а диалектным произношением самого поэта. Вот, например, стихи Я. Полонского, где чередуются диалектные рифмы типа *г — х* с литературными рифмами типа *г — к*:

Кто ты, недруг или *друг?*  
Чуть затихнет *ветерок*,  
Преклони ко мне свой *слух*,  
Чтоб хоть ты подслушать *мог*...

Отмечу некоторые особенности произношения отдельных морфологических форм, отразившиеся и на орфографии. В произношении прилагательных в форме именительного падежа мужского рода единственного числа церковнославянский язык в XVIII в. знал только окончания *-ый* и *-ий*: *сильный, строгий, спелый, благий*. Русский язык знал только окончание *-ой* (после мягких согласных *-ей*): *сильной, строгой, синей, слепой, благой*. Это привело к наличию двух орфографических форм: с *-ый (-ий)* и с *-ой (-ей)*. Но так как в других формах (кроме родительного падежа) формы прилагательных не различались, то и данное различие стало восприниматься как дублетное, т. е. безразличное в стилистическом отношении (за исключением отдельных слов, где различие произношения поддерживалось и различием в оттенках значения и в употреблении, например *малый* и *малой*, где вторая форма была обязательна в сочетании *доброй малой*).

И в стихотворной речи самого высокого стиля свободно употреблялась русская форма прилагательных. Например, у Ломоносова:

Стокгольм, глубоким сном *покрытый*,  
Проснись, познай Петрову кровь.  
Не жди льстецов своих защиты...  
(Ода 1742 г.)

Примеры храбрости Российской  
Представь теперь в уме своем;  
Возри на Дон и край *Понтийской*...  
(Там же)

Поля в *прекрасной* летней день...  
(Ода 1754 г.)

Там вокруг облег Дракон *ужасный*,  
Места святы, места прекрасны...  
(Там же)

Россияне народ *послушной*  
Монархине великодушной...  
(Ода 1764 г.)

В сии часы благословенны,  
Когда всевышний оградил  
Помазаньем твой верх *священный*...  
(Там же)

О чада ревностны, усерды,  
Славенов в свете славный род,  
О корень верностию *твердый*...  
(Там же)

У Жуковского в «Двенадцати спящих девах», с одной стороны:

Здесь видит луг *цветущий*,  
Там златоверхий город, там  
Близ вод рыбацья кущи.

Вдруг — жалобные крики;  
То нежный и молящий глас,  
То яростный и *дикий*.

С другой:

Град Киев не далеко;  
Проедем скоро лес густой,  
Увидим брег *высокой*...

И долго, жалобно звенел  
Он в бездне поднебесной;  
И кто-то, чудилось, летел  
Незримый, но *известной*...

У Крылова:

Пустынник важный взор имел, но не *угрюмый*:  
Приветливость и доброта  
Улыбкою его украсили уста,  
А на челе следы глубокой видны думы.  
(«Водолазы»)

Не оставь меня, кум *милой*,  
Дай ты мне собраться с силой...  
(«Стрекоза и муравей»)

Всё это показывает, что русская и славянская формы употреблялись безразлично.

В XIX в. в произношении возобладала русская форма, в орфографии — церковнославянская. Позднее под влиянием орфографии снова появилась неосознанная церковнославянская форма и в произношении. Она характерна для Петербурга, в то время как русская форма — для Москвы.

Замечу, что в XVIII в. в произношении различие между формами *сильный* и *сильной* было совершенно отчетливо. В XIX в., с падением высокосторжественных норм произношения, эти формы по звучанию сблизились. В настоящее время обе формы произносятся одинаково, за исключением прилагательных, в которых основа оканчивается на -г, -к, -х: *строгий* и *строгой*, *тонкий* и *тонкой*, *тихий* и *тихой*. В этих прилагательных при окончании -ий согласный основы произносится мягко, при окончании -ой — твердо. Следовательно, различие заключается не в произношении гласного звука, а в обусловленном этим гласным произношении согласного.

Примерно такая же судьба постигла и родительный падеж единственного числа мужского и среднего рода, где сосуществовали церковнославянская форма -аго и русская -ова. Встречалась, например, рифма *злаго* — *благо*, и рядом с этим: *злова* (уже с другой орфографией) — *дуброва*. В XVIII в. для этой формы были две орфографии — русская и церковнославянская, что соответствовало двум формам произношения. И здесь впоследствии возобладало произношение русское, а орфография несет в себе черты церковнославянской.

Одно из типичных явлений для XVIII — начала XIX вв. — это употребление так называемых усеченных прилагательных, что считалось признаком церковнославянских форм и что исторически, может быть, и неверно, но с точки зрения стилистической категории воспринимается именно как заимствование из церковнославянского. Явление это мы находим еще в конце XVII в. у Симеона Полоцкого:

Яко в ннх есть блаженство *небесно*  
душевное же купно и *телесно*...  
(«Достоинство»)

Отвеша: «*Предоволну* ползу обретаю...  
(«Философия»)

Он паки рече: «Чрез лето ми ждите,  
да мя *богата* паче вас узрите».  
(«Философия»)

Яко в *будуц* год плод быти хотяще...  
(«Философия»)

Дски и дрeвеса различна вергают...  
(«Пособие»)

Но тщуся, яко лепо мужу стару жити.  
(«Старость»)

В стихах М. Н. Муравьева:

Въявь богиню благосклонну  
Зрит восторженный пиит,  
Что проводит ночь бессонну  
Опершися на гранит.  
(«Богине Невы»)

вместо *благосклонную, бессонную* употребляются формы *благосклонну, бессонну*. Или в стихах И. И. Дмитриева:

На красну, гордую Москву  
Седящу на холмах высоких...  
(«Освобождение Москвы», 1795)

Обращает на себя внимание, что рядом с формой *красну* имеется форма *гордую*. Следовательно, можно было применять и усеченную форму, и полную. Например, у Капниста:

Какою прелестью пленяет  
Волшебна, райская страна!  
(«Ода, Ломоносов»)

Надо сказать, что краткие формы наблюдаются не во всех падежах и родах прилагательных, хотя казалось бы, что краткая форма есть не что иное, как словоизменение прилагательных по образцу существительных, а полная — по образцу современных прилагательных, и поэтому во всех падежах должно быть различие между формами усеченной и неусеченной. Однако встречается только семь форм, которые я приведу в порядке их употребительности, начиная с самой частой формы.

1) Именительный и винительный падежи множественного числа:

И мирты окрестны атели.  
(Жуковский. «Теон и Эсхин», 1814)

2) Винительный падеж единственного числа женского рода:

Ретивый конь, осанку горду  
Храня, к тебе порой идет;  
Крутую гриву, жарку морду  
Подняв, храпит, ушми прядет...  
(Державин. «Водопад», 1791)

3) Именительный падеж единственного числа женского рода:

Алмазна сыплется гора.  
(Державин. «Водопад»)  
Проснись, Пифийского поэта древня лира.  
(Жуковский. «Мир», 1800)  
Как быстра тень, мелькаешь ты.  
(Жуковский. «Человек»)

4) Именительный и винительный падежи среднего рода:

*Премилосердно*, нежно свойство.  
(Державин. «Изображение Фелицы»)

Осталось *мрачно* вспоминанье.  
(Батюшков. «Воспоминание», 1809)

5) Родительный (винительный одушевленный) падеж мужского и среднего рода:

Смерть мужа *праведна* прекрасна.  
(Державин. «Урна», 1797)

Из сердца *каменна* потек бы слез ручей.  
(Батюшков. «Отрывок из X песни  
«Освобожденного Иерусалима»)

Помосты мраморны и урны злата *чиста*...  
(Батюшков. «Тибуллова элегия», III, 1809)

6) Именительный и винительный падежи единственного числа мужского рода:<sup>9</sup>

Сиял при персях пояс *злат*.  
(Державин. «Видение Мурзы», 1783)

7) Дателный падеж единственного числа мужского и среднего рода:

Я видел, я внимал ее *сердечну* стону...  
(Батюшков. «Стихи г. Семеновой», 1809)

Из приведенных примеров ясно, что краткие формы в XVIII в. стилистически нейтрализовались. Нет никаких стилистических оснований к тому, чтобы в цитированных стихах Дмитриева слово *гордую* имело полное окончание, а *красну* — краткое. *Красну* — так же не церковнославянское слово, как и *гордую*. Или у Капниста — рядом слова *волшебна* и *райская*; из них *райская* — не менее возвышенное слово, чем *волшебна*. Стилистическая дифференциация этих форм — краткой и полной — уже

---

<sup>9</sup> Встречается чаще других форма *всяк*, но она не аналогична другим. Обычно она употребляется самостоятельно в значении «всякий человек», а не как определение:

На площадь *всяк* идет для дела и без дела...  
(Батюшков. «Странствователь и домосед»)

*Всяк* помнит должность, честь и веру,  
*Всяк* душу и живот кладет.  
(Державин. «На взятие Измаила», 1790)

*Всяк* пьет и говорит, любуясь на бокал.  
(Дмитриев. «Причудница», 1794)

Реже является определением:

О старец, к вечности идущий  
*Всяк* миг путем полубогов...

(Дмитриев. «Стихи графу Суворову-Рымникскому», 1794)

утратилась. Это были уже не синонимы, а дублеты. В стихах никакой разницы между ними нет. Единственное, что поддерживало употребление в стихах этих форм,—они не равносложны формам с полными окончаниями. Все падежи, в которых склонение по образцу существительных и склонение по образцу прилагательных представлено равносложными окончаниями, в приведенных примерах отсутствуют. Все же приведенные дублетные формы различаются именно тем, что краткие формы на один слог короче полных. Это была поэтическая вольность для удобства поэтов. В XIX в. эта поэтическая вольность постепенно исчезает.

Сюда же примыкает еще одна форма — родительный падеж женского рода, например *юной* (жизни). Эта форма *-ой* односложна; это русская форма. Но существовала еще одна полная форма — церковнославянская, двусложная: *юныя* жизни (Жуковский. «Теон и Эсхин»), и здесь поэты также допускали ту же вольность, т. е. употребляли в зависимости от потребности, для удобства, или русскую форму *юной*, или церковнославянскую форму *юныя*. Подобные явления можно встретить даже у Пушкина:

Мне жаль великия жены...  
(1824)

И жало *мудрыя* змен...  
(«Пророк», 1826)

Эта форма родительного падежа женского рода потом также исчезла.

Усеченные окончания, за исключением дательного падежа мужского рода, получаются путем простого усечения: *-ые—ы, -ую—у, -ая—а*.

Казалось бы, если в родительном падеже женского рода единственного числа церковнославянское окончание *-ья*, то усеченное окончание должно быть *-ы*. Оно изредка встречается. Так было, например, у Тредиаковского, который считал, что окончание *-ой* испорченное, а единственно правильное окончание *-ья*. Поэтому, когда ему нужно было пользоваться данной поэтической вольностью, он применял усеченное окончание этой церковнославянской формы на *-ы*. Например, в «Тилемахиде»:

Аяс же и умертвил сам себя с печали *несносны*.

Или:

И возвращаясь велик из-под осады *Троянски*.

Это встречается и у других поэтов, когда им нужно было для рифмы сохранить на конце *-ы*, а не *-ой*. Например, у Ломоносова:

Уже народ наш *оскорбленный*  
В печальнейшей ночи сидел.



Но бог, смотря в концы *вселенны*,  
В полночный край свой взор возвел...  
(Ода 1746 г.)

Здесь форма на *-ы* объясняется потребностью рифмовки.  
В иных случаях мы видим форму на *-ой*:

Хвала и красота *вселенной*...  
(Ода 1754 г.)

То же самое в стихах Державина:

Когда в виду ты всей *вселенны*  
Наполеона посрамил,  
Языки одолел сгущенны,  
Защитником полсвета был...

(«Князь Кутузов-Смоленский»)

Случай этот редкий и едва ли не прикреплен только к слову «вселенная»; я затрудняюсь привести пример с другим словом.

Все перечисленные формы являются усеченными, а не обычными краткими. Краткие формы, существующие в языке, употребляются в литературном языке в качестве сказуемого: дом *бел*, стена *гола*. Кроме того, краткие формы употребляются в народном языке в некоторых выражениях, сращениях, которые вошли и в литературный язык: от *мала* до *велика*; на *босу* ногу. Или в народной поэзии: на *добра* коня садится; за *сине* море. Но эта краткая форма не всегда совпадает с усеченной. Например, от слова *голодная* краткая форма *голоднá*, а в стихах от полной формы *голодная* образуется усеченная форма *голóдна*, с сохранением ударения полной формы. Следовательно, эта последняя форма получилась путем механического отсечения буквы *я*. Например, у Сумарокова:

Поймала петуха *голóдна* кошка в когти...  
(«Кошка и петух»)

Надо иметь в виду следующее отличие: краткие формы никогда не образовывались от субстантивированных прилагательных, т. е. от прилагательных, употребляющихся в значении существительных. Например, от слов *животное*, *вселенная* краткие формы не образовывались. Но от них обычны усеченные формы. Таков уже известный нам пример *вселенная* — *вселенна*. Или у Тредиаковского:

Все *животны* рышут...  
(«Описание грозы бывшая в Гаге»)

Далее: краткие формы не образовывались от причастий. А поэты образовывали усеченные формы и от причастий. Например, у Хераскова в «Россиаде» (1779):

*Парящ* во след врагам российским, как орел.  
(Песнь II)

Имеюч мрачну мысль и душу к миру мертву...  
(Песнь XI)

Но яростью *кипяц* и зла не зная мер...  
(Там же)

Кроме того, в прошедшем времени полной форме причастия с двумя *н* соответствует краткая форма с одним *н*: *-енные* — *-ены*. В усеченных формах сохраняется двойное *н*:

Оставь нектаром *наполненну*  
Опасну чащу, где скрыт яд.  
(Державин. «Видение Мурзы»)

От усеченных прилагательных, стилистически являющихся частным случаем церковнославянизмов, надо отличать краткие прилагательные, часто встречающиеся в народной поэтической речи:

Брали его за *белы* руки...  
(А. И. Соболевский. «Великорусские народные песни», т. 1. СПб., 1895)

Брали молодца за *желты* кудри...  
(Там же)

А вы сведите молодца во *чисто* поле,  
Отрубите ему да *буйну* голову!  
(Там же)

*Белу* мыленку топила,  
*Сер-горюч* камень нажигала...  
(Там же)

Растопился, мой *золот* перстень...  
(Там же)

Как душа ли *красна* девица за водой пошла...  
(Там же)

На *чужу* дальну сторону...  
(Там же)

Из-под левой рученьки — *сера* утушка.  
(Там же)

В стихотворениях книжно-литературных употребление подобных форм иногда имеет своей целью подражание народной поэзии:

Царь Салтан, с женой простяся,  
На *добра*-коня садяся...  
(Пушкин. «Сказка о царе Салтане»)

*Тонку* тросточку сломил...  
(Там же)

Что сестра ль ты мне? *Молода* ль жена?  
(А. К. Толстой. «Ты не спрашивай..»)  
Очертил свою *буйну* голову!  
(Там же)

...В *ясны* очи глядел,  
Расплетал, заплетал *русу* косыньку ей...  
(Некрасов. «Огородник», 1846)

Иногда формы церковнославянского склонения отличаются от форм русского склонения. Например, ряд существительных в церковнославянском языке при склонении имеет наращение *-ес*, которого нет в русском языке: множественное число от *небо* — *небеса* — церковнославянская форма; соответствующей русской формы не существует; русскому *очи* в церковнославянском языке соответствует форма множественного числа *очеса*; множественное число от *чудо* в церковнославянском языке *чудеса*; *тело* — *телеса* (русская форма *тела*); *слово* — *словеса* (русская форма *слова*); *древо* — *древеса* и т. д. При наличии русской формы без *-ес* соответствующие формы с *-ес* являются церковнославянскими синонимами. Ср.:

И полные святыни *словеса*.  
(Пушкин. «В начале жизни  
школу помню я», 1830)

В данном случае уже нельзя говорить о стилистической нейтральности церковнославянизма.

Для слова *сын* во множественном числе имеются две формы: *сыновья* и *сыны*. Из них слово *сыны* (собственно — винительный падеж множественного числа по церковнославянскому склонению), в противоположность русской форме, стилистически стоит в одном ряду с церковнославянизмами. Это явствует из употребления: в данном случае различие между этими словами не нейтрально. *Сыны* употребляется в более отвлеченном смысле, соответствующем высокому стилю, например у Пушкина («Воспоминания в Царском Селе», 1814): «России двинулись *сыны*». Такое употребление формы *сыны* дошло до нашего времени.

Иногда судьба одного и того же слова в русском и в славянском языке разная. В процессе развития языка слова, не меняя своей формы, часто меняют свое значение. Бывает так, что в русском языке это слово приобретает одно значение, а в церковнославянском — другое: в результате получают омонимы. Например, слово *ветхий* в русском языке означает *изношенный*, *рваный*, *старый*, а в церковнославянском языке *ветхий* значит *древний* и только, т. е. не включает в себя понятие обветшалости, изношенности; *брань* — по-русски ругательство, а по-церковнославянски — *война*, *сражение*, *битва*; *течет* — по-русски *льется*, а по-церковнославянски — *идет* и т. д. Наличие таких омонимов требует особой осторожности при чтении текстов. Всегда нужно смотреть, в каком значении употребляется то или иное слово, чтобы ошибочно не интерпретировать текста, придав слову русское значение, в то время как оно употреблено в церковнославянском значении. Иногда получают нежелательные каламбуры, когда возможно осмысление слова и в церковнославянском, и в русском значении. Например, в переводе трагедии Ж. Расина «Эс-

фирь», сделанном П. Катениным (1816), встречаются такие стихи:

Уста мои, сердце и весь мой *живот* (т. е. жизнь. — Б. Т.)  
Подателя благ мне да господа славит.  
(Д. 2, явл. 9)

По этому поводу А. Бестужев писал: «Переводчик хотел украсить Расина; — у него даже животом славят всевышнего». Прочитав эти стихи и подчеркнув слова «весь мой живот», А. Бестужев продолжал: «Трудно поверить, что еврейские девы были чрево вещательницами; но в переносном смысле принять сего нельзя, ибо поющая израиль-тянка исчисляет здесь свои члены».<sup>10</sup>

Точно так же в стихотворении Е. Баратынского «Бдение» (1821) был стих: «В окно не зря глядел», где *не зря* значит «не видя». Подобное выражение в том же значении было в поэзии того времени традиционным:

И мертвый страшен был лицом,  
Глаза *не зря* смотрели...  
(Жуковский. «Двенадцать спящих дев», 1810)

В 20-х годах XIX в. заметили каламбур, ранее не обращавший на себя внимания. Так, Б. Федоров пародировал:

Твердите и твердите,  
Увявши для утех,  
В окно, *не зря, глядите!*  
(«Союз поэтов»)

То, что такие невольные каламбуры привлекают к себе внимание и вызывают осмеяние, показывает, что к этому времени церковнославянские значения ветшают, оставляя место только для русских. Это — один из показателей того, что церковнославянизмы переживают явный кризис и численно сокращаются в применении, причем определенные группы отпадают. Так, к концу 30-х годов уже выходят из употребления усеченные формы прилагательных и некоторые другие формы.

Особенно существенны стилистически слова одинакового значения, которые по-церковнославянски звучат по-одному, а по-русски — по-другому, такие, как *алчущий — голодный; зрит — видит; говорит — вещает; рек — сказал; простер — протянул; очи — глаза; рот — уста; чело — лоб; ланиты — щеки*.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Сын отечества, 1819, ч. 51, № 3, 17 янв., с. 114—115.

<sup>11</sup> Сюда еще можно отнести такие церковнославянские слова, которые сравнительно мало отличаются от русских, например: *сидит* (рус.) и *седит* (ц.-слав.); *облако* (рус., среднего рода) и *облак* (ц.-слав., мужского рода); *бедро* (рус., среднего рода) и *бедра* (ц.-слав., женского рода); *локоть* (рус.) и *лакоть* (ц.-слав.):

*Седит* и ноги простирает  
На степь, где Хину отделяет

К ним же относятся названия некоторых животных: *конь* — *лошадь* и т. д. Таких параллельных синонимов довольно много в церковнославянском языке, и эти синонимы употреблялись в стихах и в возвышенной речи.

Есть в литературном языке особая категория славянизмов, которая заимствована из другого источника. Это канцеляризмы, слова приказного языка, т. е. те церковнославянские слова, которые предварительно пришли в приказный язык, а затем из приказного языка проникли в литературную речь. К ним относятся такие слова, как *сей*, *оный*. Они были усвоены канцелярским языком, и до недавнего времени их можно было встретить в стиле делопроизводства, например: «Дано *сие* удостоверение такому-то».

Уже из обзора церковнославянизмов разной формы мы видим, что стилистическая функция их весьма различна. Она зависит и от природы самого церковнославянизма, и от употребления, т. е. от контекста.

Для XVII в., как это видно из теории трех стилей Ломоносова, церковнославянизмы были источником так называемых возвышенных слов, высокого стиля. Это определилось еще до Ломоносова. Так, Кантемир в сочинении о русском стихосложении, напечатанном под названием «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1742), писал: «Наш язык изрядно от славенского занимает отменные слова, чтоб отдалиться в стихотворстве<sup>12</sup> от обыкновенного простого слога и укрепить тем стихи свои». Кантемир говорил об этом в сравнении с французским языком, который обязан пользоваться одним и тем же слогом в литературе и в разговорной речи.

Такое разделение между речью стихотворной и прозаической продолжалось довольно долго. Оно распространялось на произведения, написанные в поэтическом, возвышенном стиле, независимо от того, написаны ли они стихами или прозой. Но на стихотворную речь оно распространялось в большей сте-

Пространная стена от нас;  
Веселый взор свой обращает  
И вокруг довольства исчисляет,  
Возлегли *лактем* на Кавказ.  
(Ломоносов. Ода 1748 г.)

Рекла, и светлый *облак* скрыл...  
(Державин. «Видение Мурзы», 1783)

См. у Батюшкова «Предслава и Добрыня, старинная повесть» (1810):  
Меч-кладенец висел на широком поясе у левой *бедры*.

Ср. у Державина:

Подобный радуге, наряд  
С плеча десного полосую  
Висел на левую *бедру*.  
(«Видение Мурзы»)

<sup>12</sup> *Стихотворство* — здесь в значении поэзия вообще, независимо от внешней формы.

пени, чем на прозаическую, причем иногда на стихотворную речь распространялось и в тех случаях, когда содержание стихов вовсе не было возвышенным. Иногда об очень простых вещах писали в стихах, и в них употреблялись славянизмы и прочие особенности поэтического языка.

Определенные, сильные церковнославянизмы накладывают свой стилистический оттенок именно на данное слово, возвышают именно данное понятие. Если сказать *лошадь* — это низкое понятие, *конь* — высокое понятие; *собака* — низкое слово, а *пес* — несколько выше, чем *собака*, но не так высоко, как *конь*.

Но были и такие церковнославянизмы, которые накладывают свою печать не на данное слово, а вообще на всю речь. В качестве примера можно взять служебные слова *и се* вместо *и вот*, или *сей* и *оный* вместо *этот* и *тот*, или предлоги *через* и *пред* вместо *через* и *перед*. Например:

*И се — равину оглашая*  
*Далече*<sup>13</sup> *грянуло ура...*  
(Пушкин. «Полтава»)

Эти слова не имеют вещественного значения. Поэтому употребление их не может наложить местный стилистический отпечаток на какое-либо реальное понятие. Присутствие такого церковнославянизма накладывается свой отпечаток на всю связную речь вообще.

То же надо сказать и о таких морфологических особенностях, как усеченные окончания.

Но такое различие в стилистической окраске речи (местной или общей) зависит не только от самих слов или форм, но также и от общей стилистической системы, присущей определенной эпохе или определенной литературной школе.

Так, в XVIII в. наличие славянизмов накладывало печать высокого стиля, торжественности на всю речь или всё стихотворение на всем его протяжении.

Не нужно думать, что понятия, выраженные церковнославянизмами, представляли собой понятия более возвышенные, чем те, которые выражены русскими словами. «Восторг», создаваемый славянизмами, оставался неизменным на протяжении всего произведения или законченной его части. Чем больше было славянизмов, чем резче и колоритнее они были, тем возвышеннее казалась вся речь.

Вот образец славянизмов в одах Ломоносова:

*Великия Семирамиды*  
*Рассыпанна окружность стен,*  
*И вы! о горды пирамиды,*  
*Чем Нильский брег отягощен,*

<sup>13</sup> *Далече* — здесь церковнославянизм в значении «продолжительно», «раскатисто».

Хотя бы чувства вы имели  
И чудный труд лет малых зрели,  
Вам не было бы тяжело то,  
Что строены вы *целы* веки:  
Вас создали человеки,  
Здесь *зиждет* само божество.

(Ода 1750 г.)

Эти стихи посвящены дворцам Царского Села. В переводе на современный язык это значит, что все древние сооружения — пирамиды, висячие сады Семирамиды — строились веками, а дворцы Царского Села строились быстро, потому что в древности строили люди, а здесь (обычное одическое преувеличение) божество (т. е. Елизавета). Здесь славянизмами являются слова: *Великия* Семирамиды, вместо *великой*, *горды* вместо *гордые*, *брег* вместо *берег*, *отягощен*, *зрели* вместо *видели*, *зиждет*.

Такой же стиль наблюдается в трагедиях XVIII в. Например, монолог Ильмены из четвертого действия трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» (1750):

В какую ты напасть мя, должность,<sup>14</sup> привела!  
Вот ради я чего на свете сем жила!  
Я знаю, смерть мои напасти окончат,  
Но смерть меня еще довольно огорчат.  
Необходимо всем то должно претерпеть;  
Равно бы было то, когда ни умереть;  
Но будучи млада и тем прекрасна зрима,  
Кем распаленна я и кем сама любима,  
Могу ли без тоски я очи затворить  
И страх отважности геройской покорить!  
Но жизнь уже к чему? напрасно устрашаюсь!  
Что мне прелестно в ней, того всего лишаюсь.  
На что мне более желати живота?  
Пусть гибнет молодость и мнима красота.

Или диалог из первого действия трагедии Княжнина «Вадим» (1789 г.):

В и г о р

Отечество мы *зря* низверженно в напасть,  
В отчаяньи его оплакиваем часть.<sup>15</sup>

В а д и м

Оплакиваете? О страшные премены!  
Оплакиваете? Но кто же вы? Иль жены?  
Иль Рурик столько мог ваш дух преобразить,  
Что вы лишь плачете, когда ваш долг — разить?

П р е н е с т

Мы алчем вслед тебе навек себя прославить,  
Разрушить гордый трон, отечество восставить;  
Но хоть усердия в сердцах у нас горит,  
Одиako способов еще к тому не зрит

<sup>14</sup> Долг, обязанность.

<sup>15</sup> Участь, судьбу.

Пренебрегая дни, и гнусны и суровы,  
 Коль должно умереть, мы умереть готовы;  
 Но чтобы наша смерть нещетная от зла  
 Спасти отечество любезное могла  
 И чтобы узы рвать стремяся мы в неволе,  
 Не отягчили бы сих уз еще и боле.  
 Познаешь сам, Вадим, сколь трудно рушить трон,  
 Который Рурик здесь воздвигнул без препон,  
 Прошеньем призванный от целого народа.  
 Уведает, как им отъятая свобода  
 Прелестной<sup>16</sup> властью его заменена.  
 Узнаешь, как его держава почтена  
 И истинных сынов отечества сколь мало,  
 Которы, чувствуя грызуще рабства жало,  
 Стыдилися б того, что в свете смертный есть,  
 В руках которого их вольность, жизнь и честь.

Все эти произведения высокого стиля были густо наполнены церковнославянизмами, хотя рядом встречались обыкновенные русские формы (например, *живот* и *жизнь*). Это соединение русских слов с церковнославянизмами и создавало впечатление возвышенного стиля.

Самое понятие «высокого» стиля, свойственного XVIII веку, обусловлено поэтикой классицизма. Этот высокий стиль в основе был риторический, т. е. свойственный торжественному ораторскому искусству, следовательно, выражал не столько внутренние глубокие душевные переживания поэта, сколько внешние, можно сказать, театральные формы обращения к большому кругу воображаемых слушателей од. «Высокий» стиль XVIII в. соответствовал особому стилю декламации, с приподнятым пафосом, с тем качеством речи, которое именовалось *выспренним* в положительном смысле слова. Когда оды стали выходить из литературного обихода, то и слово «выспренный» приобрело характер осудительный, приблизилось по значению к слову «ходульный». «Восторг» одописца был всегда несколько официальным, условным, а потому и всякие уподобления не принимались в буквальном смысле. Ломоносов, всегда боровшийся против «ласкательства» (т. е. лести) в деловых отношениях, не видел такого «ласкательства» в том, что уподоблял императрицу, ограниченность которой ему отлично была известна, божеству, наделенному особой мудростью. Все это была своеобразная условная речь, поэтический этикет, не имевший реального значения. Это был своеобразный «язык богов», отличный от обыденной человеческой речи. И. И. Дмитриев в «Гимне восторгу», напечатанном в 1792 г. в издаваемом Карамзиным «Московском журнале» (ч. VII), так пародировал стиль торжественной оды:

Уже не смертного то глас,  
 Големо<sup>17</sup> каждое тут слово,

<sup>16</sup> Обманчивой, ложно обольщающей.

<sup>17</sup> Нарочито, значительно, особенно.



Непостижимо, громко, ново,  
Соплещет<sup>18</sup> сам ему Пегас;  
Уже не слышны мирны струны,  
Не токмо яркие перуны,  
Вихрь, шум, рев, свист, блеск, треск, гром, звон...  
И всех крылами кроет сон!

Через два года Дмитриев написал свою знаменитую сатиру на одописцев — «Чужой толк», в которой окончательно было выражено решительное осуждение «высокого» стиля эпигонов Ломоносова.

Когда классицизм пал и наступила эпоха сентиментальной, карамзинской лирики (Жуковский, Батюшков), то церковнославянизмы уменьшились в своем числе, но это не значит, что они совершенно исчезли. Батюшков, несмотря на свои резкие возражения против славянщины Шишкова, сам, однако, не освободился от церковнославянизмов. Вот начало его стихотворения «На развалинах замка в Швеции» (1814):

Уже светило дня на западе горит,  
И тихо погрузилось в волны!..  
Задумчиво луна сквозь тонкий пар глядит  
На хляби и брега безмолвны.  
И всё в глубоком сне поморие кругом.  
Лишь изредка рыбарь к товарищам взывает;  
Лишь эхо глас его протяжно повторяет  
В безмолвии ночном.

А в конце стихотворения читаем:

Там пели звук мечей, и свист пернатых стрел,  
И треск щитов, и гром ударов,  
Кипящу брань среди опустошенных сел,  
И грады в зареве пожаров;  
Там старцы жадный слух склоняли к песне сей,  
Сосуды полные в десницах их дрожали,  
И гордые сердца с восторгом вспоминали  
О славе юных дней.

Пример Батюшкова показывает, что в стихах карамзинистов молодого поколения церковнославянизмы — еще обычное стилистическое явление. Но эти стилистические средства, хотя и создают также возвышенную речь, выступают в иной функции. Цитируемое стихотворение — уже не ода. Н. И. Гнедич, друг Батюшкова, в издании его стихотворений 1834 г. поместил «На развалинах замка в Швеции» в раздел «элегий». Это, однако, не обычная элегия. Подобные стихотворения именовали «историческими элегиями», так как они являлись поэтическим изложением «воспоминания» (т. е. размышления о минувших исторических событиях):

Всё тихо: мертвый сон в обители глухой.  
Но здесь живет воспоминанье:  
И путник, опершись на камень гробовой,  
Вкушает сладкое мечтанье.

<sup>18</sup> Вместе торжествует, буквально: одновременно аплодирует.

Важная тема об исторических судьбах народов воплощалась в форме интимного «мечтания», эмоционального размышления, переживания прошлого. Поэтому в подобных элегиях соединялось меланхолическое настроение элегии с важностью оды. Приближались к оде подобные стихотворения и тем, что писались строфами — рудиментами песнопения (т. е. куплетного построения). Церковнославянизмы Батюшкова и Жуковского отличаются от церковнославянизмов Ломоносова и другим составом слов, и другими формами сочетания с русским словарным составом. Кроме того, они встречаются уже значительно реже.

Церковнославянизмы продолжали существовать и дальше как примета возвышенного стиля. Они наблюдаются у современников Пушкина, в частности у Баратынского, в его поздних стихах, например, в стихотворении «На посев леса», написанном уже в 1842 г., т. е. через пять лет после смерти Пушкина:

Опять весна; опять смеется луг,  
И весел лес своей *младой* одеждой,  
И поселян неутомимый плуг  
*Браздит* поля с покорством и надеждой.

Но нет уже весны в душе моей,  
Но нет уже в душе моей надежды,  
Уж *дольний* мир уходит от очей,  
*Пред* вечным днем я опускаю *вежды*.

Уж та зима *главу* мою *сребрит*,  
Что греет *сев* для будущего мира,  
Но *праг* земли не перешел *пиит*, —  
К ее *сынам* еще взывает *лира*.

В данном стихотворении церковнославянизмы также служат созданию «высокого» стиля, но уже в новой функции — серьезного, сосредоточенного тона: они являются признаком «медитативной» поэзии, в которой интимно-эмоциональный тон сочетается с некоторой примесью рационалистического начала, своеобразного рассуждения.

В этих стихах первой половины XIX в. круг славянизмов значительно сужается. Он сводится к ограниченной «высокой» лексике, к предпочтению неполногласных форм и к некоторым морфологическим явлениям (отклонениям от форм русского склонения и предпочтению парадигм церковнославянского склонения, вроде *сыны*, *веки* и пр.).

То широкое употребление церковнославянизмов, какое господствовало в XVIII в., уже с 20-х годов XIX в. стало предметом пародии. Такова, например, пародия Пушкина на подобный стиль в его «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову», 1825 г.:

И се — летит продерзко судно  
И мечет громы обоюдно.

Се Байрон, Феба образец.  
Притек, но недуг быстропарный,  
Строптивный и неблагодарный  
Взнес смерти на него резец.

Каждое отдельное слово этой пародии возможно и в стихах иного стиля, как, например, слово *мещет* в стихотворении Тютчева 1852 г.:

Солнце зимнее ли *мещет*  
На него свой луч косою —  
В нем ничто не затрепещет,  
Он весь вспыхнет и заблещет  
Ослепительной красой.  
(«Чародейкою Зимой...»)

Слово *быстропарный* встречается у Гнедича в переводе «Илиады».

Падение церковнославянизмов происходило не сразу, а постепенно. В какой-то степени церковнославянизмы в возвышенной функции дожили и до наших дней. И теперь еще можно встретить стихи, в которых торжественный стиль создается употреблением церковнославянизмов. Так, в поэме В. Инбер «Пулковский меридиан» имеются такие строки:

Здесь госпиталь. Больница. Лазарет.  
Здесь красный крест и белые халаты;  
Здесь воздух состраданием согрет,  
Здесь *бранный* меч на гипсовые латы,  
Укрывшие простреленную грудь,  
Не смеет, не *дерзает* *посягнуть*.

Обращает на себя внимание прилагательное *бранный*, особенно в соединении с существительным *меч*, заимствованным из словаря старой одической поэзии и не соответствующим вооружению современной войны. Словосочетание *не дерзает посягнуть* того же происхождения. Такова же лексика дальнейших стихов:

Умение летать!.. Бесценный *дар*,  
*Взлелеянная* гениальным мозгом  
Мечта. Впервые на *крылах* из воска  
Взлетает к солнцу юноша Икар.  
Затем ли, чтоб на крыльях «мессершмидтов»  
*Витала* смерть над современным Критом?

Дальше встречаются слова: *тицлся*, *исчадь тьмы*, *обагранный* и т. п.

Следовательно, в стихах, даже довольно близких нам по времени, еще употребляются церковнославянизмы в функции «высокого стиля». Но, конечно, массовое употребление церковнославянизмов можно уже считать явлением, давно умершим. Только отдельные слова еще иногда вплетаются в поэтическую речь для создания впечатления возвышенного стиха. Однако эти отдельные слова являются словами торжественного

стиля в силу традиции, а не в силу принадлежности к церковнославянскому языку: таким же стилистическим оттенком окрашены и другие слова, вовсе не церковнославянского происхождения, если они в силу традиции употреблялись в торжественной речи. Ощущение принадлежности «высоких» слов к церковнославянскому языку сменилось в настоящее время ощущением принадлежности их к поэтической традиции XVIII—XIX вв. Слова *ослепительный, чудный, дивный, чарующий, волшебный, бессмертный, пламенный, увлекать, уязвлять, неизбежный, девственный, лучистый, роковой, перстень, сияние, блажество, тревога, страсть, самозабвение* и пр. являются в одинаковой степени «поэтическими» словами, независимо от их этимологии, главным образом вследствие традиционного их употребления, что, в свою очередь, определяется значением этих слов.

Особой стилистической категорией являются церковнославянизмы в текстах, имитирующих стиль Библии. В такой функции они называются библеизмами. Книги Библии давно стали предметом литературного подражания. В XVIII—XIX вв. наблюдается обильное проникновение библейских мотивов в поэзию. При обращении к Библии, известной преимущественно в церковнославянском переводе, в поэзии применялись церковнославянизмы. Лексика в таких произведениях обыкновенно совпадает с передачей некоторых библейских образов, особенно тех образных выражений восточного происхождения, которые отличались от образной системы европейской поэзии. Характерной формой поэзии, насыщенной библеизмами, являлись так называемые «оды духовные», представляющие собой переложения псалмов. И до Ломоносова, и у Ломоносова есть такие переложения псалмов; в подобных переложениях поэты вовсе не преследовали цели стилизации или стихотворного перевода библейских текстов: псалмами пользовались как формой философской лирики, что облегчалось, во-первых, чрезвычайным разнообразием сюжетов, встречающихся в псалмах, а во-вторых, — свободным «применением» этих сюжетов к современности. Так, иногда прибегали к псалмам для стихотворного развития гражданских мотивов. Таков, например, псалом 145-й в переложении Ломоносова (1747):

Хвалу всевышнему владыке  
Потщися, дух мой, воссылать:  
Я буду петь в гремящем лике  
О нем, пока могу дышать.  
Никто не уповай вовеки  
На тщетну власть князей земных:  
Их те ж родили человеки,  
И нет спасения от них.  
Когда с душою разлучатся  
И тленна плоть их в прах падет;  
Высоки мысли разрушатся  
И гордость их и власть минет.

Таково же стихотворение Державина «Властителям и судиям» (1780), являющееся переложением псалма 81-го:

Восстал всевышний бог, да судит  
Земных богов во сонме их;  
Доколе, рек, доколь вам будет  
Щадить неправедных и злых?  
Ваш долг есть: сохранять законы,  
На лица сильных не взирать,  
Без помощи, без обороны  
Сирот и вдов не оставлять.

Цари! — Я мнил, вы боги властны,  
Никто над вами не судья:  
Но вы, как я, подобно страстны,  
И так же смертны, как и я.  
И вы подобно так падете,  
Как с древ увядший лист падет!  
И вы подобно так умрете,  
Как ваш последний раб умрет!

В псалмах можно найти различные темы, например, тему войны с врагами, что легко перенести на явления современности. У Федора Глинки, поэта эпохи Пушкина, можно найти достаточное количество таких подражаний библейским мотивам. Псалмы Глинки, подобно псалмам XVIII в., иносказательны и имеют прямое отношение к гражданским мотивам декабристской поры. Вот его «Плач плененных иудеев» (1822):

Когда, влекомы в плен, мы стали  
От стен сионских далеки,  
Мы слез ручьи не раз мешали  
С волнами чуждых реки.  
В печали, молча, мы грустили,  
Все по тебе, святой Сион;  
Надежды редко нам светили,  
И те надежды были — сон!

Под прикрытием подражания библейским книгам Ф. Глинка писал и откровенные декабристские стихи. Таково, например, «Призвание Исайи» (1822):

Иди к народу, мой Пророк!  
Вещай, труби слова Еговы!  
Срывай с лукавых душ покровы  
И громко обличай порок!

Что сделали с моим законом?  
Где лет минувших чудеса?  
Мой слух пронзен невинным стоном,  
Их вопли движут небеса...  
А ваши сильные и князи,  
Пируя сладкие пиры,  
Вошли с грабителями в связи  
И губят правду за дары.

Где правота, где суд народу?  
Где вы, творящие добро?  
В внно мешаете вы воду,  
Поддел и ложь — в свое сребро!

Встречающиеся здесь славянизмы выступают именно как примета библейского стиля.

К библеизмам обращался и Пушкин. Например, в стихотворении на евангельский сюжет об Иуде («Подражание итальянскому», 1836):

Как с древа сорвался предатель ученик,  
Диявол прилетел, к лицу его прник,  
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной  
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...

К имитации библейского языка Пушкин прибегает и в своем переложении Корана. Так как Коран — религиозная книга, хотя и мусульманская, то в поисках стиля, соответствующего такой речи, Пушкин обратился к библеизмам:

А вы, о гости Магомета,  
Стекаясь к вечери его,  
Брегитесь суетами света  
Смутить пророка моего.  
(«Подражания Корану», 1824)

Иногда библеизмы возникали в речи, которая выдержана в тоне учительском, возвышенном. Это не просто «великолепные» украшения языка, а намек на пророческий характер сказанного. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» становится в позу учителя, пророка — и там у него встречаются библеизмы. Он пишет: «Дрянь и тряпка стал теперь *всяк* человек». Белинский в известном письме отметил это место: «Неужели вы думаете, что сказать *всяк* вместо всякий — значит выразаться библейски». Он уловил стилистическую особенность этой формы *всяк* как попытку воспроизвести библейский, возвышенный, пророческий язык.

### Стилистические функции славянизмов

Довольно частым явлением было употребление славянизмов и там, где хотели создать впечатление речи отдаленных веков. Поскольку церковнославянская письменность предшествовала русской, а самый текст церковнославянских книг восходил к минувшим векам, создавалось впечатление, что церковнославянский язык вообще отражает примитивное сознание человека давно минувшего времени. Это поддерживалось и тем, что сама Библия сложилась в отдаленные века и ее содержание отражает сознание человечества на древнейшем этапе его существования. Именно поэтому церковнославянизмы стали восприниматься как особенность какого-то древнего, примитивного языка, языка старых культур, и когда

надо было воссоздать подобный язык старых культур, то обращались к славянизмам. В частности, когда Гнедич выработывал стилистическую систему своего перевода «Илиады» Гомера (изданного в 1829 г.), то для передачи архаики греческого литературного памятника он обращался к церковнославянизмам. Перед Гнедичем стояла задача именно найти в общем словарном составе русского литературного языка такие элементы, которые бы у читателя вызвали впечатление чего-то древнего и примитивного.

Гнедич так характеризовал язык Гомера в его отличительных чертах: «Язык страстей человечества, юного, кипящего всею полнотою силы и духа, еще не стесняемый условиями образованности, излившийся со всей свободой и со всей простотою душ царей-пастырей, не мог быть подобен нашему; он не облакался в блестящие и разнообразные формы, которые мы изыскиваем, или, лучше сказать, он не имел других форм, кроме вдохновению принадлежащих — простоты и силы»; «Отличительные свойства поэзии, языка и повествования Гомерова суть простота, сила и важное спокойствие. — Да не помыслят однако, что важность сия состоит в однообразной высоте слога, которую иначе не можно передать нам, как языком славенским. При бесчисленном разнообразии характеров и предметов, заключаемых Илиадою, в сих переходах от Олимпа к кухням, от совета богов к спорам героев, часто грубым, от Ферсита, представителя шумной черни, каркающего подобно вороне, по выражению Гомера, к пышному витийству Одиссея, от пламенного Ахиллеса к кроткому сладкоречивому Нестору и пр., Гомер, естественно, не мог быть однообразен ни в языке, ни в слоге; от высоты их он должен был нисходить до простоты языка народного»; «Для перевода такой поэмы, исполненной подробностей и предметов технических, без сомнения, не возможно и не должно было ограничиваться языком гостиных и скудными еще нашими словарями. Я осмелился пользоваться и наречиями областными» (Предисловие к «Илиаде», 1829).

Согласно такому пониманию задачи перевода поэм Гомера Гнедич ввел в свой перевод наряду с церковнославянизмами еще разного рода слова древнерусские и просторечные, например, *сулица* — копьё, *запон* — передник, *козон* — игральная кость, *покляпый* — кривой, *усмарь* — кожевник, *полсть* — войлок, *думен* — задумчив («Думен Атрид совещался с своею душой благородной»), *рожны* — вертел и т. д. Не без влияния украинского языка употребляет Гнедич слова *господыня*, *корысти* (военная добыча), *купа* (толпа).

Вот небольшой отрывок из «Илиады» в переводе Гнедича:

Коней меж тем Автомедон и сильный Алким снаряжали;  
В пышных поперсях к ярму припрягали их; удила в морды  
Втиснули им и, броды натянув, к колеснице прекрасной

Выражение *удила в морды* далеко от церковнославянизмов; слово *кузов* сразу разрушает одический стиль, Ломоносов не мог писать в оде *кузов*; *захвативши* — русская форма деепричастия.

Такое своеобразное соединение простых слов, иной раз слов почти диалектного порядка, древнерусских слов, церковнославянизмов и иной раз буквальная передача греческих слов (некоторые греческие слова оставлены без перевода: вместо чайка — *алкиона*; вместо плащ — *хлена*, вместо лев — *скимн*) — все это вместе передавало стиль гомеровских поэм в том его понимании, какое было свойственно переводчикам, жившим на пороге XVIII и XIX вв.

Много позднее Жуковский пошел по следам Гнедича и перевел «Одиссею» (издана в 1849 г.). Перевод «Одиссеи» написан более простым, более доступным для нас языком, но все указанные элементы находятся и в нем. Вот образец из «Одиссеи» в переводе Жуковского:

Ложе покинул тогда и возлюбленный сын Одиссеев;  
Платье надев, изощренный свой меч на плечо он повесил;  
После, подошвы<sup>19</sup> красивые к светлым ногам привязавши,  
Вышел из спальни, лицом лучезарному богу подобный.  
Звонкоголосых глашатаев царских созвав, повелел он  
Кликнуть им клич, чтобы на площадь собрать густовласых ахейя;  
Кликнули те; собрались на площадь другие; когда же  
Все собрался они, и собрание сделалось полным,  
С медным в руке он копьём перед сонмом народным явился —  
Был не один, две лихие за ним прибежали собаки.

(Песнь II, 2—11)

Здесь ясно выступает соединение церковнославянизмов, вроде *ложе*, *изощренный* (т. е. наточенный), *сонм*, и слов обиходного языка, например: *подошвы*, *площадь* (в высоком стиле сказали бы *стогны*) и даже *собаки*, вместе с фразеологией народно-поэтической: *кликнуть клич*.

Применялись церковнославянизмы и в функции «исторической», т. е. там, где нужно было воссоздать обстановку и колорит далекого прошлого из жизни русского народа. Это имеет место прежде всего в исторических романах, особенно в романах, относящихся к периоду допетровскому. В исторических романах церковнославянизмы встречаются в соединении со старой русской терминологией, с народно-поэтическими выра-

<sup>19</sup> В «Илиаде» — плесницы.



жениями, формулами, которые тоже создают впечатление древней русской речи, а также с целым рядом других приемов.

У Карамзина в «Марфе Посаднице» (1802) больше всего именно церковнославянизмов, так как на пороге XVIII—XIX вв. церковнославянизмы преимущественно рассматривались как свойство старой русской речи:

«Марфа с высокого места Вадимова увидела рассеянные тысячи бегущих и среди них колесницу, осененную знаменами: так издревле возили новгородцы тела убитых вождей своих... Безмолвие мужей и старцев в великом граде было ужаснее вопля жен малодушных... Скоро посадница ободрилась и велела отпереть врата Московские; или: «Глубокая ночь наступила. Никто не мыслил успокоиться в великом граде. Чиновники поставили стражу и заключились в доме Ярослава для совета с Марфою. Граждане толпились на стогнах и боялись войти в дома свои — боялись вопля жен и матерей отчаянных».

В романтический период церковнославянизмы в этой функции отступают на второй план, на первое место выдвигается древнерусская терминология и народно-поэтические обороты. Например, у Марлинского:

«Бобровые прилбницы надвинуты на брови: кривые сабли их бречат; мелькают копья, увенчанные полосатыми значками, высокне сафьянные седла их, убитые золотом, увешанные корольковыми кисточками и ременными плетнями; лядунки с снарядом огнестрельным висят на правом боку; фитли курятся в жестяных трубках» («Роман и Ольга»).

Термины из древнерусских документов и живой речи здесь следуют один за другим.

Марлинский охотно обращался к народно-поэтической речи, которая тоже, с его точки зрения, создавала впечатление речи, свойственной древней Руси:

«Быстро, не озираясь, неся он, будто русалка гналась по пятам, будто хотел умчаться от изменнической стрелы. Пал холодный туман на поляны; тяжкая грусть налегла на сердце» («Роман и Ольга»).

Это сразу напоминает популярную в те времена песню «Уж как пал туман».

«—Приветствую тебя, первый гость обновленной природы, милый певец, жаворонок! Как весело вьешься ты над проталиной, как радостно звенит твоя песня в поднебесье!» («Роман и Ольга»).

Обращение к жаворонку — из народной песни:

Ты воспой, воспой, млад жавороночек,  
Сидючи весной на проталине.

Есть еще одна очень важная стилистическая функция церковнославянизмов, на которой теперь следует остановиться. В определенном контексте церковнославянизмы могут производить комическое впечатление. Это достаточно широко применяется даже в современной устной и письменной речи.

Источник юмористического употребления церковнославянизмов старый. Еще в XVIII в. комические поэмы строились на контрастах между «высоким» и «низким» слогом. Сталкивание высоких слов с низкими производило смешное впечатление. Василию Майкову принадлежит большая «ироико-комическая» поэма «Елисей» (Елисей — пьяный ямщик, попадавший в разные, далеко не высокие положения); история Елисея весьма натуралистична и низменна по существу, но написана она торжественным языком, причем «великолепные» слова сталкивались с низкими, и это-то столкновение и создавало комическое впечатление.

Вот как звучат стихи В. Майкова:

Возможно ли сне постигнутн уму?  
Елеська через день попал опять в тюрьму,  
И в этой бы ему не быть уже без казни,  
Когда бы Вакх к нему не чувствовал приязни.  
К Зевесу он; Зевес Ермия нарядил,  
Чтоб паки он его от уз освободил.  
Сей точчас прилетел, к нему несом как ветром,  
Но был уже Ермий одеяи петиметром...

(Песнь третья)

Рядом с такими словами, как *Елеська, тюрьма, петиметр* (бытовое название щеголя, взятое из французского), находятся «высокие» слова *паки, сие, от уз освободил, несом, одеяи* и т. д.

Эта смесь простого языка и церковнославянских высоких оборотов и являлась источником комизма. И в дальнейшем всякое неуместное употребление церковнославянизмов вызывало всегда комический эффект.

В «Бесах» Достоевского Петр Верховенский в разговоре с Ставрогиным говорит:

«Но так как мне эти трагедии наскучили вельми, — и заметьте, я говорю серьезно, хоть и употребляю славянские выражения, — так как все это вредит, наконец, моим планам, то я и дал себе слово спровадить Лебядкиных во что бы ни стало...» («Бесы», ч. III, гл. 3, II).

Одного слова *вельми* было достаточно, чтобы придать речи комический оттенок, в данном случае в противоречии с намерением говорящего, почему и потребовалась оговорка (эта стилистическая путаница характеризует болтливость персонажа).

Надо сказать, что к смешению простого языка со славянизмами не все относились одинаково. Староверы в литературе, представители старой классической школы не очень одобряли употребление славянизмов в ироническом плане. Например, некто Станевич, член «Беседы» Шишкова, писал в 1808 г.: «От таковых-то шуток во Франции ниспроверглась вера». Выражение имеет явную политическую окраску.

Но тем не менее это нисколько не остановило такое стилистическое применение церковнославянизмов в языке, и когда в разговорном контексте появляется вдруг высокое слово, оно большей частью звучит комически.

Еще несколько особых случаев стилистического применения церковнославянизмов. Иногда славянизмы употребляются как признак профессионального языка духовенства. В таком случае эти славянизмы имеют чисто бытовую функцию: они характеризуют бытовое лицо священника, дьячка и т. п. В сцене в корчме из «Бориса Годунова» бродячие монахи, беседуя между собой, довольно густо употребляют церковные слова. Это — признак обычной их церковной речи. Здесь нет ни возвышенности, ни архаики, а просто характеристика профессиональной речи. То же наблюдается в «Истории села Горюхина», которая отчасти как бы была основана на материалах летописи. И вот, когда дьячок описывает события, происшедшие в селе Горюхине, он, конечно, выражается так, как дьячкам полагается выражаться, т. е. с большой примесью церковнославянизмов. Это отражается даже на авторской речи:

«Основание Горюхина и первоначальное население оного покрыто мраком неизвестности. Темные предания гласят, что некогда Горюхино было село богатое и обширное, что все жители оного были зажиточны, что оброк собирали единожды в год и отсылали неведомо кому на нескольких возах... Мы не должны обольщаться сею очаровательною картиною. Мысль о золотом веке сродна всем народам и доказывает только, что люди никогда не довольны настоящим и, по опыту имея мало надежды на будущее, украшают невозвратимое минувшее всеми цветами своего воображения».

Здесь несколько возвышенный стиль профессионального происхождения. В авторскую речь прямо вкрапливаются цитаты из летописи дьячка. Например:

«...и хотел окаянный сковать Леху Тарасова, но тот бежал в лес — и приказчик о том *вельми* крушился и свирепствовал во *словесах*, — а отвезли в город и отдали в рекруты Ваньку пьяницу (Донесение горюхинских мужиков)».

Самые обыкновенные бытовые факты излагаются церковным языком. Все эти выражения церковнославянского происхождения свойственны бытовой (правда, письменной) речи этого человека. Дьячок так привык выражаться — отсюда своеобразие этого стиля.

Особый эффект производит употребление канцеляризмов, которые всегда дифференцировались от церковнославянизмов. Но канцеляризмы очень быстро стали ощущаться как нечто чужеродное в этой архаической системе, и над ними в первую очередь стали смеяться. Когда карамзинисты повели войну с архаизацией, то в первую очередь они направили свои насмешки против канцеляризмов языка Шишкова и его сорат-

ников. В частности, В. Л. Пушкин в сатирическом послании к Жуковскому, противопоставляя карамзинский и дмитриевский слог слогу Шишкова, видит у последнего в первую очередь такие слова, как *семо* и *овамо*, церковнославянизмы, особенно употребительные в канцелярском слоге.

То же стилистическое явление наблюдается и у Гоголя:

«...немедленно... *воспоследовало* благоуханье одеколона, невидимо пространенное ловким *встряхнутьем* носового батистового платка» («Мертвые души», т. II, гл. I).

Здесь явные церковнославянизмы, но в то же время видно, что они употреблены не в качестве слов возвышенного стиля, а что это именно канцеляризмы, особенность чиновничьего, канцелярского языка; термин *воспоследовать* чисто канцелярский; отглагольные существительные типа *встряхнутие*, *утонутье* и т. п. тоже делопроизводственного происхождения.

Когда слово имеет канцелярский оттенок, то получается совсем особый стиль, непохожий на другие стилистические системы, в которых присутствуют церковнославянизмы. Следовательно, канцеляризмы надо отделять от общей системы церковнославянизмов и особо обращать внимание на их стилистическое значение. Впрочем, для XVIII в. нет строгого различия всех церковнославянизмов и канцеляризов. И церковнославянизмы, и канцеляризмы, т. е. приказные выражения, шли тогда в общем ряду примет высокого стиля.

### Историзмы и архаизмы

Для лексики исторических произведений характерны историзмы — слова, обозначающие явления прошлого, ныне не существующие, например: *стрельцы*, *грудни*, *мушкетон*, *мыто* (вид пошлины); наименование чинов и степеней, ныне не существующих: *стольник*, *дьяк* и т. п.

От историзмов следует отличать архаизмы — слова, позднее вытесненные другими и ныне не употребляемые, хотя бы явления и понятия, ими обозначаемые, существовали до нашего времени, например: *фортеция* (крепость), *сатисфакция* (удовлетворение), *зажигник* (фуражир), *камчуг* (подагра), *муся* (мозаика), *зараза* (в значении прелесть, обаяние, очарование), *ласкательство* (лесть), *клевет* (в значении товарищ;<sup>20</sup> теперь с оттенком осуждения: соучастник в чем-нибудь предосудительном).

Иногда неправильно слово «архаизм» применяют к церковнославянизмам.

<sup>20</sup> См. в «Борисе Годунове» — Марина Лжедмитрию: «Приверженность твоих клеветов тынет».

Архаизмы, как слова, принадлежащие прошлому, также служат в историческом повествовании средством воссоздания старинного стиля речи.

В современном историческом романе эти разнородные элементы исторического стиля несколько сместились. Церковно-славянские слова уступили место словам народно-поэтическим, древнерусским, историзмам, к которым обильно подмешиваются диалектные, просторечные и областные слова, воспроизводящие народную речь. Характерен для исторического романа и особый поэтический стиль, красочные пейзажи, детальные описания, медленная ритмичная речь. Вот несколько образцов подобного стиля:

«Свернув приговор, дьяк с листом поклонился царю поясно. Осужденный встал с земли. Царь отошел от окна, сел на свое кресло, сказал:

— Суд бо божий есть и честь царева суд любит!

Палатой снова проходил стольник, царь приказал ему:

— Боярин Никита, не вели нынче рындам приходить.

— То укажу им, великий государь!

Стольник пришел, царь хотел закрыть глаза, но по палате спешно и, видимо, робко, колыхая тучными боками, шла родовитая Голицына, мама царских детей.

— Мама! Не можно идти палатой, тут бояре ходят для ради больших дел.

Боярыня почтительно остановилась, повернувшись лицом к царю, и низко, но не так, чтобы сдвинуть на голове тяжелую кичу с золотым челом и камнем, поклонилась:

— Холопку твою прости, великий государь, царевич, внишь, сбег в ту палату, и я за ним, да дойти не могу — прыткой, дай ему бог веку...» (А. Чапыгин. «Степан Разин»).

«За воротами бескрайная мутно-желтеющая под луной степь. Теплый воздух несет запах далеких солончаков. Голова постоял за воротами, вслушиваясь. Послышался ему тонкий нечеловеческий свист, потом далекий рев, похожий на рев верблюда. Над его головой со стены мотнулась крупным комом сова, улетающая зашелкала и, медленно паря в опаловом воздухе, распластала в вышине широко мохнатые крылья... недалеко заплакал заяц, уловленный ночным хищником» (Там же).

Лексика романа характеризуется обилием слов, отсутствующих в словарях русского литературного языка: «Ух, пей, брат! не на крупечном, без уловной деньги» (т. е. без платы за выпитое в кабаке), «Казак высматривал исцов» (сыщиков), «А кика твоя с жемчугом аль венисами?» (гранатами), «У стены, на кирпичном полу, бревно, в него воткнул кончар» (шпага), «Пожар заставляет татарские сокмы (тропы), дороги отодвигаться прочь от казацких городов».

Вот образцы описательной прозы исторических романов, с их характерной поэтизацией описываемого:

«К дому подходил огород, тянувшийся на версты вдаль и вширь, потому что за самым огородом были еще какие-то великие пустыри с бирюзовыми озерами и вороньим граем в дуплистых березах. На всем этом широком пространстве жарко трещали сверчки в некошенной траве, а дикий шипец кружил голову сладким своим уханьем» (З. Давыдов. «Из Гощи гость»).

Одно время (30—40-е годы) в исторических романах советских писателей замечалось увлечение «натуралистической» лексикой и фразеологией — крестьянской, несколько архаичной для разговоров народа, и смесью древнерусских и церковнославянских слов для речи правящих классов. Вот образцы такого стиля.

Народные разговоры:

«— Ты, человек божей, заночуешь тутове, але как?..

— Надобе,— ответил неопределенно Куземка.

— Ну, так плати деньгу за ночлег.

— Во как! — удивился Куземка. — У тебя ле анбар на откупу? Я и даром переночую туто-т.

— Даром ночуй за анбаром, — молвил недовольно толстоголосый. — Отколь ты, волочебник, сюды приволокся? каких ты статей человек?» (З. Давыдов. «Из Гощи гость»).

Или из того же романа:

«— Того допрежь не было, и николи не слыхано того, — молвил он даже гневно. — Ездил я на мездни к Шуйскому Василию Ивановичу. Поведал мне Шуйской, будто и на Москве ноне есть такие, иже в трубки зрят на круг небесный. И выискано будто через трубки в небе светом четыре заблудших звезды».<sup>21</sup>

Вот диалог княгини со служанкой из другого романа:

«— Ладнушко! — ласково усмехнулась она. — Не дай бог бабе опростоволоситься.

— Каку рубаху-то давать? — сразу повеселев, спросила Дуняха. — Белу-алу ин изволишь желту?

— Алуя хочу сегодня.

Дуняха достала из сундука шелковую рубаху с пристегнутыми к рукавам запястьями, развертывая, как всегда, дивовалась:

— Запястья-то — одно загляденье! Шитье золотое так узорно, а жемчуг да красно так насажен!

Дуняха застегнула летник на все кованые из серебра пуговницы и повязала княгиню поверх волосника белым головным убрусом с золотым шитьем на концах.

— Ну и баска же ты, государыня Марья Ярославна! — всплеснула руками Дуняха. — Токмо вот ожерелье надеть на серьги самоцветные...» (В. Язвицкий. «Иван III, государь всея Руси»).

А вот слова князя Оболенского в том же романе:

«Слушайте, воеводы, токмо как яз сказывал, деять будем. Так нам лучше всего».

Или слова царского сына:

«Надобно, государь, окружить Шемяку. Вельми далеко ушел он от Новгорода, а идти ему дальше Усть-Юга некуда. Посему надобно послать враз одни полки к Усть-Югу, дабы тамо Шемяку держать; други полки отпустить через Вологду, куда ты укажешь, а тыл ему, дабы обратно его в Новгород не пущать; ты же сам, государь, пойдешь, где тебе угодно будет, преграждая Шемяке путь к Галичу...»

<sup>21</sup> По-видимому, здесь имеются в виду четыре планеты.

Этот стиль, который можно охарактеризовать как «пряничный», был осужден в свое время критикой, и увлечение это можно считать ныне изжитым.

## Варваризмы

Проникновение церковнославянизмов в русский язык явилось причиной появления в литературном языке двух параллельных стихий — книжной и разговорной. При этом, как можно было убедиться, церковнославянизмы преимущественно пополнили книжный раздел словаря. Но не только они были источником подобного явления.

Другим источником также преимущественно книжного словаря являются иностранные заимствования. Иностранные заимствования — законный путь пополнения словаря любого языка.

Заимствования из чужих языков именуются варваризмами, но при условии, чтобы слово, проникшее в русский язык, ощущалось как слово иностранное. Заимствования из языков соседних народов происходили во все стадии развития языка, искони. Не было периода абсолютной изоляции какой-нибудь национальности или племени, когда не существовало общения с соседями и, следовательно, отчасти и словарного обмена.

В русском языке отмечается наличие исконных заимствований, т. е. таких заимствований, которые в какие-то совершенно уже затерявшиеся в древности века проникли в русский язык и за эти века совершенно слились с основным фондом русского языка. Это исконные слова, историю которых иногда даже трудно проследить. Существуют в русском языке слова: *бобыль*, *лошадь*, *ковш*, *башка*, *армяк*. Если изучить их этимологию, то окажется, что это слова не общеславянского происхождения. Это можно доказать тем, что не во всех славянских языках они имеются, а чаще всего присутствуют в одном русском языке. Если бы это были слова общеславянские, то они встречались бы и у других славян. Кроме того, само лингвистическое изучение этих слов иногда довольно ясно показывает, откуда слово происходит. В таком, казалось бы, русском слове, как *башка*, нетрудно увидеть тюркский корень *баш* (что значит голова), следовательно, слово *башка* заимствовано у какой-нибудь тюркской народности. Слово *армяк*, по-видимому, киргизского происхождения, тоже из тюркской группы. *Лошадь* — тоже тюркского происхождения. *Бобыль*, по-видимому, скандинавского происхождения. Этимологию некоторых из этих слов трудно устанавливать, ибо они настолько усвоены, настолько видоизменились в русском языке, что их происхождение бывает весьма гадательно. Тем не менее таких слов обнаруживается достаточно. Тут и такие слова,

как *кувшин* (литовского происхождения), *собака*, *топор* (по-видимому, персидского происхождения), *утюг* (тюркское слово). Все эти слова настолько давно проникли в русский язык (одни раньше, другие позднее), что уже не осознаются как заимствованные. Более или менее осознаются в качестве иностранных слов те, которые начали проникать в русский язык уже после введения письменности. И уже переводы церковных книг, которые были в России первыми образцами письменного языка, внесли определенное количество иностранных слов. Это были слова греческие, которые переводчики того времени не в состоянии были передать соответствующими русскими словами, и они остались в переводах неизменными, например, *евангелие*, *монах*, *еретик*, *библия*, *аминь*, *диавол* и др. Такие слова вошли в язык с самого начала письменности. Принимая во внимание, что русская церковь всё время находилась в общении с церковью византийской, ясно, что эти грецизмы проникали в русский язык непрерывно, не только в XI в., но особенно начиная с XIV в., когда русско-греческие отношения сделались более тесными. Это были и слова не церковного порядка, но такие слова очень быстро сливались с русскими, и нами они воспринимаются уже как исконно русские. В качестве примера можно привести слова *кровать*, *грамота*, давно уже усвоенные русским языком, и проникшие в него позднее, в XIV—XV в., — *литавры*, *фонарь* и пр. Это всё слова явно заимствованные, хотя варваризмами они не являются. В то же время церковные слова *монах*, *евангелие* и другие, тоже греческого происхождения, ощущаются как явные варваризмы.

Греческий язык был основным источником заимствований примерно до XV в. (заимствований книжного порядка). После XV в. начинается влияние Западной Европы, при этом влияние преимущественно через посредство Польши. В русский язык начинают проникать западноевропейские слова, уже воспринятые и переработанные польским языком. Сюда можно отнести слова *аптека*, *магистр*, *персона*, *фундамент*. В отношении слова *фундамент* ясно, что оно проникло не непосредственно из какого-нибудь западноевропейского языка, а через посредство Польши. Оно происходит от латинского слова *fundamentum* и если бы пришло прямо из латинского языка, то ударение было бы на последнем слоге, как в словах *документ*, *постамент* и т. п. Но оно произносится с ударением на «а» (фундáмент), потому что в польском языке ударение, как правило, стоит на предпоследнем слоге, и поляки, заимствуя иностранное слово, акцентируют его не по правилам того языка, из которого слово заимствовано, а по правилам польского языка. Наряду с иностранными заимствованиями из французского, немецкого, которые проникали через польскую среду, в русский язык попадали и чисто польские слова. Например,



слова *писарь*, *лекарь*, *опека* — польского происхождения. Их трудно отличить от настоящих русских слов, хотя бы потому, что их корни родственны русским корням: *писарь* — *писать*, *лекарь* — *лечить*. Но форма *писарь*, *лекарь* с таким ударением и с таким суффиксом — это польская форма.

В конце XVII в. в русский язык нахлынуло особенно много западноевропейских слов, при этом наряду с греческим запасом слов появился довольно большой запас слов латинских. Не следует забывать, что ученым языком Западной Европы долго был латинский язык. На латинском языке велось преподавание в университетах; на латинском языке совершалось богослужение в католических странах. До XVI в. на латинском языке писались юридические акты и т. д. Эта традиция — обращаться к латинскому языку как к языку ученому — дошла до XIX в., и можно встретить в списке диссертаций, которые защищались, например, в германских университетах в самом конце XIX в., диссертации, писанные по-латыни. Таким образом, почти до наших дней латинский язык сохранялся в качестве ученого языка. Это и объясняет, почему среди книжных слов наряду с греческим фондом образовался уже и большой латинский фонд, при этом особого рода — научного, высокого, книжного порядка. В конце XVII в. в русском языке имеют хождение такие слова, как *аффект*, *гонор*, *декрет*, *канцелярия*, *оказия* и другие, кроме того, очень много таких слов, которые затем исчезли за ненадобностью; к ним можно, например, отнести слова: *квестия* (допрос), *тумулт* (смятение, шум), *деспект* (укоризна), *орация* (речь) и многие другие.

Петровское время — основной период внедрения в русский язык иностранных слов. Объяснялось это тем, что церковная культура шла на убыль и рядом с нею возникала светская культура, и естественно было со стороны русского народа обратиться к опыту западноевропейских стран, у которых вопросы светской культуры были разработаны гораздо лучше, чем у нас. Такие науки, как математика, в Западной Европе в XVII—XVIII вв. были гораздо более развиты, чем в России. То же относится к медицине, технике и др. Поэтому возникла необходимость в переводах. Иностранные слова выражали подчас понятия, непривычные в русском языке. Приходилось прибегать к изобретению смысловых эквивалентов. Здесь было три способа передачи. Чаще всего переводчики оставляли иностранное слово, передавая его средствами русской орфографии. Большая часть наук носит у нас иностранные имена. Химия, физика, математика — это всё термины, которые получили очень широкое распространение, при этом международное распространение, в научном языке до XVII в. и проникли к нам. Часть западноевропейской научно-технической терминологии, политической терминологии переходит в русский язык в неизменном виде, пополняя собой запас варваризмов.

Второй способ — калькирование, т. е. перевод этимологический, при котором корни и суффиксы иностранного слова передаются тождественными русскими корнями и суффиксами. Это видно, например, на названиях падежей. *Именительный* падеж есть калька слова *nominativus*, причем суффикс *-ительный* передает суффикс *-ativus* или *-itivus*, а русский корень от *имя* — корень латинского *popen*. *Родительный* — есть передача латинского слова *genitivus* (корень *gen-* от *genus* — *род*). *Дательный* — от латинского термина *dativus* — тоже имеет совершенно прозрачную этимологию (от латинского глагола *dare* — *давать*, отсюда и производится *дательный*). В основе латинского *accusativus* лежит глагол *accusare* — *обвинять*, отсюда *винительный* падеж. Калька — буквальный перевод с иностранного, и этот буквальный перевод получает значение того слова, с которого калька сделана.

Но не только эти способы применялись. Существовал третий способ — синонимический. Иногда без всякого калькирования подыскивалось какое-нибудь уже существующее русское слово или образовывалось от русских корней какое-нибудь новое слово, и ему придавалось значение иностранного, т. е. по своему значению оно применялось как равнозначное иностранному слову, как его русский синоним. Но оно тоже носило на себе следы проникновения из иностранного, и вот по каким приметам можно это узнать: язык имеет свою область применения того или другого слова; нет таких общераспространенных слов, которые можно было бы буквально перевести с одного языка на другой, потому что в одном языке оно жило своей жизнью и приобрело одни оттенки значений или второстепенные значения, в другом языке — другие. Поэтому точного соответствия употребления слов различных языков не бывает. А когда выдумывали новые слова для передачи иностранных слов, тогда употребление русского слова совершенно совпадало с употреблением иностранного слова. Например, *affectus* переводилось *страсть*, и в этом смысле слово *страсть* употреблялось как раз в тех случаях, где в латинском употреблялось *affectus*.

Слово *habitus* переводилось по-русски *имство*, потому что *habitus* происходит от глагола *habere* — *иметь*. *Имство* — прямой перевод слова *habitus*, и употреблялось оно в том же значении, что и в иностранном языке. Иностранное слово *natura* переводится русским *естество*, и это последнее употребляется в том же значении, в каком в латинском языке употребляется слово *natura*, и т. д.

Не нужно думать, что только русские были сильно подвержены иностранному влиянию. Надо сказать, что международный обмен слов — очень широко распространенное явление. Если посмотреть, например, французские словари, то там можно встретить очень много русских слов. Русские сло-

ва в какой-то мере проникали в иностранные языки. Еще в XII в. русское слово *соболь* утвердилось во французском языке в форме *sable*, до сих пор удержавшееся в геральдике. В XV в. то же слово через Италию пришло во Францию в форме *zibeljne*. Во французских словарях имеются слова *кнут*, *степь*, причем *степь* — старый географический термин, и он уже не обязательно связывается с южнорусской степью, а вообще означает географический ландшафт такого рода.<sup>22</sup> В итальянском, испанском, португальском и английском языках есть слово *тундра* (*tundra*) — без всякого намека на русскую тундру. В западных языках имеются такие слова, как *изба*, *царь*. Последнее слово теперь по-французски пишется *tsar*, а раньше писалось *czar*; это показывает, что слово, по видимому, проникло через венгерский язык в венгерской орфографии. Во французских словарях есть также слова: *кефир* (также в английском, немецком и итальянском), *кибитка*, *кумыс* (это слово, как и дальнейшие, также имеется в английском языке), *указ*, *самовар*. В большей части западных языков с XVII в. существует слово *sterlet* (*стерлядь*). Это всё старые слова. В современном французском языке существует большое количество слов советского происхождения. *Большевик* — обычное слово во всех языках. *Совет* имеет и производные: *soviétique* — *советский*, *soviétiser* — *сделать советским* и т. д. *Пятилетний план* имеет кальку во французском языке — *plan quinquennal*. Все эти слова проникли в большую часть языков мира.

Проникновение русских слов за пределы русского языка — такое же законное явление, как и обратное — проникновение иностранных слов в русский язык.

Обыкновенно ход проникновения иностранных слов бывает такой (иногда он сокращается по дороге). Сначала слова усваиваются в неизменном виде. Особенно это касается речений, состоящих из нескольких слов. До сих пор можно услышать иностранные изречения в качестве поговорок, особенно латинские. Впрочем, и отдельные латинские слова еще внедряются в русскую речь без изменений: слова *тахитит*, *минитит* до недавнего времени так и писались латинскими буквами. Можно привести и такие слова: *sgedo* (начало известного текста: «Верую», иначе говоря, символ веры), а *ргіогі* (иногда так и остается в иностранной транскрипции); очень часто в собраниях сочинений классиков имеется раздел, который называется «*dubia*», т. е. сомнительное, то, что нельзя безоговорочно приписать данному автору, и т. д.

---

<sup>22</sup> Это слово известно во французском языке с 1752 г. в форме *steppe*. В такой же форме оно имеется в немецком, итальянском и английском языках; в португальском — в форме *estepe*, в испанском — *estepa*.

Итак, сначала слово в неизменном виде прямо проникает в устную и письменную речь. В конце последнего тома «Толкового словаря русского языка» под редакцией Ушакова помещено большое количество таких слов и выражений, получивших право гражданства в русском языке в латинской транскрипции.

Затем слова уже начинают входить в русский язык, пишутся русскими буквами и усваиваются в русском контексте. При этом эти слова тяготеют к фонетике иностранного языка, но с некоторыми уступками русскому языку. При этом в разное время бывают разные отступления от русской фонетики в пользу тех иностранных слов, которые к нам проникают. Например, когда-то носовые гласные французского языка при усвоении слова сохранялись; это можно было услышать еще в конце XIX в. Теперь эти носовые гласные уже считаются признаками претенциозного стиля. Вообще надо сказать, что сначала сохраняется максимум фонетических особенностей, а потом постепенно они утрачиваются. Но кое-что из этих особенностей остается. Например, в современном произношении иностранных слов сохраняется явление, чуждое русскому языку: это несмягчение согласных перед *e*, т. е. говорят *картэль* вместо *картель* и т. д. Некоторые считают нужным сохранять это твердое произношение согласных, предшествующих иностранному *e*, во всех случаях. На самом деле в теперешних литературных нормах подобное явление возможно только у пяти согласных: *p, c, t, z, n*. Эти пять согласных удерживают в качестве нормы твердость в иностранных словах перед звуком *e*. Но в конце концов и они утрачивают эту твердость, если слова вполне усваиваются. Например, в недалеком прошлом произносилось *тэма*. Сейчас это звучит претенциозно. Слово *тема* утратило признак иностранного произношения и превратилось в обыкновенное русское слово. В то же время существует большое количество иностранных слов, которые произносятся с твердыми согласными перед *e*. Так, нельзя сказать *тезис*, а нужно *тэзис*, не *зеро*, а *зэро*, не *не-сессер*, а *нэсэссэр*, при этом независимо от принятого правописания.

Сохраняются в иностранных словах и некоторые сочетания, не свойственные русским словам: *гю, кю, хю, ню, жю*. По-русски, *г, к, х* смягчаются только перед гласными *и* и *е*, а *ш, ж* вообще не смягчаются, так что подобное произношение, с точки зрения русского языка, невозможно. Но иногда говорят *брошюра, жюри*; усвоены многие слова с сочетанием *кю*: *кювет, кюре*. Сочетания *гю, и хю* встречаются в иностранных именах: *Гюго, Гюнтер, Монтэгю, Хютте*. Правда, в последнее время намечается тенденция освободиться от *ю* в таких случаях.

Есть и другие фонетические явления, которые в русском

языке встречаются только в иностранных словах, например сохранение звука *o* в неударном положении (особенно в собственных именах: *Морис Торез* и т. п.).

Существуют явления и морфологического порядка: слова остаются первоначально в неизменном виде, т. е. не склоняются; говорят *пальто* — и не склоняют это слово. Зато в народных говорах, в просторечии говорят уже и *в пальте* и *без польт* и т. д. Иногда и прилагательные остаются неизменными, например *беж* (цвет). Затем эти слова обрастают суффиксами, словообразовательными частями, дающими возможность их склонять. Глаголы в неизменной форме не усваиваются. Они сразу получают русский суффикс или русифицированный иностранный суффикс, например *-ировать*.

Особый вид проникновения в русский язык иностранной лексики составляет усвоение словообразовательных частиц. Так, иностранные суффиксы иногда становятся совершенно русскими суффиксами, т. е. применяются для русского словообразования. Таковы суффиксы *-изм*, *-ист* (*пушкинизм*, *пушкинист*), или суффикс *-аж* (например, в полиграфическом деле термин *листаж*), или *-ат* (*старостат*, *деканат*), или *-ация* и др.

Следовательно, с одной стороны, иностранные слова русифицируются, теряют иностранную фонетику, теряют иностранную морфологию и приобретают морфологию русскую, а с другой стороны, они вносят в русский язык какой-то иностранный элемент, нами усваиваемый. Нельзя сказать, что иностранная фонетика совершенно исчезла из русского языка (*тэма* превратилась в *тему*, но всё время прибывают новые слова, которые поддерживают произношение *э*, а не *е*); русские суффиксы присоединяются к иностранным словам, зато и сам русский язык приобретает иностранные суффиксы, которыми начинают пользоваться в русском обиходе. Таким образом, наблюдается взаимное проникновение языков.

Существует классификация варваризмов. В основе ее — происхождение слов. Употребляются при этом такие термины: грецизмы (*грамматика*, *варвар*, *демократия*), латинизмы (*аудиенция*, *документ*, *линия*, *центр*, *радиус*), галлицизмы, слова французского происхождения (*котлета*, *омлет*, *пудра*; *дипломатия*, *ложка*). Иногда применяют термины англизм, германизм, но обычно просто констатируют, откуда происходит слово. Можно обнаружить зависимость от происхождения самого выбора слов определенной группы значений. Английский язык дал обширную спортивную терминологию (например, *футбол*), кулинарную (например, *пудинг*) и др. Итальянский язык дает музыкальную терминологию (*соната*, *каприччио*), но не только музыкальную. Так как одно время в период раздробленности Италии было много наемных итальянских войск, итальянских отрядов, которые инкорпори-

ровались в иностранные войска, то во всей Европе были распространены военные термины итальянского происхождения (например, *равелин*). Есть еще одна область, где итальянские термины обычны, это — банковское дело, которое развивалось сначала в Италии (*банк, ломбард, авизо* и др.). Очень разнообразна терминология, пришедшая из немецкого языка (*бухгалтерия, валторна, ротмистр, штык, кант* — оторочка), потому что Германия почти пограничная с нами языковая область; кроме того, Россия в прошлом своем составе, особенно в правящей верхушке, насчитывала много немцев: таковы были и помещики «прибалтийских» губерний (Латвия, Эстония), в которых вследствие этого официальным языком был немецкий; в русской бюрократии было много немецких фамилий (Бенкендорф, Клейнмихель, Корф, Нессельроде, Розен, Ламздорф и др.); в Петербурге были кварталы, населенные немецкими ремесленниками и торговцами. Всё это содействовало проникновению в русский язык множества разнообразных по значению немецких слов.

Проникшие в русский язык испанские слова — преимущественно колоритные, экзотические, которые главным образом сохраняют колорит испанского быта, испанской жизни, например: *серенада, мантилья, кастаньеты*. Довольно много слов в петровское время дал голландский язык — это преимущественно морская терминология, например: *ватерлиния, штиль, шторм* и т. д.

От западных заимствований следует отличать восточные. Восточные слова в Россию проникали разными путями. Много восточных слов проникло через западноевропейскую литературу, т. е. книжным путем. Их легко отличить; например, такие термины, как *султан, визирь, калиф, паша, фирман, диван, имам* и т. д. Кроме того, на территории нашей страны очень много представителей тюркской, иранской и иных групп восточных языков. При непосредственном бытовом общении носителей русского и восточных языков происходит бытовое взаимопроникновение лексики. Восточные слова шли в русский язык обильно и устным путем, и они, конечно, носят иной характер, чем слова книжного порядка. Это такие слова, как *базар, башлык*. Кое-какие восточные слова приходят из очень далеких стран, но обычно через посредство западноевропейских языков. Такие слова, как *ураган, бамбук*, очень далекие от нас, проникли к нам не непосредственно, а через западноевропейские языки. Обычно это слова, получившие международное обращение. Кстати, надо учитывать, что помимо слов, непосредственно взятых из какого-нибудь языка, есть очень много иностранных слов, которые невозможно прикрепить к той или иной национальности, и не потому, что они не имеют своего национального происхождения, а потому, что они стали общеевропейскими словами. Такими словами

можно считать *театр, оркестр*. Их путь в Россию шел из Греции через французов, но они имеют общеевропейское распространение.

В общем в современном русском словаре около четверти слов — заимствованные. По отношению к общему словарю галлицизмы составляют около 7%, заимствования из греческого и латинского по 6%, причем значительная часть заимствований из древних языков представляет собою научную и техническую международную терминологию, образованную уже в новейшее время из латинских и греческих корней. Затем следуют немецкие заимствования — около 3%, английские — 0,8%, итальянские — 0,5%, разные восточные заимствования — около 1%, из них тюркские составляют 0,3%, арабские — 0,2%, и в небольшом количестве голландские и испанские. Процент иных заимствований ничтожен. Приведенные цифры лишь приблизительны,<sup>23</sup> но достаточны для общей характеристики иностранных заимствований.

К варваризмам относятся и те слова международного обращения, которые изобретены по мере развития техники и науки. В значительной части эти слова состоят, как уже сказано, из греческих или латинских корней, но возникли они не в Греции, а придуманы учеными разных стран. Это такие слова, как *телефон, телеграф, велосипед, ради* и т. п. При этом интересно, что сами греки не всегда принимают эти греческие образования, так как в них часто греческие корни подвергаются сильному искажению. Например, когда метрическая система была принята в Греции, то греки от общеевропейских названий метрических мер отказались, потому что французы — изобретатели этой терминологии — настолько исказили греческие корни, что в Греции они звучали бы как насмешка над греческим языком. Поэтому греки сохраняют старые названия мер, применяя их к мерам метрическим.

Бывали случаи, когда одно и то же слово приходило к нам разными путями и не непосредственно из чужого языка, которому слово принадлежит, а при посредстве языков-передатчиков, и в русской лексике образовалось поэтому два слова одного корня. Например, слова *пульт* и *пюпитр* имеют общее происхождение (латинск. *pulpitum*), но одно из них пришло через немецкий язык (*Pult*), другое — через французский язык (*pupitre*). Значения этих слов несколько разошлись: в технике употребляется преимущественно *пульт* (пульт управления на электростанции), *пюпитром* называется наклонная подставка на ножке для книг, тетрадей, но особенно для нот. В этом последнем значении слово *пюпитр* может совпадать со словом *пульт* — подставка для нот у музыкальных инстру-

<sup>23</sup> В настоящее время это соотношение несколько изменилось (*Прим. отв. ред.*).

ментов или отдельно стоящая на высоких ножках для нот и партитур. То же произошло с турецким (с персидского) словом *сарай* (дворец). В этой правильной форме оно усвоено устным путем, а через западноевропейские языки (посредством итальянского<sup>24</sup> и французского языков) оно пришло в форме *сераль*. В значении эти слова разошлись.

Говоря об иностранных словах, надо учитывать еще один разряд слов, принадлежащих обыкновенно к международному обиходу. Это слова, в основе которых лежат собственные имена. Очень часто новое изобретение, товар, открытие называется именем либо изобретателя, либо местности, откуда происходит, и этот разряд слов тоже воспринимается как варваризмы. Например, *канарейка* получила свое название от Канарских островов: *патефон* — специальное сложное образование, изобретенное французской фирмой братьев Патэ, которая изготовляла граммофоны особой формы: в качестве второй части названия взята часть слова *граммофон* (от греческого корня *фон* — звук), а в качестве первой части присоединена фамилия *Пате*. К тому же разряду относится слово *никотин*, в основе которого лежит собственное имя *Нико* (Nicot), и много других слов. Такие слова по большей части импортированы к нам из-за границы, а потому воспринимаются как иностранные.

Проникновение иностранных слов в русский язык, особенно усилившееся в Петровскую эпоху, наглядно иллюстрируется текстами того времени. Вот текст одной книжки. Название ее привести целиком трудно, потому что, по обычаю того времени, это название располагается на двух страницах. Начало названия таково: «Рассуждение какие законные причины его величество Петр Великий император и самодержец всероссийский и протчая и протчая к начатию войны против короля Карола 12, шведского 1700 году имел; и кто из сих обоих потентантов во время сей пребывающей войны более умеренности и склонности к примирению показывал» и т. д. Сокращенно книгу называют «Рассуждение», а чтобы не путать с другими «Рассуждениями», упоминают имя автора — П. Шафиров. «Рассуждение» это написано в 1716 г., а напечатано в 1722 г. Собственно «Рассуждению» у Шафирова предшествует «Дедикация», или «приношение», мы бы сказали «посвящение». («Рассуждение» посвящено только что родившемуся сыну Петра, который жил недолго и умер в 1719 г.) «Рассуждение» начинается так: «Хотя при начатии сея войны меж империем Российским и короною

---

<sup>24</sup> В итальянском языке это слово приобрело форму *serraglio* (серальо) под влиянием народной этимологии. Слово *serraglio* собственно означает закрытое место (от глагола *serrare* — запереть). С ним слилось старинное *serraglio* — турецкий дворец.



Шведскою со обеих стран многие декларации, манифесты и универзалы письменные выдаваны суть; однако ж, понеже оные токмо по каждой страны интересу и по состоянию времени и по потребности всегда конъюнктур, а особливо с стороны его царского величества, токмо в кратких определениях были сочинены...» (предложение продолжается на четырех с половиной страницах).

Начало уже довольно насыщено иностранными словами, но эти иностранные слова скорее всего уже были усвоены — *интерес, конъюнктура, декларация* и др. В тексте, однако, встречаются часто и такие слова, которые были непонятны читателю и вводились автором этой книги впервые. Чтобы сделать их понятными, автор прибегает к целому ряду приемов. Иногда он просто сопровождает иностранное слово русским переводом, который дается в скобках. Например, он пишет «штилизованы», после этого в скобках, шрифтом помельче, написано: «сочинены»; «дивулгованы», а в скобках — «разглашены», «патриот (отечества сын)», «трибутариин (данники)», «революции (отмены)»,<sup>25</sup> «амбиция (честолюбие)», «ратификация (подтвержденная грамота)», «министр (боярин)».

Другой способ — соединение двух слов, русского и иностранного, союзом *или*, т. е. пояснение как бы в тексте. Это делается тогда, когда буквального значения слова автор не находит в русском языке и подыскивает близкий по значению синоним, который таким образом несколько поясняет иностранное слово. И, наконец, третий способ, когда автор находит слово даже не очень близкое, и тогда вместо союза *или* идет союз *и*. Например: *колумнии и поносы* (клевета); *концент или мнение, трактаты и пересылки* (письменные сношения), *принадлежала под область и протекцию* (область — власть), *подать или контрибуция, куриозное или любопытное содержание, креатуры и единомысленники* (в последнем случае поставлен союз *и*, а не *или*, потому что *креатуры* и *единомысленники* — довольно далекие друг от друга понятия).

Текст Шафирова показывает, что вводились слова, мало понятные для читателя и, по-видимому, без большой нужды, потому что в большинстве случаев эти слова можно было передать русскими словами. Подобное применение иностранных слов представляло собой определенную и преднамеренную пропаганду особого нового стиля и вызывалось не практической потребностью, а соображениями особого порядка. Этот новый стиль являлся выражением новой — петровской — политической системы и полемически противопоставлял себя стилю, характерному для старомосковской партии. Этим сти-

---

<sup>25</sup> Слово *революция* употреблялось в значении всякого существенного изменения, а не революционного переворота при помощи вооруженного восстания, отсюда и перевод «отмены».

лем сторонники петровских реформ как бы приобщали русских к общеевропейским формам мышления и выражения.

Но наряду с этим именно в петровское время появилось и модное, бездумное раболепие перед всем заграничным, своеобразное поверхностное щегольство внешними знаками приобщения к западной культуре в формах быта, одежды, пищи, нравов, так что иногда самые пороки, свойственные европейскому укладу жизни, получали некую привлекательность в глазах модников, вовсе чуждых глубоким вопросам культуры.

Появился особый стиль, безразборно смешивавший русские слова с иностранными из простого щегольства. Вот каким языком отличался, например, Б. И. Куракин (1676—1727), который в «Гистории царя Петра Алексеевича» писал: «Франц Яковлевич Лефорт пришел в крайнюю милость и конфиденцию интриг амурных. Помянутый Лефорт был человек забавный и роскошной, или, назвать, дебошан французской. И непрестанно давал у себя в доме обеды, супе и балы». Особенно характерен дневник Б. И. Куракина, постоянно цитируемый, где он сообщает, как он ездил в Италию: «В ту бытность был инаморат<sup>26</sup> славным хорошеством одною читадинкою,<sup>27</sup> называлася Signora Francesca Rota, и так был инаморато, что не мог ни часу без нее быти, и расстался с великою печалью, и печально же аж до сих пор из сердца моего тот амог<sup>28</sup> не может выдти и, чаю, не выдет, и взял на меморию<sup>29</sup> ее персону<sup>30</sup> и обещал к ней опять возвратиться».

Злоупотребление иностранными словами вызвало письмо Петра I послу Рудаковскому: «В реляциях твоих употребляешь ты зело много польские и другие иностранные слова и термины, за которыми самого дела выразуметь невозможно; того ради впредь тебе реляции свои к нам писать все российским языком, не употребляя иностранных слов и терминов».

Для конца XVIII в. и начала XIX в. характерно проникновение в русский язык совсем ненужных иностранных слов. В петровское время всё-таки пользовались иностранными словами, главным образом в области науки, техники, абстрактных понятий и т. д., т. е. это было связано с непосредственной необходимостью обогащения русской терминологии. А в дальнейшем замечается засилье именно «моды». Дворянская верхушка, начиная уже с царствования Екатерины II, переходит на французский язык, и совершенно естественно, что этот французский язык отражается как-то и на русском языке. Уже в XVIII в. можно встретить достаточное количество свиде-

<sup>26</sup> влюблен.

<sup>27</sup> горожанка.

<sup>28</sup> любовь.

<sup>29</sup> память.

<sup>30</sup> портрет.

тельств об этом светском злоупотреблении словами иностранного языка. Стоит вспомнить комедию Фонвизина «Бригадир», которая вся построена именно на осмеянии этого неумеренного употребления иностранных слов, иногда вопреки смыслу, только для того, чтобы блеснуть иностранщиной. В сатирической литературе XVIII в., в журналах Новикова, в комедиях становится привычной фигура так называемого петиметра (*petit maître* — господинчик), т. е. смешного щеголя, который, приезжая из Парижа, привозил ворох иностранных слов, иностранных выражений. Русские петиметры имитировали подобных себе претенциозно-элегантных щеголей, являвшихся типическими представителями французского придворного общества в царствование Людовика XV. Этот тип легкомысленных молодых людей получил отражение в литературе своего времени, в мемуарах, романах и мелкой поэзии. Эти щеголи, «красные каблуки» (*talons rouges*) нашли себе достойных подражателей в среде не очень культурных сынков русских богачей, засылавшихся в Париж для приобретения светского лоска. По возвращении на родину они обязательно примешивали к русской речи в неумеренном числе французские слова. Эти слова и выражения, собственно, были совершенно бесполезны в русском языке, потому что отличным образом можно было то же самое выразить по-русски, но иностранные слова придавали своеобразный лоск языку петиметров, характерному для того времени.

В речи советницы в комедии Фонвизина «Бригадир» (1766) встречаются, например, такие выражения:

«Я *капательна*...» (франц. *sarable* — способный).

«Разве нельзя о другом *дискюрировать*?..» (разговаривать).

«...я сама с тобою одних *сантиментов*...» (не в нашем смысле, а в смысле «мнений»).

«Ах! как несносно признаваться в своей *пассии*! (страсти)».

«Для меня нет ничего *комоднее* свободы...» (не от русского слова «комод», а от французского *commode* — удобный).

А вот как говорит бригадирский сын:

«Всякий *галантом* (светский человек), а особливо кто был во Франции, не может *парировать* (спорить), как вы... он и с вами так же поступит, как вы меня *трактовать* (в смысле обращаться) хотите».

«Должен ли я вам хотя малейшим *респектом*?» (уважением).

В речи героев комедии отчетливо показано злоупотребление французским языком.

Эта галломания, любовь ко всему французскому — к французским модам, французской кухне, к французским книгам и к французскому языку — процветала в дворянском обществе во второй половине XVIII в. и на протяжении первой трети XIX в. Продолжалось это и дальше с явной убылью. В послепушкинское время это явление заметно падает. Однако период

галломании оставил свой след на светской речи русского дворянского общества. Французские слова дворянского обихода прочно укоренились в языке. О таком характере разговорного языка дворянского общества достаточно красноречиво говорят некоторые строфы «Евгения Онегина». Пушкин прямо указывает, откуда идет увлечение иностранными (преимущественно французскими) словами:

Я знаю: дам хотят заставить  
Читать по-русски. Право, страх!  
Могу ли их себе представить  
С «Благонамеренным»<sup>31</sup> в руках!  
Я шлюсь на вас, мои поэты;  
Не правда ль: милые предметы,  
Которым, за свои грехи,  
Писали втайне мы стихи,  
Которым сердце посвящали,  
Не все ли, русским языком  
Владея слабо и с трудом,  
Его так мило искажали,  
И в их устах язык чужой  
Не обратился ли в родной?

(Гл. III, строфа 27)

И Пушкин замечает:

Как уст румяных без улыбки,  
Без грамматической ошибки  
Я русской речи не люблю.  
(Там же, строфа 28)

Неправильный, небрежный лепет,  
Неточный выговор речей  
По-прежнему сердечный трепет  
Произведут в груди моей;  
Раскаяться во мне нет силы,  
Мне галлицизмы будут милы,  
Как прошлой юности грехи,  
Как Богдановича стихи.

(Там же, строфа 29)

Это, конечно, ироническая характеристика положения с русским языком в дворянском обществе, преимущественно в женской его половине. Положение это отразилось и на состоянии русского языка вообще. Это был период проникновения большого количества французских слов в наш язык, главным образом слов светского, бытового порядка, которые продолжали держаться в языке даже и тогда, когда французский язык перестал являться разговорным языком дворянского общества.

---

<sup>31</sup> «Благонамеренный» — журнал, который издавался А. Е. Измайловым и отличался несколько грубоватым тоном, не подходящим для дамского общества.

В 60-х годах это положение изменилось, французская традиция стала падать, и на смену ей появились несколько иные тенденции, в частности так называемые «семинарские» традиции, которые восходили не к французскому языку, а к другим языкам. В романе Тургенева «Отцы и дети» (1861) есть страницы, где описывается столкновение двух разных поколений. Старики — это представители старой дворянской традиции, преимущественно французской ориентации — впрочем, отчасти и английской. (Англомания считалась увлечением еще более аристократическим, чем галломания, и в наиболее состоятельных семьях высшего света для воспитания детей нанимали не только французских гувернеров и гувернанток, но и англичан.) А новое, молодое, поколение уже воспитано было не на дворянских, а на разночинных традициях, и в частности эти разночинные традиции были сильно смешаны с явными признаками семинарского воспитания, которое отражалось даже и на произношении (известно, какое большое количество передовых шестидесятников получило образование в духовной семинарии). Вот как рисует своих героев в «Отцах и детях» Тургенев, в частности Павла Петровича Кирсанова:

«— Да, надо почиститься, — отвечал Аркадий и направился было к дверям, но в это мгновение вошел в гостиную человек среднего роста, одетый в темный английский сюрт,<sup>32</sup> модный низенький галстук и лаковые полусапожки, Павел Петрович Кирсанов».

И П. П. Кирсанов всё время характеризуется именно как приверженец отчасти английской культуры, но всё-таки главным образом французской. В частности, когда П. П. Кирсанов, наконец, дошел до основных вопросов и стал спорить с Базаровым и с Аркадием, здесь сказалась различная их языковая культура. Павел Петрович говорит:

«— Вот как. Ну, это, я вижу, не по нашей части. Мы, люди старого века, мы полагаем, что без принсипов (Павел Петрович выговаривал это слово мягко, на французский манер, Аркадий, напротив, произносил «прынцип», налегая на первый слог), без принсипов, принятых, как ты говоришь, на веру, шагу ступить, дохнуть нельзя».

Далее целая французская фраза инкорпорирована в русскую речь:

«*Vous avez changé tout cela,*<sup>33</sup> дай вам бог здоровья и генеральский чин, а мы только любоваться вами будем, господа, как бишь?»

— Нигилисты, — отчетливо проговорил Аркадий».

Вот столкновение двух поколений, двух культур. Здесь не только смена в языке поколений, но и в его сословной окраске.

---

<sup>32</sup> Suit — по-английски костюм, — это иностранное слово уже несколько характеризует вошедшего человека.

<sup>33</sup> «Вы переменяли всё это» — французская поговорка; измененная цитата из комедии Мольера «Лекарь поневоле».

Обратимся теперь к вопросу о проникновении варваризмов в художественную литературу. В петровское время в разговорный и в деловой язык проникло такое количество варваризмов, какое никогда не проникало; после этого наступила естественная реакция. Эта реакция, в частности, выражалась в том, что в поэтический язык варваризмы не допускались. В произведениях стихотворного и высокого поэтического стиля они были запрещены. Однако это запрещение не было абсолютным, и мы можем проследить, как постепенно в поэтическую речь проникали варваризмы. Если мы обратимся, в частности, к писателям «высокого» стиля XVIII в., то в их одах присутствует довольно большая группа варваризмов. Здесь встречаются слова: *океан*, *лампада* (всегда в значении светильника вообще, источника света, а не в таком узком смысле, как мы употребляем), *натура* (т. е. природа), *зефир*, *эфир*, *ароматный* и др.

Греческие слова, уже проникшие в Библию, вместе со славянизмами стали проникать довольно рано и в поэзию. За греческими словами последовали и латинские:

...больших не добьется  
Палат, ни расцветенна *мраморами* саду.  
(Кантемир. Сатира I)

Слово *мрамор* происходит от латинского *marmor* — мрамор, а оно, в свою очередь, от греческого *marmaros* — вообще скала, в частности мрамор.

Уже у Кантемира мы встречаем и случаи калькирования или синонимии иностранного слова:

Можно и славу достать, хоть *творцом* не слыти.  
(Сатира I)

Здесь *творец* не в обычном значении, а как синоним, адекватный иностранному *автор* (франц. *auteur*).<sup>34</sup>

Вообще проникновение варваризмов в русскую поэзию облегчалось двумя обстоятельствами: многие из этих иностранных слов встречались в античной поэзии — греческой и латинской. Кроме того, как уже сказано, многие из них проникли в церковнославянские тексты. Однако этих условий недостаточно, чтобы ими истолковать наличие варваризмов в «высокой» поэзии XVIII в. Посмотрим, какие именно варваризмы проникают в оды Ломоносова. Эти слова принадлежат к определенным семантическим группам. Рассмотрим эти группы, параллельно отмечая происхождение слов.

<sup>34</sup> От латинск. *aucto*r (от глагола *augere* — увеличивать, прибавлять).

Пожалуй, самую большую группу составляют слова, связанные с понятием природы, со словом *натура*. Например, такое слово, как *стихия*, затем слова вроде *океан*, *зефир*, *эфир*. Сюда же попадают слова: *металл*, *вулкан*, *планета*, *метеор*. *Натура* (латинск.):

*Натура* оному дивится.  
(Ода 1745 г.)

Уже врата отверзло лето...  
*Натура* ставит общий пир...  
(Ода 1743 г.)

*Натуру* духом превосходит...  
(Ода 1757 г.)

Уже это слово является показателем того, что данный варваризм не вызван отсутствием русского синонима для данного понятия. В том же значении Ломоносов употребляет слова *естество* и *природа*:

Спешу за хитрым *естеством*...  
(Ода 1750 г.)

Напрасно строгая *природа*  
От нас скрывает место входа  
С берегов вечерних на восток.  
(Ода 1752 г.)

*Стихия* (греч.):

*Стихии* сами то являют...  
(«Ода на прибытие в С.-Петербург герцога голштинского», 1742)

*Океан* (греч.):

В зенит<sup>35</sup> вступи, прешед границу  
Позднее в *океан* спустись.  
(Ода 1743 г.)

*Зефир* (греч.):

Какой приятный *зэфир* веет...  
(Ода 1742 г.)

*Эфир* (греч.):

Гласит *эфир*, земля и воды...  
(Ода 1746 г.)

Сравнительно невелика группа слов религиозно-церковного обихода. Кажалось бы, отсюда можно было ожидать наибольшего количества слов, проникающих в поэзию, т. е. слов, которые уже вполне усвоены были церковными текстами. Оказывается, таких слов относительно мало. Это слова типа *ан-*

<sup>35</sup> Слово *зенит* общеевропейского распространения, известное в латинской форме с XIV в., — результат описки: арабское «самт», или «семт», было записано писцами средневековья в форме *senit* (ni вместо m), откуда и распространилось в такой искаженной форме в новых европейских языках.

*гел, алтарь, фимиам* — и то больше общего, а не специфически церковного значения:

О ангел мирных наших лет.  
(Ода 1747 г.)

Как благовонный *фимиам*.  
(Ода 1745 г.)

Здесь *фимиам* означает благоухание, подобно слову *аромат*:

И льет на воздух *аромат*..  
(Ода 1745 г.)

Затем попадают слова, связанные с искусством, вообще с представлением о чем-то прекрасном, типа *лира* (греч.), *арфа* (нем.):

Ты твердь оставь, о древня *лира*..  
(Ода 1742 г.)

Гремящих *арф* ищи союза..  
(Там же)

Последнее слово встречается также в форме *гарфа*:

Не сам ли в *гарфу* ударяет  
Орфей, и камни оживляет..  
(Ода 1745 г.)

Может быть, сюда же следует отнести и названия драгоценных камней, красивых цветов, деревьев, животных и всего, что рисует красоту природы:

Столпы округ его огромные *кристаллы*,  
По коим обвнлись прекрасные *кораллы*..  
.....

Помост из *аспида* и чистого *лазуря*..  
.....

Там трон *жемчугами* усыпанный *янтарь*;  
На нем сидит волнам седым подобный царь.

*Сафирным* скипетром водам повелевает.  
(«Петр Великий», песнь I)

Крепче *мрамора*, *рубина* много краше!  
(«На иллюминацию», 1747)

*Смарагды*, шелк дают мне греки..  
(Ода 1761 г.)

Возвысится как *кедр* высокий..  
(Ода 1743 г.)

Трофеи в оных вознесенны,  
С *оливой пальмы* насажденны..  
(Ода 1746 г.)

Покрыта *лаврами* глава.  
(Ода 1748 г.)

*Павлина* посрамляет вран..  
(Ода 1748 г.)



Меж бисерными облаками  
Сияет золото и лазурь.  
(Ода 1745 г.)

Довольно большую группу составляют слова политического содержания, т. е. такие слова, которые обозначают некие «высокие» политические понятия: *монарх, скипетр, трон, порфира, герой, триумф, трофей* и др.:

Великих зря *монархов* дочь...  
(Ода 1742 г.)

Играя нимфы выют в руках,  
*Монархиня*, венцы лавровы...  
(Там же)

Ты паки зришь *императрицу*.  
(Там же)

*Порфиру* и власы взвевает...  
(Ода 1745 г.)

При этом и здесь иностранные слова безразлично чередуются с русскими:

Пред *троном* высшего пылает...  
(Ода 1748 г.)

Порфира, скипетр и *престол*...  
(Ода 1746 г.)

Когда в отеческой *короне*  
Блеснула на российском *троне*...  
(Ода 1748 г.)

*Венец* держала над главою.  
(Ода 1746 г.)

О скипетр, *венец*, о трон, чертог.  
(Ода 1764 г.)

Сюда же относятся слова, обозначающие душевные качества, — *герой* и в противоположность — *тиран*:

Среди *героев* вознесенный...  
(Ода 1746 г.)

Мамай, *тиран* и льстец.  
(«Тамира и Селим»)

Оба эти слова имеют много производных:

В одном *геройский* дух и сила...  
(Ода 1745 г.)

О вы, Российски *Героини*.  
(Ода 1752 г.)

*Геройство*, красота, щедроты.  
(Ода 1742 г.)

Но как я кровь свою *тиранствовать* могу?  
(«Тамира и Селим»)

Какой приходит к нам от слов *тиранских* слух.  
(Там же)

Секут несытые и златом и *тиранством*.  
(«Письмо о пользе стекла»)

Затем следует учесть довольно большую группу мифологическую, т. е. названия богов и всяких мифологических существ, которые применяются главным образом в переносном значении. Например, вместо того, чтобы сказать *море*, говорится *Нептун*, вместо того, чтобы сказать *война*, говорится *Марс*, ветер — *Борей*. Сюда же относятся такие слова, как *нектар*, *купидон*, *нимфы*, *гигант*:

Кастильски *нимфы* ликовствуют...  
(Ода 1745 г.)

Сладчайший *нектар* лей с Назоном...  
(Ода 1742 г.)

Как *феникса* воскресша ныне.  
(Ода 1742 г.)

Скончали пением сей глас его *сирены*...  
(«Петр Великий»)

Особенно характерна для Ломоносова группа слов, связанных с морем и морским делом:

И стонет страшный *Океан*.  
(Ода 1752 г.)

Покрыты *кораблями* воды...  
(Ода 1742 г.)

Коль много обнял *горизонт*...  
(Там же)

В камчатский *порт*...  
(Там же)

Как *флот* российский в *понт* дерзает.  
(Там же)

И с трепетом Нептун чудился,  
Взирая на российский *флаг*.  
(Ода 1747 г.)

Вели твой *флаг* поднять и *вымпел* в ветр пустить.  
(«Ода на коронавание», 1742)

Характерна лексика, обозначающая явления исполинские:

Из гор иссечены *колоссы*.  
(Ода 1748 г.)

Как сверженный *гигант* ревет.  
(Ода 1757 г.)

Стремглавно падают *титаны*...  
(Ода 1761 г.)

Особую группу составляют названия наук и искусств: *география*, *химия*, *механика* и пр.:

В земное недро, ты, *химия*,  
Проникни взора остротой.  
(Ода 1748 г.)

И было в деле сем удачно *мастерство*...  
(«Письмо о пользе стекла»)

Следует отметить такие слова, как *театр, фортуна, талант, талан* (удача):

Что на *театр* всесветный взводит...  
(Ода 1761 г.)

Своей *фортуны* ждет успеха...  
(Ода 1742 г.)

Так блестящий ее *талант*...  
(Ода 1764 г.)

Чрез вольность к нам введен *талан* земель чужих.  
(«Ода на корование», 1742)

Все эти слова разного происхождения. Вообще преобладают греческие слова, но с ними соревнуются и латинские (*фортуна, натура, порт, олива, корона*). Имеются слова и из новых европейских языков — немецкого (*мастерство, арфа, вымпел*), голландского (*флаг, флот* — слово, которое, может быть, взято из французского), французского (*талант, солдат*).<sup>36</sup>

Очевидно, не происхождение, а значение этих слов объясняет их присутствие в поэтическом языке Ломоносова. При этом характерно то, что в этом круге понятий варваризмы свободно чередуются с их русскими синонимами (*гигант — исполин, понт — море, аромат — благоуханье, трон — престол* и т. п.).

Если мы обратимся к такому, казалось бы, антагонисту Ломоносова, каким был Сумароков, то увидим, что одическая лексика Сумарокова хотя и несколько беднее иностранными словами, но в конце концов придерживается тех же самых семантических групп. И если мы из Сумарокова начнем выписывать иностранные слова, то увидим, что этот словарь содержится в границах того выбора иностранных слов, который мы имеем у Ломоносова, но он несколько уже.

В трагедиях Сумарокова присутствует почти замкнутый круг иностранных слов. Например: *геройский, герой, трон, корона, лавр, тиран, варварство, тигр, порфира, фурия*.

У Сумарокова обычно употребление иностранного «высокого» слова наряду с русским его синонимом.

И что препятствует взойти тебе на *трон*...  
(«Хорев», д. I, явл. 3)

И твой поносный плен моим *венцом* прославлен...  
(Там же)

О слава! *Трон. Венец!* Вы стоите мне много.  
(«Хорев», д. IV, явл. 8)

<sup>36</sup> Врагов так смотрит наш *солдат*.  
(Ода 1741 г.)

Слово употреблено в значении «воин».

Вот примеры иных иностранных слов у Сумарокова:

Ни самый лютой *тигр* толь жесток может быть...  
(«Хорев», д. IV, явл. 5)

Но что мне *лавы*, саи, наследственна держава.  
(«Хорев», д. V, явл. 5)

Кто больше, небеса, она иль я, *тиран*?  
(«Семира», д. II, явл. 2)

*Тиран*, как и *герой*, является почти тематическим словом в трагедиях Сумарокова. Там постоянно противопоставлены герой и тиран. С одной стороны, герой, заботящийся о славе и благополучии своих подданных, с другой стороны, тиран, который всячески терзает своих подданных и творит всякие несправедливости.

Коль *варварства* сего нет сил преодолеть!  
(«Семира», д. II, явл. 9)

Коль, *варвар*, я тебя бессильна умягчить...  
(«Семира», д. III, явл. 6)

Какая *фурия* мне сердце разрывает?!  
(«Хорев», д. V, явл. 5)

Вот репертуар иностранных слов, который твердо входит в трагическую систему.

И если мы посмотрим, как идет дальнейшее движение, возьмем, например, Княжнина, то и там найдем то же самое. Тот же замкнутый круг слов: *герой, тиран, идол, корона*.

Уже в XVIII в. трагическая поэзия, как и одическая, замкнулась в определенный круг иностранных слов, входящих в совершенно точно очерченные семантические гнезда.

Но в то же время иностранные слова, обозначающие бытовые явления, бытовые факты, в литературу не допускались.

Таким образом, варваризмы строго разделились на две категории. Одна, сравнительно малочисленная категория — «высокие» варваризмы определенных семантических гнезд. Другая категория — «низкие», бытовые варваризмы, обыкновенно более свежего происхождения.

Сумароков резко делил варваризмы на запретные (бытовые) и украшающие, хотя не очень точно определял их различие. Этому посвящена статья его «О истреблении чужих слов из русского языка» (1759). Основной тезис статьи: «Восприятие чужих слов, а особливо без необходимости, есть не обогащение, но порча языка». Тем не менее в заключительной части статьи он делает большую уступку уже установившейся практике употребления поэтических варваризмов: «Греческие слова, как например порфира, скипетр, диадима, имена наук, болезней и прочие надобные слова для изъяснения точности потребны нашему языку. Они ж в латинский и во все европейские языки войти право имели; ибо старание греков в нужных именованях на верх совершенства возшло и получило

почтение воспринято быть римлянами, а потом и всею Европою для избежания великия трудности в изыскании новых нужных именованій, а некоторые их слова с необходимыми и без нужды в чужие вошли языки, и с необходимыми ради единыя красоты их утвердились, как в нашем языке трон; ибо и престол то же знаменует, а притом и великолепно слышится. Таким образом вошло слово корона в русский язык, и знаменует то же, что и венец». Сумароков упускает из виду то, что *корона* (венки) — не греческое слово (по-гречески «*стефанос*»), а латинское, причем современное значение — знак верховной власти — приобрело уже в средние века; в русских трагедиях слова *корона* и *венец* употребляются почти исключительно в этом последнем значении.

Так или иначе, но Сумароков видит большое различие между варваризмами поэтическими (которые все считает греческими) и бытовыми (французскими и немецкими). Заключение слова его статьи: «И тако воспринятые греческие слова присвоены нашему языку достохвально, а немецкие и французские язык наш обезображивают». И в основном Сумароков борется именно с бытовым засорением языка, причем приводит длинный список подобных слов, проникших в русское словоупотребление середины XVIII в.: «Честолюбие возвратит нас когда-нибудь с сего пути несомненного заблуждения; но язык наш толико сею заражен язвою, что и теперь уже вычищать его трудно, а ежели сие мнимое обогащение еще несколько лет продлится, так совершенно очищения не можно будет больше надеяться. Какая нужда говорить вместо плоды фрукты? вм.: столовый прибор — столовый сервиз? вм.: передняя комната — антишамбера? вм.: комната — камера? вм.: опахало — веер? вм.: епанечка — мантилья? вм.: верхнее платье — сюртук? вм.: похлебка — суп? вм. мамка — гувернантка? вм.: любовница — аманта? в картах вм.: козырь, король, краля, хлап — атут, роа, дама, валет? вм.: насмехаться — мокероваться? вм.: похвала — еложь? вм.: князь — принц? вм.: кошелек — бурса? вм.: уборный стол — нахтиш и тоалет? вм.: задумчив — пансив? вм.: переписка — корреспонденция? и еще чудняе каришпанденция? Начальный повар — кихенмейстер? и чудняе кухмистр, не от поварни, да от пирога, а мистр вместо кейстер; вм.: бритовщик — изломанно фершел? вм.: часть книги — том? вм.: издание книги — едиция? вм.: остроумие — жени? вм.: рассуждение — бонсан? вм.: воспитание — едюкация? вм.: великолепно — манифък? вм.: нежно — деликатно? вм.: страсть — пассия? но кто всё то перечесть может! Сказывали мне, что некогда немка московской немецкой слободы говорила: Mein муж kam<sup>37</sup> домой, stieg<sup>38</sup> через забор und fiel

<sup>37</sup> пришел.

<sup>38</sup> перелез.

ins<sup>39</sup> грязь. Это смешно; да и это смешно: я в дистракции и дезеспере<sup>40</sup>; аманта<sup>41</sup> моя сделала мне инфиделите<sup>42</sup>, а я аку сюр<sup>43</sup> против риваль<sup>44</sup> своего буду реваншироваться.<sup>45</sup> Странны чужие слова в разговорах, а в письме еще страннее, а в печати и того страннее. Что скажет потомство!»

Эти свежие бытовые варваризмы были строжайше запрещены в поэзии. В частности, любопытна судьба одного упомянутого Сумароковым слова, которое одинаково должно бы было появляться и в трагедии, и в быту. Это — слово, выражающее соперничество в любви.

Обычная расстановка сил в трагедиях типа сумароковских — это так называемый треугольник. Например: героиня и около нее два героя — один положительный, другой отрицательный; героиня обычно положительная. Это обычный тип распределения. Реже бывает, что один персонаж — мужской и два конкурирующих — женских. Как выразить, что действующие лица конкурируют в любви, одинаково претендуя на руку героини? Эта ситуация специфически трагическая, но она была в это время уже и бытовой. Подобная ситуация совершенно не свойственна была старой, допетровской, Московской Руси, когда подобные княжны сидели в теремах и ни с кем, кроме ближайших родственников, не встречались. Поэтому, хотя и были разные «Ваньки-ключники» и нравы не всегда были неколебимы, но «Ванька-ключник» ни в какой степени не соревновался с супругом или женихом героини; там отношения были иные, и поэтому такого термина, который говорил бы о соперничестве, не было. Этот термин появился в XVIII в. вместе с новыми нравами, и, естественно, он был термином иноязычным. Таким термином явилось французское слово *риваль* (*rival*), которое сначала не имело никакого синонима.

В трагедии понятие это необходимо, но так как слово *риваль* было бытовое и обозначало именно бытовые отношения, оно не допускалось в трагедии, и трагедия создает синонимы, у разных трагиков разные. Появляется два слова: *соперник* и *совместник*. Долго эти слова борются между собой и в конце концов побеждает *соперник*, слово, дожившее до наших дней. А *риваль* осмеивается как бытовой варваризм и изгоняется. В «Бригадире» Фонвизина начиненный французскими словами Иванушка восклицает: «Как! Он мой риваль?» (д. 2, явл. 6).

Бытовые варваризмы допускались только в комическую, сниженную поэзию. Много содействовал проникновению по-

<sup>39</sup> и упал в.

<sup>40</sup> Я расстроен и в отчаянии.

<sup>41</sup> любовница.

<sup>42</sup> неверность.

<sup>43</sup> непременно.

<sup>44</sup> соперника.

<sup>45</sup> отплачу.

добных варваризмов в стихи Державин с его сатирическими одами. В общем выдерживая традиционный репертуар варваризмов, он в качестве контраста допускал слова, напоминавшие о современном быте:

Сидит за столиком в *софе*.  
(«Осень во время осады Очакова», 1788)

Девиз и дам *магнетируешь*.  
(«На счастье», 1789)

Полна земля вся *кавалеров*.  
(Там же)

И целый свет стал *бригадир*.  
(Там же)

Берлину *фабришь* ты усы  
И Темзу в *фижмы* наряжаешь.  
(Там же)

Парижу *пукли* разбиваешь.  
(Там же)

Однако в торжественной поэзии сохранился прежний репертуар варваризмов. Это мы видим и в новой элегической поэзии Жуковского, его современников и учеников. В элегии Жуковского «Славянка» (1815) мы встречаем слова: *урна, мавзолей, факел, кристалл, эфирный, ангел, гений*. У Батюшкова в стихотворении «Воспоминания» (1814): *поэзия, гений, музы, ангел, минута, кристалл, сирены, эхо, гранитный*. Создалась новая замкнутая система «красивых» варваризмов, в основном происходящая от «высоких» варваризмов в XVIII в.

В ранней поэзии Пушкина мы встречаем тот же круг варваризмов. В пределах первых двух песен «Руслана и Людмилы» встречаем следующие иностранные слова:

*Лампаду* зажигает Лель.

*Лампада* употребляется в том же значении, что и у Ломоносова, Сумарокова и других, т. е. как некий светильник.<sup>46</sup> Мы бы теперь сказали *лампа*; но *лампа* является словом бытовым, и оно не допускается в поэзии, а *лампада* в поэзии уже усвоена.

*Кораллы, злато и жемчуг...*  
*«Герой; я не люблю тебя!»...*  
Вы, рыцари *парнасских гор...*

---

<sup>46</sup> О коль пресветлая *лампада*

Тобою, боже, возжена...

(Ломоносов. «Утреннее размышление»)

*Парнас* — поэтическое слово и само по себе, и оно идет в один ряд со словами, связанными с искусством, как *лира*, *арфа* и др.<sup>47</sup>

И обвила венцом *перловым*...

*Перл* (франц. *perle*) — жемчуг. *Перл*, *перловый* чередуется с русскими синонимами — *жемчуг*, *жемчужный*.

Она с *музыкой* отворилась...

*Музыка* — с этим же ударением — встречалась уже в XVIII в.<sup>48</sup> И у Пушкина почти на всю жизнь это слово задержалось с этим ударением. Впрочем, у него можно встретить и слово *музыка* с бытовым ударением, но как исключение.<sup>49</sup> В поэзии доминирует канонизированное слово *музыка*. Было еще более высокое слово, где греческий источник сохранялся в большей степени — *музикия* (и производное прилагательное *музикийский*).<sup>50</sup> Но у Пушкина мы можем встретить это слово только в пародическом плане, с некоторой иронией.

*Аллеи пальм* и *лес лавровый*...

*Лавр* и *пальмы* — типичные слова XVIII в. Но *аллея* — новое приобретение: аллеи были только парковые, следовательно, связаны с реальным бытом и поэтому в поэзии до того времени не допускались.

---

<sup>47</sup> На верьх *Парнасских* гор прекрасный  
Стремится мысленный мой взор...  
(Ломоносов. Ода 1746 г.)

<sup>48</sup> *Музыку*, гром и треск еще внимаю слухом...  
(Ломоносов. «Надпись на маскарад», 1754)

<sup>49</sup> Конечно: северные звуки  
Ласкают мой привычный слух,  
Их любит мой славянский дух,  
Их *музыкой* сердечны муки  
Усыплены...  
(Черновой текст строфы XXVI третьей  
главы «Евгения Онегина», 1824 г.)

Ср.: И пальба и гром *музыки*  
И эскадра на реке...  
(«Пир Петра Первого», 1835)

<sup>50</sup> Певучесть есть в морских волнах.  
Гармония в стихийных спорах,  
И стройный *музикийский* шорох  
Струится в зыбких камышах.  
(Тютчев. «Певучесть есть в морских волнах», 1865)  
Пушек гром и *музикия*.  
(Тютчев. «Современное», 1869)

Всё готово. *Музикийский*  
Дан сигнал... сердца дрожат.  
(А. Майков. «Олимпийские игры», 1887)



*Аллеи пальм и лес лавровый,  
И благовонных миртов ряд,  
И кедров гордые вершины,  
И золотые апельсины...*

Здесь среди слов, освященных XVIII веком, находится и новое слово — *апельсин*, данное в том же контексте. *Апельсин* — не греческого и не латинского происхождения, а немецкого. *Apfelsine* — буквально «китайское яблоко». Плод этот не был известен античным народам: апельсины привезены были в Европу только в XIV в.

В стихах Пушкина *апельсин* попадает по принципу определенной семантической группы. Это — группа красивых, украшающих пейзаж деревьев.

*Летят алмазные фонтаны...  
Дробясь о мраморны преграды...  
Прибор из яркого кристалла...  
Незрима арфа заиграла...  
Сквозь фициам вечерних роз...*

Вся эта лексика в основном совпадает с кругом канонизированных варваризмов XVIII в.; причина этого в том, что представление о некоей высокой поэзии с очень ограниченной лексикой еще существует даже в тот период, когда Пушкин пишет «Руслана и Людмилу» (1820).

Если мы перейдем к романтическим поэмам, то там варваризмы разбиваются на два класса. Одни — это традиционные варваризмы того же XVIII в., слова западноевропейского происхождения, которые уже получили хождение в поэзии. К ним примешиваются варваризмы другого рода. Вспомним, что романтические поэмы Пушкина писаны на сюжет экзотический, восточный («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан»). И наряду с поэтическими варваризмами западноевропейского происхождения появляются варваризмы восточные, которые имеют задачей создать восточный «местный колорит».

Традиционных варваризмов в романтических поэмах несколько меньше, чем в «Руслане и Людмиле»: их круг как будто сужается. В «Кавказском пленнике» (1821):

*...вслед отца-героя...  
Охолодев к мечтам и к лире...  
Твой гордый идол обнимал...  
И в их кругу колосс двуглавый...*

Но вот одно слово, которое явно выпадает из этого круга высоких понятий:

*Сверкали русские штыки...*

*Штыки* — военный термин немецкого происхождения.<sup>51</sup> Это слово уже несколько разрушает замкнутость ряда. Но ощущение иностранного происхождения слова *штык* уже в значительной степени было утрачено ко времени Пушкина.

Наряду с этим встречаем слова экзотические, восточные, которые проникли к нам не через книжную традицию, а путем непосредственного общения с восточными народами. Некоторые из этих слов нам покажутся уже совершенно усвоенными, но то, что они не были вполне усвоены в 20-х годах XIX в., показывает следующая особенность: Пушкин сопровождает их примечаниями, разъясняющими их значение.

В *ауле*, на своих порогах...  
Обманы хитрых *узденей*...  
Удары *шашек* их жестоких...  
За *саклями* лежит...  
К его устам *кумыс* прохладный...

Это варваризмы, конечно, иного рода, и они легко проникают в поэзию. Они оригинальны, непривычны и придают речи какой-то поэтический смысл, но уже не в духе классической красоты, а в духе романтической живописности.

Если мы обратимся к «Бахчисарайскому фонтану», то там примерно такая же картина: с одной стороны, варваризмы красивые, освященные уже со времен XVIII в., а с другой стороны — экзотические. Но есть разница между этими экзотическими варваризмами в «Кавказском пленнике» и в «Бахчисарайском фонтане». В «Кавказском пленнике» — экзотические варваризмы, проникшие в наш язык непосредственно из русско-кавказских отношений, т. е. из непосредственного знакомства с Кавказом. А в «Бахчисарайском фонтане» берутся такие экзотические слова, которые имеют уже общеевропейское обращение. Восточный колорит, который создается по отношению к описаниям бахчисарайского гарема, имеет гораздо более обобщенный характер, чем в «Кавказском пленнике», где действительно рисовалась природа Кавказа. В «Бахчисарайском фонтане» создается какой-то довольно неясный восточный колорит, который одинаково годится и для Бахчисарая, и для Стамбула, и для иного восточного города. Восточный колорит здесь определяется такими словами: *гарем*, *евнух*, *шербет*, *факир*, *Алкоран*. Сравнительно беден репертуар, состоящий из слов, которые уже в XVIII в. получили всеобщее распространение в западноевропейских языках, а в романтический период особенно были распространены (например, в произведениях Байрона, Мура и др.). В то же время *сакля*, *кумыс*, *уздень*, *аул* общеевропейского обращения не имели,

<sup>51</sup> По-видимому, исходным словом явилось нем. *stich* — укол, *stechen* — колоть. Воспринято оно через польский язык (*szytych* — то же значение, что в немецком). Значение оружия слово приобрело уже в русском языке.

ни в одном иностранном словаре они не значатся, за исключением, может быть, только *кумыса*, и то благодаря тому, что его заимствовали у русских.

В «Бахчисарайском фонтане» встречается тот же круг западных варваризмов, что и в более ранних поэмах:

Вокруг игривого *фонтана*...  
Как рыба в ясной глубине  
На *мраморном* ходила дне...  
Как *пальма*, смятая грозою...  
Вокруг *лилейного* чела...  
Волшебной *арфой* оживляла...  
Вдали, под тихой *лавров* сенью...  
*Лампады* свет уединенный...  
И крест, любви *символ* священный...

*Символ* — слово, получившее уже достаточное распространение в качестве церковного, к этому времени свое церковное значение уже утратило.

Вот это слово в другой комбинации:

*Символ*, конечно, дерзновенный,  
Незнанья жалкая вина.

И еще слова:

Спорхнувший с неба сын *эдема*,  
Казалось, *ангел* почивал...

Сквозь весь романтический период поэтического творчества Пушкина проходит «высокая» лексика, отобранная поэтами XVIII в. Разрушение этой лексики начнется уже значительно позднее.

Если мы обратимся к такому произведению Пушкина, как «Граф Нулин», то здесь мы найдем уже варваризмы совсем иного порядка. «Граф Нулин» — поэма не романтическая. Эта поэма писалась тогда, когда Пушкин уже довольно далеко продвинулся в создании «Евгения Онегина», знаменующего реалистический период его творчества. «Граф Нулин» написан в том же стиле. Варваризмы в нем иного рода, чем в поэзии XVIII в.:

За пазухой во *фляжке* ром,  
И рог на *бронзовой* цепочке

или:

Презренной *прозой* говоря...  
К несчастью, *героиня* наша...

*Героиня* — высокое слово. Но здесь оно применено совсем в ином значении. У Ломоносова «герой» и «героиня» обозначали тех, кто совершал доблестные подвиги. В «Графе Нулине» «героиня» — литературоведческий термин. Имеется в виду

героиня романа, центральное лицо повествования. Наталья Павловна не могла претендовать ни на геройство, ни на до- блестный характер.

Такое терминологическое употребление слова «героиня» не было известно поэзии XVIII в.

У эмигрантки Фальбала...  
Пред ней открыт четвертый том  
Сентиментального романа...  
Роман классический, старинный...  
Без романтических затей...  
Взбить пышный локон, шаль накинуть...<sup>52</sup>  
Кой-как тащится экипаж...  
С запасом фраков и жилетов,  
Шляп, вееров, плащей, корсетов,  
Булавок, запонок, лорнетов,  
Цветных платков, чулков. à jour...

При этом *ажур* даже пишется по-французски.

Вот какие отдельные слова встречаются в «Графе Нулине»: *карикатура, роман, bons-mots* (опять пишется по-французски), *мотивы*; и дальше в русском контексте встречается *et cetera* вместо «и т. д.»; затем: *рюши, банты, водевиль, кокетство, капот, сигара, лампа* (не лампада), *шпиц, галстук*.

Мы видим, что лексика совсем другая, резко нарушающая тот канон, который создан в XVIII в., и лексика эта несколько иного происхождения.

В не меньшей степени такой же стиль наблюдается и в «Евгении Онегине», особенно в первых главах:

В последнем вкусе туалетом  
Заняв ваш любопытный взгляд,  
Я мог бы пред ученым светом  
Здесь описать его наряд;  
Конечно б это было смело,  
Описывать мое же дело:  
Но панталоны, фрак, жилет,  
Всех этих слов на русском нет;  
А вижу я, вижусь пред вами,  
Что уж и так мой бедный слог  
Пестреть гораздо б меньше мог  
Иноплеменными словами,  
Хоть и заглядывал я встарь  
В Академический Словарь.

(Гл. I, строфа 26)

Как уже говорилось, Пушкин в своем романе пользовался разговорным стилем петербургского общества.

Можно было бы сказать, что «Граф Нулин» — поэма юмористическая, а соответствующие строфы «Евгения Онегина»

---

<sup>52</sup> Слово *шаль* вошло в европейский обиход в самом конце XVIII в. Особенно оно получило распространение в 10-х и 20-х годах XIX в., когда вошли в моду дорогие кашемировые шали.

выдержаны в ироническом тоне, а поэтому совершенно естественно, что там нормы высокого отброшены и господствует подобная лексика, как это было в стихах Державина, что, может быть, ирония Пушкина и сказывается в том, что он отказался от «океанов» и «перлов» и перешел к «жилетам» и прочим подобным вещам. Но если мы возьмем дальнейшее развитие поэзии Пушкина и остановимся, например, на «Медном всаднике», то увидим, что и здесь Пушкин кое в чем отступает от канона. Мы встречаем в «Медном всаднике» «высокие» варваризмы, усвоенные поэзией XVIII в., но наряду с этим уже определенной струей врывается новый слой бытовых варваризмов:

Все флаги в гости будут к нам...  
 Порфиросная вдова...  
 Береговой ее гранит...

*Гранит* — здесь не совсем в том смысле, как металлы и минералы у Ломоносова, а здесь конкретное понятие — гранитная набережная. Есть еще случай, когда Пушкин возвращается к «высокому» употреблению слова *лампада*:

Пишу, читаю без *лампады*...

В «Графе Нулине» уже не было *лампады*, а была *лампа*; здесь *лампада*, причем речь идет об обыкновенной лампе.

Но наряду с «высокими» варваризмами в поэме «Медный всадник» встречаем варваризмы бытовые:

И блеск, и шум, и говор *балов*...  
 Шипенье пенистых *бокалов*  
 И *пунша* пламень голубой.

Здесь же рядом «высокие» слова:

И побежденная *стихия*...

И дальше:

Стряхнул *шинель*, разделся, лег...  
 . . . . . На *балкон*  
 Печален, смутен, вышел он...  
 Его пустились *генералы*...

И это не находится в противоречии со стихами:

На звере *мраморном* верхом...  
 Кумир на *бронзовом* коне...

Тем более, что здесь ни *мрамор*, ни *бронза* не являются знаками особой роскоши, введены не для создания впечатления пышности и красоты, а точно определяют материал, из

которого сделаны львы у подъезда монферрановского дома и конь на памятнике Фальконе. Строгого ограничения лексики иностранного происхождения только кругом высоких семантических гнезд уже нет, происходит разрушение старого канона.

Это изменение в лексике было подготовлено в период сентиментализма, в период Карамзина. В каждый период имеется та или иная жанровая гегемония. Бывают, например, периоды, когда единственно достойной считается драматическая форма; бывают периоды, когда единственно достойными считаются высокие лирические стихотворные жанры; а бывают периоды, когда гегемония переходит к прозе. В этом отношении типична середина XIX в., когда, собственно, один только Некрасов, удерживая одно из первых мест в литературе, писал стихи, хотя господство принадлежало прозаикам; писать стихи казалось чем-то странным, устарелым, во всяком случае менее значительным, чем создавать прозаические романы; начиная от Гоголя, господствовала проза. Потом имеются периоды, когда снова поэзия начинала выдвигаться, хотя проза потом уже никогда не уступала первого места.

В классический период проза считалась низким жанром. Недаром существовало выражение: «презренной прозой говоря». И действительно, в XVIII в. проза не покушалась равняться с поэзией.

В период сентиментализма мы видим укрепление литературной репутации прозы. Карамзин, правда, писал стихи, но всё же он более силен прозой. Проза на некоторое время выдвигается на первый план. А так как мы знаем, что в эпоху сентиментализма стремились к среднему стилю, близкому к разговорному, то эта проза культивировала иную лексику, чем поэзия классицизма. Пришло это не сразу. Сначала была ориентация на словоупотребление, присущее XVIII в., потом узкие границы употребления варваризмов постепенно расшатывались. Поэтика Карамзина тоже не допускала того, что тогда называлось грубостью и «низкостью»; «высокость» была, но высокая, близкая к светскому изяществу.

Если взять гражданственные речи Карамзина, например «Похвальное слово Екатерине», то там мы еще находимся в пределах лексики XVIII в. *Ораторы, история, планетные системы, эпохи, величественный феатр их действий, атмосфера, астролог* — подобный круг варваризмов не противоречит принципу их отбора в «высокой» поэзии предшествующего века.

Но если мы перейдем от «высокого» стиля, от торжественной речи к обычному стилю повестей Карамзина, то там уже кое-что меняется. Там к «высоким» варваризмам примешиваются новые слова: *нектар из рук Гебы, розы и мирты, зеленый покров Натуры, восхитительная музыка, Зефир, платоническая*

*любовь, карикатура,<sup>53</sup> человеческая форма, минерал, поэт, психолог, романтический...*

Если мы обратимся к повести «Юлия», то здесь вторгаются и бытовые слова: *играл роль томного меланхолика, каланбур, лексикон анекдотов, будете в концерте, на горизонте большого света явился новый феномен...*

*Горизонт* встречался у Ломоносова в рифме со словом *понт*. Но здесь — *горизонт большого света*, т. е. слово понимается в переносном значении, при этом стилистически сниженном. Далее мы читаем: *воображение есть микроскоп, тайная эластическая сила, карета, розовая гирлянда, портрет, логик, не выходила из своего кабинета, после сей истории...* *История* — здесь не наука, а приключение. Появляется слово *пульс*. Рядом с *миртами* и *пальмами* появляется *розмарин*. Среди этих новых варваризмов особое место занимают слова психологического наполнения, но главным образом имеющие связь с светской жизнью.

Проза подготовила внедрение в литературный язык, в язык сравнительно «высокого» порядка, бытовых слов, и в числе этих бытовых слов стали проникать слова иностранные. Твердая граница между русскими и нерусскими словами была разрушена, абсолютный запрет пал. Поэзия несколько отставала от прозы. Но когда поэзия переходила на реалистические рельсы, то она сначала оставалась в пределах поэтической лексики. Когда Пушкин писал «Графа Нулина», то он иностранных слов не вводил в поэзию, а только передвинул их из уже установившегося прозаического языка в стихотворный язык и тем самым распространил на все жанры возможность их употребления. С тех пор, собственно говоря, уже нет строго очерченного круга допустимых или недопустимых в поэзии иностранных слов, у писателей послепушкинского периода иностранные слова фигурируют наравне с русскими без особого отличия от них.

Возьмем, например, прозаический «Тарантас» В. А. Соллогуба (1845 г., непосредственно за периодом Пушкина и Гоголя). Там иностранные слова несколько не отличаются от соответствующих русских слов и никак им не противопоставляются:

«Огромный вязаный *шарф* с радужными отливами — драгоценный признак супружеского долготерпения — обвязывал его мощную шею... Вообразите два длинные шеста, две *параллельные* дубины, неизмеримые и бесконечные; посреди них как будто брошена нечаянно огромная корзина... всё это странное создание кажется издали каким-то диким порождением

<sup>53</sup> Слово это — итальянского происхождения (*caricatura*), но проникло к нам в конце XVIII в., по-видимому, через немецкий язык, на что указывает державинская орфография «каррикатура», соответствующая старой немецкой орфографии, исторически ошибочной. Ныне и по-немецки, и по-русски слово пишется с одним «р».

фантастического мира... Кругом всего тарантаса нанизаны кульки и картоны. В одном из них чепчики и пунцовый тюрбан с Кузнецкого моста, от мадам Лебур для супруги Василия Ивановича; в других детские книги, куклы и игрушки для детей Василия Ивановича, и, сверх того, две лампы для дома, несколько посуды для кухни и даже несколько колониальных провизий для стола Василия Ивановича, всё купленное по данному из деревни реестру...» (гл. II).

Слова иностранные, усвоенные русским разговорным языком, получают полное право гражданства, понятие варваризма в абсолютном смысле исчезает. Стихи всегда несколько архаичнее, там еще сторонятся этого, и то в стихах натуральной школы уже такого запрета на иностранные слова нет. Вот типичные стихи 40-х годов:

В собрание пусто: членов неперменных  
Четыре человека каждый день  
Встречать наскучило; читать газеты лень;  
*Журналы* запоздали, нет военных;  
Все в *экспедиции*, — и там пока в горах,  
Не дальше, может быть, как только в ста верстах,  
Идет резня (*Шамиль* воюет),  
Для нас решительно войны не существует.  
После обеда мы играем *роль* богов,  
И, неспособные заняться даже вздором,  
Завесив окна *коленкором*,  
Лежнм...

(Полонский. «Прогулка по Тифлису», 1846)

В дальнейшем иностранные слова лишаются своей стилистической особенности, за исключением, может быть, традиционных форм поэзии, всё более являющихся достоянием эпитонов.

В качестве варваризмов можно отметить только слова, заведомо не усвоенные русским литературным языком и по большей части не имеющие точного перевода. Так, у Салтыкова-Щедрина:

«Что же касается до юниц, то и они, в мере своей специальности, содействуют возрождению семьи, т. е. удачно выходят замуж, и затем обнаруживают столько такта в распоряжении своим *атурами*,<sup>54</sup> что без труда завоевывают видные места в так называемом обществе» («Господа Головлевы», «Расчет»).

Или у Л. Толстого:

Возвращаясь оттуда, я встретился в вагоне с вашим *бофрером* или вашего *боффера* зятем...» («Анна Каренина», четвертая часть, IX).

Здесь эти слова употреблены как привычные в определенном кругу, как особенность «светского» разговора.

<sup>54</sup> Нарядами, вообще всем, что содействует красоте женщин.



Таковы же иностранные слова в их неизменной форме, вставляемые в русскую речь: «Я знала ее belle-soeur»; «Уморительны мне твои engonements»<sup>55</sup> («Анна Каренина», вторая часть, XXXI).

Однако сохранилось некоторое недоверчивое отношение к новейшим иностранным словам, с которыми борются как в обыкновенном разговорном языке, так и в литературе. Если проследить работу писателей над языком в XIX—начале XX в., сравнить черновики с беловыми текстами, то видно, как писатели очищают свой текст от ненужных иностранных слов, если существуют равнозначные и равносильные русские выражения. Но это не есть стилистическая работа в смысле стилистики экспрессивной. Вообще язык очищается от ненужных слов, в том числе от варваризмов, и в этом сказывается стремление к чистоте языка, о котором уже говорилось ранее.

Таким образом, варваризмов как стилистического средства сейчас почти не существует. Единственное, что можно подразумевать под варваризмами, это новые заимствования, недавно проникшие, которые резко ощущаются как не свойственные русскому языку.

Сейчас классификация книжных слов ведется по принадлежности к специальным областям языка, а не по происхождению. Мы знаем термины разных наук, но слова *треугольник*, *предел* или *производная* как термины математики не отличаются стилистически от слов *гипотенуза*, *функция*, *дифференциал*. Таковы же термины техники, искусств, делопроизводства, спорта, торговли и т. д. Мы чувствуем только принадлежность слова к определенной терминологической области, но не обращаем внимания на его происхождение.

Варваризмы имели различную функцию не только в зависимости от смены литературных школ. В них имеются и некоторые специфические стилистические свойства, отличающие их от иных словарных фондов языка. Если оставить в стороне «красивые» варваризмы, то стилистической особенностью прочих варваризмов является конкретность их значений, несколько деловой характер, противоположный зыбкости и некоторой неопределенности слов поэтического обихода. В варваризмах больше прозы, чем поэзии, а потому в большей части случаев именно варваризмы дают то, что мы называем прозаизмом:

Я снова жизни полн — таков мой организм  
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

(Пушкин. «Осень», 1833)

Возьмем в качестве примера «Вальс» (1840) Бенедиктова. Здесь заметно намерение, с каким автор вставляет иностран-

<sup>55</sup> Увлечение, восторг.

ные слова, — именно, чтобы придать некоторую конкретность описанию. Чтобы создать представление об обстановке бала, вводятся бытовые прозаизмы, главным образом из репертуара иностранных слов:

Всё блестит: цветы, кенкеты,<sup>56</sup>  
И алмаз, и бирюза,  
Люстры, звезды, эполеты,  
Серьги, перстни и браслеты,  
Кудри, фразы и глаза.  
Всё в движеньи: воздух, люди,  
Блонды, локоны и груди  
И достойные венца  
Ножки с тайным их обетом,  
И страстями, и корсетом  
Изнуренные сердца.

В предпоследнем стихе особенно ярко выступает эта функция варваризмов: рядом с абстрактным понятием *страсти* ставится слово *корсет*, которое очень конкретно.

Одной из задач употребления иностранных слов была задача придать конкретность, осязаемость реальной, материальной вещи.

Подобное отношение к иностранным словам могло быть только в переходный период, когда еще запрет иностранных слов каким-то образом ощущался, когда вся старая поэзия была построена на принципе этого запрета.

Другая задача употребления иностранных слов — создание местного колорита. Для романтизма это часто восточный колорит. Он встречается не только у Пушкина, его можно встретить, например, в поэме Лермонтова «Демон»:

Покрыта белою *чадрой*,  
Княжна Тамара молодая  
К Арагве ходит за водой.  
(Ч. I, 5)

Звучит *зурна* и льются вина...  
(Ч. I, 6)

Играет ветер рукавами  
Его *чухи*, — кругом она  
Вся галуном обложена.  
(Ч. I, 10)

Надвинув на брови *папах*,  
Отважный князь не молвил слова...  
(Ч. I, 11)

Ко всем этим восточным словам Лермонтов дает пояснения: «Чадра — покрывало», «Зурна — вроде волынки», «Чуха — верхняя одежда с откидными рукавами», «Папах — шапка, вроде ериванки».

<sup>56</sup> Кенкеты — особый тип масляной лампы, отличавшейся относительной яркостью света.

Но в эпоху романтизма «колоритными» странами представлялись не только восточные. Освященными романтической экзотикой считались преимущественно южные страны. Сюда относятся: Греция, Италия (причем из Италии особенно любили выбирать Венецию), Испания. Пушкин писал в «Евгении Онегине»:

Адриатические волны,  
О Брента! нет, увижу вас,  
И, вдохновенья снова полный,  
Услышу ваш волшебный глас!  
Он свят для внуков Аполлона;  
По гордой лире Альбиона<sup>57</sup>  
Он мне знаком, он мне родной.  
Ночей Италии златой  
Я негой наслажусь на воле  
С венецианкою молодой,  
То говорливой, то немой,  
Плывя в таинственной гондоле;  
С ней обретут уста мон  
Язык Петрарки и любви.  
(Гл. I, строфа 49)

Козлов пишет «Венецианскую ночь» (1824), где мы встречаем:

По водам скользят *гондолы*,  
Искры брызжут под веслом,  
Звуки нежной *баркаролы*  
Веют легким ветерком.

*Гондола и баркарола* употреблены не только для того, чтобы точно определить, каков тип лодки, или какой характер имела песня, сколько для того, чтобы связать представления наши с местными особенностями Венеции.

Эти слова являются своего рода лейтмотивами Венеции. Когда Ростопчина в стихотворении «Италия» (1831) упоминает Венецию, появляются те же слова:

Вдоль Бренты счастливой хочу я плыть в *гондоле*  
И слышать Тассовых октав волшебный звук,  
Напевы страстные его сердечных мук;  
Иль в забытьи внимать веселой *баркароле*...

В том же году Лермонтов писал в стихотворении «Венеция»:

Студеная вечерняя волна  
Едва шумит под веслами *гондолы*  
И повторяет звуки *баркаролы*.

---

<sup>57</sup> То есть — из произведений Байрона. Имеется в виду IV песнь «странствований» «Чайльд Гарольда», а также, может быть, «Ода Венеции» и трагедия «Марино Фальеро, венецианский дожд».

Мей в стихотворении «Баркарола» (1850) рифмует те же слова:

Волны нянчают *гондолу*..  
«Спой, синьора, *баркаролу*!..»

Увлечение словами, придающими экзотический колорит, продолжалось в течение сравнительно недолгого периода господства романтических направлений. Затем в литературе начинается реакция на это увлечение. Особенно ясна эта реакция из тех пародий, которые стали писать на «колоритное» употребление слов. В частности, такими пародиями прославился Козьма Прутков. Одной из жертв пародий Козьмы Пруткова был поэт Н. П. Щербина, известный своими новогреческими стихами. В его стихотворении «Письмо» (1847) имеются стихи:

Я теперь не в Афинах, мой друг;  
В беотийской деревне живу я.  
Мне за ленью писать недосуг..  
Не под портиком храма сижу я..  
.  
Я забыл об истмийских венках,  
Агоры мне волнения чужды..  
.  
Здесь от речи отвыкли уста:  
Только слухом живу я да зреньем..  
Красота, красота, красота! —  
Я одно лишь твержу с умиленьем.

Эти стихи пародировал Козьма Прутков:

Письмо из Коринфа  
Я недавно приехал в Коринф..  
Вот ступени, а вот колоннада.  
Я люблю здешних мраморных нимф  
И истмийского шум водопада!  
Целый день я на солнце сижу,  
Трусь елеем вокруг поясицы,  
Между камней паросских слежу  
За извивом слепой медяницы.  
Померанцы растут предо мной,  
И на них в упоеньи гляжу я.  
Дорог мне вожденный покой..  
«Красота! красота!» — всё твержу я.  
(1854)

Козьма Прутков высмеивал и увлечение испанским колоритом, например:

Желание быть испанцем  
Тихо над Альгамброй.  
Дремлет вся натура.  
Дремлет замо́к Памбра.  
Спит Эстремадура.

Дайте мне мантилью,  
Дайте мне гитару,  
Дайте Инезилью,  
Кастаньетов пару.

Дайте руку верную,  
Два вершка булату,  
Ревность непомерную,  
Чашку шоколату.

Закурю сигару я,  
Лишь взойдет луна...  
Пусть дуэнья старая  
Смотрит из окна!

О синьора милая,  
Здесь темно и серо...  
Страсть кипит унылая  
В вашем кавальеро.

Здесь, перед бананами,  
Если не наскучу,  
Я между фонтанами  
Пропляшу качучу...

(1854)

Это всё пародии на типичный романтический колорит, который держался в русской литературе одно время, сравнительно недолгое.

Сюда же относится и «исторический» испанский колорит, пародированный тем же Козьмой Прутковым в стихотворении «Осада Памбы» (1854). Здесь пародическая лексика заключена главным образом в собственных именах:

Девять лет дон Педро Гомец,  
По прозванью Лев Кастильи,  
Осаждает замок Памбу,  
Молоком одним питаюсь.

А каплан его Диего  
Так сказал себе сквозь зубы:  
«Если б я был полководцем,  
Я б обет дал есть лишь мясо,  
Запивая сантуринским».  
И, услышав то, Дон Педро  
Произнес со громким смехом:  
«Подарить ему барана;  
Он изрядно подшутил».

Стихи эти отчасти пародируют «Романс о Сиде» (напечатан в 1832 г.) — переложение П. Катенина из Гердера:

Сыпали из окн пшеницы  
Так, что в шляпу королю  
И за пазуху Химене  
Тьма насыпалася зерн;

И по зернушку всё вынул  
И в присутствии королевы,  
У Химены сам король.  
Как завидел Альвар-Фанец,  
Так и заревел быком:  
«Голова не так завидна,  
Как рука у короля». —  
«Четверик ему пшеницы  
Дать, — сказал король, — а ты  
Обойми его, Химена,  
Он изрядно подшутил».

Эти подражания испанским «романсам» были в моде в первой четверти XIX в., особенно в 20-х годах.

Романтический колорит проникал не только в стихи, но и в прозу. Типичный представитель романтической прозы такого рода у нас Марлинский. Возьмем его рассказ «Мулла-Нур» — произведение, полное восточных выражений. Мало того, что восточные слова герой произносит на турецком или татарском языке, целые фразы восточные записывает Марлинский русскими буквами. Это обыкновенно сочеталось с фразеологией, которая явилась калькированием, т. е. буквальным переводом, или, вернее, стилизацией под известные восточные выражения. Вот что мы читаем у Марлинского:

«Набравшись вдохновения свыше и дыму из кальяна, он изронил золотое слово из уст своих, смешанное с благоуханием ширазского табаку:

«— Аман, аман, взываете вы к Аллаху! А! дербенцы принялись, небось, пощады просить у бога и тузить себя в грудь и с горя щипать себе бороду! И вы думаете, что Аллах будет так прост, что за одно слово простит вас, что поверит на слово вашему раскаянию? Хайр, йолдашлар, хайр!»<sup>58</sup> Наевшись грязи, Корана не целуют...»

«Хорошо сказал наш сафия<sup>59</sup> свое поучение, и самому стало хорошо. Вокруг него все жужжали как пчелы: „дюрюст сюз! герчек-диды! Аллах, иншаллах!“<sup>60</sup> И все как пчелы кормили его медом похвал...»

С экзотизмом иностранных слов сходен и экзотизм собственных имен, как это уже отмечалось в пародиях Козьмы Пруткина. Для создания местного колорита прибегали часто к перечням своеобразных наименований. Так, о Кавказе Жуковский писал:

Там всё является очам  
Великолепие творенья!  
Но там — среди уединенья  
Долин, таящихся в горах, —  
Гнездятся и балкар, и бах,  
И абазех, и камукинец,  
И карбулак, и абазинец,  
И чечереец, и шапсук;

<sup>58</sup> Нет, товарищи, нет!

<sup>59</sup> Красноречивый человек.

<sup>60</sup> Неправильно! Верно сказал! Дай-то бог!

Пяшаль, кольчуга, сабля, лук  
И конь — соратник быстроногий —  
Их и сокровища и боги..

(«К Воейкову», 1814)

Стилистический эффект применения варваризмов в литературе часто строится на отрицательном отношении к тем злоупотреблениям иностранными словами в жизни, какие подчас наблюдаются в различной исторической и бытовой обстановке.

Так, для сатирической литературы XVIII в. характерна тема галломании, увлечения поверхностной стороной усвоения французских обычаев, иногда в их отрицательных сторонах. В комедиях, в сатирических журналах того времени галлицизмы выступают именно как характеристика отрицательной стороны разговорного стиля. Например, в «Живописце» (1772) напечатано письмо, куда вкраплены следующие фразы:

«Не удивляйся, я тебе это растолкую: как привяжется он ко мне со своими *декларасьенами*<sup>61</sup> и клятвами, что он от любви ко мне сходит с ума, то я сперва говорю ему *отцепись*, но он *никак* не отстает, после этого *резонирую*, что стыдно и глупо быть мужу влюблену в свою жену...»

Здесь болтовня молодой модной дамы пересыпается наряду с характерными русскими словами (*отцепись, никак*) и иностранными словами, и это злоупотребление иностранными словами служит предметом сатирического изображения. Но иностранные слова здесь взяты не сами по себе, а как элементы жаргона щеголих, почему они и фигурируют на равных правах с модными русскими речениями. Задача сатиры явствует из заключительных слов, якобы обращенных корреспонденткой к редактору журнала: «Услужи, радость, мне, собери все наши модные слова и напечатай их особливую книжкою под именем *Модного дамского словаря*».

На этой почве появилась в русской поэзии особая сатирическая форма, именуемая *макаронической*.

Макароническая поэзия — это поэзия комическая, в которой соединены русские фразы с иностранными фразами или отдельными иностранными словами. Например, И. М. Долго-рукий писал стихи в этом роде, правда, без особой сатирической направленности. Звучат эти стихи довольно дико:

Dès ce moment j'arrive от дяди,  
A sa campagne обедал я;  
De me revoir, ах, вы не ради;  
Votre froideur крушит меня.  
Mais si vous dites: останься с нами,  
Quel bonheur будет оттого!

<sup>61</sup> Признаниями, объяснениями, от франц. *déclarations*.

Qui veut à tout moment *быть с вами,*  
Pour qui vous êtes милей всего.<sup>62</sup>

Весь комизм здесь в том, что полстиха пишется по-французски, полстиха по-русски.

Макароническая поэзия происхождения не русского; как показывает само слово, поэзия эта возникла в Италии (макарони — блюдо итальянского происхождения).<sup>63</sup> Был в Италии поэт, ныне забытый Тифи дельи Одаси, который около 1490 г. написал такое макароническое произведение, которое так и называлось «*Massagonea*». Оно послужило началом многих подобных произведений сначала в Италии, затем это перешло во Францию, из Франции — в другие страны. Но есть существенная разница между русским макароническим стилем и макароникой итальянской и французской, т. е. романской, а за ней и на других западных языках, например на немецком и на английском. Западная макароника основана на том, что официально, книжным, научным языком в странах этих языков был латинский, но так как латинский язык — язык мертвый и обучались ему медики и юристы довольно плохо, то они, сами того не замечая, портили эту латынь, вшивая туда слова своего языка. Макаронические поэмы пародировали язык человека, плохо владеющего латинским языком, но претендующего на то, что он им владеет. В наиболее яркой форме подобный жаргон изображен в речах парижского студента, выведенного в книге Рабле о Гаргантюа. Комедия Мольера «Мнимый больной» завершается буффонадой, построенной на макароническом стиле, — торжественным посвящением в медики, во время которого обязательная в таких случаях латынь отличается тем, что в нее непрерывно вторгается французская речь. Лексика этого буффонадного обряда в большей своей части всё-таки французская, хотя этим французским словам и приданы какие-то псевдолатинские грамматические формы. Вот как это звучит у Мольера:

Praeses  
Juras gardare statula  
Per Facultatem praescripta,  
Cum sensu et jugeamento?  
Bachelierus  
Juro.  
Praeses  
Essere in omnibus

<sup>62</sup> Перевод (русские слова заключены в скобки): «Я только что приехал (от дяди). У него в деревне (обедал я); снова встретиться со мной (ах, вы не ради); ваша холодность (крушит меня). Но если вы скажете: (останься с нами), какое счастье (будет оттого!) тому, кто в любое мгновение желает (быть с вами), для кого вы (милей всего)».

<sup>63</sup> Этим словом обозначались не только известные всем макароны, но особое кондитерское блюдо, состоявшее из смеси разных ингредиентов.



Consultationibus  
Ancieni aviso,  
Aut bono,  
Aut mauvaiso!

Bachelierus

Juro.

Здесь сразу трудно разобрать, где кончается латынь и где начинается французский язык. На самом деле это всё латинизированные французские слова. Так, уже в наименовании действующих лиц слово «бакалавр» дано не в принятой в средние века латинской форме «baccalarius», а в латинизированной французской (по-французски «bachelier», что и сохранено здесь, но с прибавлением латинского окончания «us»). Смысл этой тарабарщины следующий: «Клянешься ли ты, что будешь благоразумно и рассудительно соблюдать статуты, предписанные факультетом?» На что бакалавр отвечает: «Клянусь». «Быть во всех консультациях старого мнения, хорошо ли оно или плохо?» — «Клянусь». В конце концов признают его достойным магистерской степени и хор поет: «Dignus, dignus es intrare in nostro docto corpore», т. е. «Достоин войти в наш ученый состав». <sup>64</sup>

Макароническая поэзия на Западе являлась по преимуществу пародией на плохую, «кухонную» латынь, которую употребляли педанты в лице адвокатов, медиков и прочих представителей профессий, пользовавшихся латинским языком.

В России чисто формально этот термин «макаронический» был перенесен на стихи вроде тех, которые написал Долгорукый. Этот жанр представлен не очень широко в русской литературе, так как лишен был прочной бытовой основы. Наиболее известным произведением в этой области, пользовавшимся в свое время необычайным успехом, является поэма Мятлева, очень длинная (в этом один из главных ее недостатков), под названием «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границею, дан л'этранже». Как можно судить по фамилии героини (г-жа Курдюкова), речь здесь идет не о том злоупотреблении французским языком, которое замечалось в дворянском обществе; Курдюкова — фамилия купечески-мещанского распространения. Здесь автор пародирует не ту дворянскую галломанию, которую пародировали писатели XVIII в., а галломанию омещаненную. Она возникла тогда, когда эта мода, уже оставленная в верхушечных кругах общества, переходит в средние, мещанские круги, которые тянутся за аристократическим

---

<sup>64</sup> Дело усложняется еще тем, что эта «латынь» читалась на французский лад, с ударением на последнем слоге (intragé и согрогé что составляло рифму) и с французским произношением латинских начертаний.

обществом в злоупотреблении французским языком (поэма напечатана в трех томах в 1840—1844 гг.). Вот как звучит эта пародия Мятлева:

Задымился пароход,  
В колокольчик застучали,  
Все платками замахали;  
Завозились ле мушуар,<sup>65</sup>  
Все кричат: «Адье, бонсуар.  
Ревене, не м'ублие па!»<sup>66</sup>  
Отвязалася зацепа;  
Мы пустились по водам,  
Как старинная мадам  
При начале менуэта.

Или дальше на пароходе:

Я взошла. Зовут обедать.  
Хорошо б дине<sup>67</sup> отведать.  
Но куды, — уж места нет!  
Пропадает мой обед.  
Я на палубу взбежала,  
Капитана отыскала;  
Говорю: «Мон капитен...»<sup>68</sup>  
Он в ответ мне: «нихт ферштейн».<sup>69</sup>  
Немец на беду копченый,  
По-французски неученый.  
Я не знаю л'алеман;<sup>70</sup>  
Ну, признаться, се шарман.<sup>71</sup>

Вся эта длинная поэма построена в таком стиле.

Проникновение иностранных слов в среду, чуждую книжной культуре, нередко являлось предметом изображения в литературе, преимущественно среднего стиля.

Подобный пример применения иностранных слов в среде, которая не понимает их значения, мы находим в романе «Отцы и дети», где дана характеристика нового управляющего, приходившего к Кирсанову жаловаться на то, что работник Фома *дибоширничаёт* и от рук отбилсЯ. «Такой уж он Езоп, — сказал он между прочим, — всюду *протестовал* себя дурным человеком; поживет и с глупостью отойдет». Это употребление слов *дибоширничаёт*, *протестовал* и проч. характеризует уже мещанское употребление иностранных слов.

Сюда примыкает еще одно литературное явление. Для мещанского говора (т. е. для языка малокультурных городских слоев) было характерно переосмысление иностранных слов на русский лад. Естественно, что человек, не знающий языка, не

<sup>65</sup> Платки.

<sup>66</sup> Прощайте, возвращайтесь, не забывайте меня.

<sup>67</sup> Обед.

<sup>68</sup> Господин капитан.

<sup>69</sup> Не понимаю (эти слова по-немецки).

<sup>70</sup> Немецкий язык.

<sup>71</sup> Прелестно.

может связать слова, которые он произносит, с системой иностранного языка и с иностранным словообразованием, поэтому появляется попытка связать эти слова с системой русского языка, осмыслить их, исходя из русских корней.

В комедии А. Н. Островского «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» в разговоре мамыши Бальзаминовой с сыном (картина I, явл. 6) разъясняется техника народной этимологии:

«Бальзаминова. Вот что, Миша, есть такие французские слова, очень похожие на русские, я их много знаю; ты бы их заучил когда, на досуге. Послушаешь иногда на именинах или где на свадьбе, как молодые кавалеры с барышнями разговаривают, — просто прелесть слушать.

Бальзаминов. Какие же это слова, маменька? Ведь как знать, может быть, они мне на пользу пойдут.

Бальзаминова. Разумеется, на пользу. Вот слушай! Ты все говоришь: „Я гулять пойду!“ Это, Миша, не хорошо. Лучше скажи: „Я хочу проминаж сделать!“

Бальзаминов. Да-с, маменька, это лучше. Это вы правду говорите. Проминаж лучше.

Бальзаминова. Про кого дурно говорят, это — мараль.

Бальзаминов. Это я знаю-с.

Бальзаминова. Коль человек или вещь какая-нибудь не стоит внимания, ничтожная какая-нибудь, — как про нее сказать? Дрянь? Это кажется как-то неловко. Лучше сказать по-французски: „Гольтепа!“

Бальзаминов. Гольтепа. Да, это хорошо.

Бальзаминова. А вот, если кто заважничает, очень возмечтает о себе, и вдруг ему форс-то событ, — это „асаже“ называется.

Бальзаминов. Я этого, маменька, не знал, а это слово хорошее. Асаже, асаже...»

В таком духе ведется разговор маменьки с сыном. Здесь имеется психологическая мотивировка народной этимологии. С одной стороны, иностранные слова являются признаками какой-то культурности, какого-то «галантерейного обхождения» («просто прелесть слушать»), а с другой стороны, при усвоении они осмысляются как видоизменение русских слов («французские слова, очень похожие на русские»). Некоторые слова здесь действительно искаженные французские, а другие просто изобретенные. Трудно, например, сказать, от какого французского слова происходит *асаже*, скорее всего, это русское слово (осажу), но с французским окончанием. Русского происхождения слово *гольтепа*.<sup>72</sup> *Мараль* — от глагола *марать*. *Проминаж* — сильно искаженное французское слово, осмысленное как русское.

Примером широкого применения народных этимологий является классический в этом отношении рассказ Лескова «Левша» («Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе»). Этот рассказ насыщен иностранными словами в русском осмыслении, при этом не только иностранными словами, но

<sup>72</sup> Даль в своем словаре производит это слово от *голь* и сопоставляет со словом *голытьба* и подобными.

иной раз и словами более или менее книжными. Весь сказ ведется от имени тульского мастерового, т. е. человека, который приближается по социальному состоянию к мещанскому слою, к тому же типу, что и герои А. Н. Островского, Бальзамина с сыном. Рассказчик очень любит иностранные слова, причем слова эти такого типа: *публицейские ведомости*, в которых печатаются *клеветоны*; *буреметр* (барометр); *микроскоп* переделывается в *мелкоскоп*, фамилия министра иностранных дел *Нессельроде* переделывается в *Кисельвроде*; *пудинг* превращается в *студинг* («горячий студинг в огне»); *Аполлон Бельведерский* превращается в *Аболона полведерского*; *инфузория* — в *нимфозорию*, а те *вариации*, которые она проделывает, превращаются в *верояции*; переделываются и русские слова: *Средиземное море* — *Твердиземное море*, *водолаз* — *водоглаз*.

Это, конечно, изобретено самим Лесковым, который очень любил всякие языковые редкости, экстракты.

### Разговорный язык: диалектизмы, просторечие, арг

Устная речь являлась постоянным и неиссякаемым источником стилистических средств в художественной литературе. Совершенно естественно, что литературные герои характеризуются также и особенностями их разговорного языка. В стилистическом отношении явления, наблюдаемые в устной речи, чрезвычайно разнообразны и по своему происхождению, и по применению.

По происхождению формы разговорной речи разнообразятся в зависимости от той среды говорящих, которой наиболее свойственно то или иное слово или оборот речи. Здесь приходится учитывать наличие в дифференцированном обществе прежних веков разных культурно-социальных уровней, затем существование более или менее замкнутых профессиональных групп и, наконец, наличие особенностей речи, присущих различным местностям. Всякие такого рода особенности составляют систему диалектов и жаргонов языка.

Зависимость от обстоятельств выражается в том, что одни и те же люди в различных случаях жизни применяют разную лексику, фразеологию, синтаксические обороты. Здесь приходится учитывать некоторую градацию речи от дружески-интимной до официальной.

Все формы речи рассматриваются в их соотношении с литературным письменным языком (т. е. письменной деловой речью). Люди не могут во всех обстоятельствах жизни ограничиваться средствами деловой речи, почему естественно возникают такие ходовые выражения, которые были бы неуместны в деловых отношениях, особенно между людьми, мало знакомыми друг с другом. Эти выражения находятся в разном отношении к строгим нормам литературного делового языка.

Степень запрета, налагаемого на ходовые формы устной речи, различна. Некоторые формы допустимы в свободном разговоре, хотя и отвергаются школьной грамматикой, некоторые запрещены и рассматриваются как примета неграмотной, необразованной, некультурной речи. Возьмем простой пример: в русском языке имеются притяжательные местоимения только для первых двух лиц (*мой, твой, наш, ваш*) и возвратное *свой*, для третьего лица по нормам школьной грамматики употребляются вместо них родительные падежи личных местоимений: *его* отец, *ее* сестра, *их* братья. Иногда еще можно слышать *ихний*. Эту форму можно встретить и в письменной речи, например в художественном произведении даже в авторских словах.

Так, в «Подростке» Достоевского, написанном в форме записок героя, но вполне литературным языком, мы читаем: «И вдруг теперь оказывается, что в *ихней* прежней комнате живет какой-то человек» (ч. III, гл. первая, II) и здесь же «веселый след *его* остался на *его* лице» и «гладил *ее* милое лицо, *ее* впалые щеки». Подобное же применение слова *ихний* мы найдем у Писемского, у Л. Леонова и других писателей.

Эта форма совершенно запрещена в деловой литературе; совершенно немыслимо, например, такое изложение геометрической теоремы: «два треугольника равны, если *ихние* три стороны равны попарно». В редких случаях в сочетании с другими признаками это слово может являться одной из характерных черт малокультурной речи. Например, в речи Липочки из комедии Островского «Свои люди — сочтемся»: «Известно, он благородный человек, так и действует по-деликатному. В *ихнем* кругу всегда так делают». Этому предшествует ее же реплика: «Зачем вы отказали жениху? Чем не бесподобная партия? Чем не Капитон? Что вы нашли в нем легковверного?» Ее речи свойственны выражения: «Страм встречаться с знакомыми», «беспременно найдите» и т. п.

Наряду с формой *ихний* существуют и формы *евоный* и *ейный*. Эти формы совершенно исключены не только из письменной речи, но и из устной речи литературно-образованных людей; они являются достоянием среды некультурной (в смысле владения литературной речью), словами «неправильными» со всех точек зрения. В литературе подобные слова допускаются только в прямую речь персонажей для показания их культурного уровня:

«— А ты читал сочинения Пушкина?»

— Не, бают, опасно много читать — кто много евоные сочинения читает, того, бают, смерть скоро захватит!» (Ив. Щеглов. «По следам пушкинского торжества»).

«— Пушкин ейному тятеньке был вроде, как благодетель» (там же).

Точно так же нелитературным является оборот, в котором вместо обычных форм прошедшего времени употребляется дее-

причастие (*я к этому привыкши*); впрочем, запрет на эту форму речи не имеет той степени строгости, как запрет на слова *евоный* и *ейный*.

Таким образом, степень запретности бывает различная, что показывает наличие разных степеней своеобразия устной речи в отличие от речи письменной.

Самый репертуар слов разговорной речи мыслится в зависимости от того, с кем говорит человек — с людьми близкими, с которыми его связывают дружеские, приятельские или товарищеские отношения, или с лицом иной среды, иного положения. Зависит подбор слов и от эмоционального состояния говорящего.

Как частный случай особой лексики можно отметить стиль подобострастия, который выражается в отношениях слуги к барину и особенно был распространен при крепостном праве; впрочем, он сохранился в профессиональном лакейском языке и много позднее. Это слова типа *изволит сделать* вместо простого *сделает*, *пожалует* в двух значениях: подарит и придет, *почивает* в значении спит, *кушает* в значении ест; слова вроде *благодетель*, *милостиво*.

Марлинский так передавал язык современного ему купечества:

«Купчик постарее, пошептав с другим, подходит ко мне, охорашиваясь и потряхивая кудрями:

«Позвольте попросить позволения узнать, с кем то есть имеем осчастливленную честь говорить-с?»

«Я. Я не говорю с вами.

«Он. Так-с всеконечно-с, дело дорожное-с! Я, ведь, впрочем, не для ради чего иного прочего, а так, из *компанства*, хотел только, утрудив, побеспокоя вас, попросить соблаговоленья, чтобы нашему чайнику возыметь соединяемое купносообщение с этим самоваром-с. Попросту, так сказать-с, малую толику водицы-с!»

И далее, глядя на портрет генерала Кульнева, героя 1812 года, тот же купчик говорил:

«Вот, батюшка, была в 12-м-то году кампания, так уж кампания-с! уж можно сказать, что богатель! Французские все армин, да и войски уничтожительно истреблены с двенадцатью язык, и по делам супостату-с. Вся антирель теперь в Москве лежит: пушек-с, как моркови. Позвольте, к слову стало, узнать-с: достохвальный и знаменитый генерал Кульнев в конном или в кавалерийском полку служительство производить быть имел?» («Новый русский язык»).

Система языка одного и того же лица зависит от его строения и условий, в которых он говорит. Дома, в семейной дружеской обстановке никто не разговаривает тем языком, к которому прибегает в официальной обстановке, в публичной речи; здесь создается некая интимная речь, которая тоже имеет разные оттенки в зависимости от интимности той среды, в которой возникает данная речь.

Всё это указывает на чрезвычайную пестроту разговорных форм речи.

Условно можно рассматривать три основных класса устной речи, предполагая, что в каждом классе имеется много подразделений.

Первый класс — это диалектизмы, т. е. слова, принадлежащие местным говорам. Местные говоры, как известно, распространены преимущественно в деревне, т. е. являются особенностью крестьянской речи. В XVIII—XIX вв. масса крестьянства была неграмотна; поэтому крестьяне были лишены возможности приобщаться к формам литературного языка. Это способствовало устойчивости, сохранению диалектных особенностей в каждой местности, причем диалектная речь по местностям носит очень дробный характер, т. е. бывает так, что в соседних деревнях говорят по-разному.

Конечно, при отсутствии грамоты, при отсутствии широкого общения эти местные особенности сильно развиваются и очень устойчивы. В настоящее время, когда грамотность стала всеобщей, когда появились радио, звуковое кино, благодаря которым люди не только читают литературную речь, но и слышат ее всё время, ежедневно, диалекты, естественно, переживают некий кризис. Они сохраняются еще как домашняя, интимная речь, но, конечно, деревня наша уже стала двуязычной, т. е. все уже пользуются наряду с диалектом и литературной речью.

Диалектизмы — это разные слова местного (т. е. преимущественно крестьянского) обихода, не проникшие в литературную речь, вроде *силеток* (животное этого года рождения), или *лоншак* (животное на втором году жизни), или *орать* (пахать), или *шабер* (сосед), *кочет* (петух) и т. д. Эти слова имеют довольно широкое распространение в определенных местностях.

От диалектизмов, которые имеют окраску не только областную, но и социальную, как язык крестьянства, следует отличать провинциализмы, областные слова, которые имеют более широкое хождение, употребляются не только в деревне (хотя преимущественно в деревне), но и в городе, в речи говорящих на литературном русском языке. К диалектизмам почти всегда имеются синонимы в литературном языке. Вместо *орать* можно сказать *пахать*, вместо *шабер* — *сосед*. Областные же слова — это слова, большей частью связанные с каким-нибудь явлением местного порядка. Еще не так давно *клубничкой* в Москве называли то, что в Ленинграде называли *земляничкой*. Это относится и к быту, и к природе. В тех областях, где много болот, особенно развита географическая терминология, определяющая разные виды болот. Эти слова употребляются всеми в данной местности. Тургенев, например, в «Записках охотника» употребляет слово *площадь* и здесь же его комментирует, указывая, что это слово Орловской губернии.

Граница между провинциализмами и диалектизмами не всегда ясна, но стилистическое их различие вообще значительно, так как диалектизмы являются особенностью крестьянского говора, а областные слова — особенностью говора определенной местности, независимо от социального состояния говорящего.

Потребность изображения крестьянской речи свелась к тому, что образовался некий запас слов, характерных вообще для крестьян. Это то, что раньше обозначалось словом «простонародное». Это слова, на которых есть какой-то своеобразный налет крестьянской речи, хотя эти слова и не твердо связаны с определенным диалектом, а имеют хождение в разных областях.

Второй класс — то, что можно назвать просторечием и что характеризует в одинаковой степени как людей, не говорящих на литературном языке, так и людей, говорящих на литературном языке.

Под просторечием подразумевается такая форма речи, которая не рекомендуется литературными нормами, но которая фактически в свободной, интимной, не публичной речи охотно употребляется. Употребляется просторечие и в литературе. Например, слово *ребята* как обращение («Ну, ребята, пойдемте!»). Это не официальное обращение, а просторечное, но это может произнести любой человек, независимо от степени его культуры.

Класс просторечия, в свою очередь, распадается на более мелкие группы, которые расцениваются обыкновенно с точки зрения большего или меньшего запрета, падающего на эти слова. Есть такие формы просторечия, которые можно употреблять в разговорной речи в нормальной обстановке. «Верхний слой» подобных просторечных слов легко проникает и в письменную речь. Так, в «Медном всаднике» Пушкина встречаем:

Погода *пуще* свирепела.

Или в речи Евгения:

«Добро, строитель чудотворный!  
*Ужо* тебе!..»

Слова *пуще*, *добро* и *ужо* относятся к просторечию, но допустимы и в письменной речи. Но, например, слово *ажно* не могло бы попасть в письменную речь того же стилистического уровня, хотя и встречается в устной речи даже людей, вполне владеющих литературным языком. Часто слова просторечные окрашены некоторой шутливостью, например: *штукенция*, *куликнуть*, *на большой палец*, *толкнуть речугу* и т. п.

Другие слова кажутся несколько грубоватыми для обычного разговора и на них падает более строгий запрет. Эти более грубые слова называются обыкновенно вульгаризмами, хотя



точной границы между обычным просторечием и вульгаризмами нет. Вульгаризмы носят более бранный характер. Если такие слова, как *сквалыжничать*, можно отнести к типу обыкновенного просторечия, то такое слово, как *дербалызнуть*, скорее следует отнести к вульгаризмам. Ясно, что в той обстановке, в которой допустимо сказать *давеча* и *сквалыжничать*, не всегда удобно говорить *дербалызнуть* и *лопать*, *хряпать*, *трескаться*, *шамать* и т. п. И дело здесь не в грубости понятия (*трескаться* значит то же, что *есть*), а в грубости выражения. Где-то между просторечием и вульгаризмами находятся слова типа *заиметь*, *подначить*, *фигация*.

Третий класс разговорных слов — это то, что называется аргю, или жаргоном. Жаргонами называются языки, имеющие распространение только в пределах определенных ограниченных групп. Бывают профессиональные жаргоны, а также жаргоны социальные, людей одного социального круга. Сюда же относятся и условные языки, к которым в более узком смысле прилагается название аргю. Одно время было сильное увлечение (вредное увлечение) в литературе так называемым воровским аргю.

Вот примерно те три основных класса, которые следует учитывать, говоря о разговорной речи в пределах литературного применения. Возникает вопрос: как, в какое время обращались к этим отделам словаря общего языка?

Просторечие как стилистическое средство впервые проникает в русскую литературу в XVIII в., и преимущественно в драматургию. Именно драматическая литература давала возможность прямого воспроизведения разговорной речи в ее документальной форме. Но чтобы представить себе, как пользовались драматурги этим фондом в XVIII в., приходится учитывать, что драматические жанры в XVIII в. строго делились на два класса, к которым потом присоединился еще третий (драма). Эти два класса — трагедии и комедии. Трагедии — это пьесы, которые изображали действующих лиц в несколько условной обстановке и при этом показывали действия высокие, героические. Героическая драматургия должна была всегда пользоваться «высоким» стилем. Отсюда ясен запрет каких бы то ни было форм просторечия в высокой драматургии.

Просторечия и диалектизмы оставались достоянием комедии. Формы языка, находящиеся за пределами литературного языка, по терминологии того времени «подлые», были признаком «комического», предметом осмеяния. Пьеса В. И. Лукина «Щепетильник» (1765) — одна из первых, если не первая пьеса, где широко представлены диалектизмы. Вот как там разговаривают герои:

«Мирон работник. Спасибо, брат, Васюк, что ты отомкнул прилавок-от; а я с боярином-та позагуторился. Вить это тот, который не охочь

до бусурманских-та фиблей и который и тех бранит, кто их за христианские манеты покупает.

Василий работник. Как ево не знать, он очень знакомит. И когда сюда ни зайдет, то ницаво не купит, а весь вечер пробаит с нашим шалбером. Да нутка, брат Мироха, станем разбирать кузовеньку-та. Вить хозяин до сабя из нее велел всё выбрать.

Мирон работник. Давай парень! Воздымем-ка ее на лавку-та. Берись же мощнее! Вить она, братень, грузна, и я из саней ее через моту сюда притаранил.

Мирон работник. (Держа в руке зрительную трубку). Васюк, смотри-ка. У нас в экие дудки играют, а здесь в них один глаз прищури ниветь цаво-та смотрят. Да добро бы, брацень, издали, а то нос с носом столкнувшись, устремятся друг на друга. У них мне-ка стыда-та совсем кажется ниту. Да посмотриць было и мне. Нет, малец, боюсь праховую испорчить» (явл. III).

Здесь можно отметить и фонетические особенности, особенности произношения, и лексические особенности — целый ряд диалектных слов, которые в литературном языке не были приняты. Крестьянская речь в ее литературном применении в XVIII в. главным образом тем и отличалась, в ней демонстрировались слушателям фонетические и лексические особенности речи, часто при этом совершенно искаженные. О характерности речи заботились очень мало. Речь была насыщена диалектными чертами, которые воспринимались как черты, присущие неправильной речи, и эта неправильная речь служила исключительно источником комического.

Вот примеры диалектной речи из комедии XVIII в. «Бобыль» П. А. Плавильщикова (1790):

«Есть-ста у нас Матвей, бобыль, парень самый некошный; у него ни двора, ни кола, ни огороды, пашни не пашет, земли не орет. Покойна барыня при кончине пожаловала ему рублей десятка с три, так пока они велись, так он приставал на барском дворе в людской избе, да колотырил меж крестьян, а теперь шатается, где день, где ночь. Да на что он барину? Уж не в некруты ли хочет отдать?» (д. I, явл. II).

Или из комедии М. Матинского «Санктпетербургский гостиный двор» (1791):

«Вольно тебе меня всклепаць.— Вот, послушайтё, цосные осьпода, как это дзело было» (д. I, явл. VII).

Отсюда и следствие: только комические персонажи говорили на диалектах. Так, если на сцену выводились члены одной крестьянской семьи, причем одни играли комическую роль, а другие сентиментальную роль, то сентиментальные герои говорили на литературном, а комические типы — на диалектном, вопреки всякому вероятно.

Например, в комической опере М. Попова «Анюта» (1772) крестьянин Мирон говорит следующим образом:

Ух! как жо я устал,  
А дров ощо не склал.

Охти, охти, хресьяне!  
Зачем вы не дворяне?  
Вы сахар бы зобали...

(Явл. I)

Так же говорит его батрак Филат:

А вон, сте, староста сбиратца ехать в город,  
Так байл, што бы всем складчину положить:  
Алтын хоть по пятку; да мир стал говорить,  
Што ныня де у нас, Пафнутьич, знать, ведь голод,  
Так будёт де с души копеек и по шти,  
Так станёт и того довольно псам на шти.

(Явл. I)

Между тем Анята, выросшая в семье Мирона как его дочь, говорит совсем иначе, так как является положительной героиней (под конец неожиданно обнаруживается, что она не дочь Мирона, а дворянка, дочь полковника):

Покинуть и забыть тебя хочу навеки!  
Такие можешь ли ты делать мне упреки?  
Жестокий! прежде я и душу и себя  
Покину, нежели оставлю я тебя.

(Явл. VI)

Подобная традиция распределять персонажей по языку на положительных, говорящих на литературном языке, и комических, говорящих на диалекте, наблюдается не только в русском театре XVIII в., но и во французской комедии того же времени, причем и там различие в речи бывает и у членов одной семьи, одинаково выросших в деревне.

Применение просторечия в качестве источника комического можно встретить и за пределами драматургии. Например, в поэме Н. П. Осипова «Вергилиева Енеида, вывороченная назнанку» (1791—1796) имеется достаточное количество грубоватых просторечных слов и даже вульгаризмов, которые вводились для комического эффекта. Тон этой поэмы определяется с первой же строфы:

Еней был удалой детина  
И самый хватский молодец;  
Герои все пред ним скотина;  
Душил их так, как волк овец.  
Но после свального как бою  
Сожгли обманом греки Трюю,  
Он, взяв котомку, ну бежать;  
Бродягой принужден скитаться,  
Как нищий по миру шататься,  
От бабей злости пропадать.

(Ч. I, песнь I)

Подобный тон просторечия, переходящего в откровенный вульгаризм, в дальнейшем еще усиливается:

С улыбкой исподлобья глядя,  
Как мышь из круп смотрел Еол,  
И бороду свою погладя,  
Рыкнул ей так как добрый вол:  
«Великую ты честь мне строишь..»

(Ч. I, песнь I)

Лексика поэмы пестрит словами *притулиться, вздуриться, оскаля зубы, выпуча глаза, взбелениться, жарёха, хайло, проклажаться, хричовка, тулумбас (удар), перебяка (потасовка)* и т. д. Карфагенская царица Дидона так изъясняется в разговоре с Энеем:

Негодный! дерзкий! плут! похабник!  
Мерзавец! пакостник! страмец!  
Мошенник! вор! злодей! нахальник!  
Подлец! бродяга! сорванец!  
Нет сил уж больше укрепиться,  
Тебе чтоб в рожу не вцепиться,  
И с носом не отгрызть ушей;  
Потом по кошачьи когтями  
Узоры расписать цветами  
По скверной харе всей твоей...

(Ч. II, песнь IV)

Пророчества сивиллы изложены на семинарской тарабарщине — откровенной форме школьного арготизма:

Как едки трои не посутчишь,  
Так на тошне заживотит;  
На всем нытье ты зажелудчишь  
И на ворчале забрюшнит.

(Ч. IV, песнь VII)

И так на протяжении двух строф, т. е. двадцати стихов. Сам автор считает долгом охарактеризовать эту тарабарщину:

Здесь скажет, может быть, читатель,  
Что так не кстати тарантит  
Енея нашего писатель?  
Он вздором нас не удивит.  
С белибердною гиль чухую  
И с непонятной шабалою  
Видали мы и без него.  
К чему тарабарские враки?  
Дела Енея-забияки  
Хотим мы слушать от него.

(Ч. IV, песнь VII)

Эта тарабарщина построена на том, что в каждой фразе два центральных значащих слова обмениваются корнями. Таким

образом, слова «Как едки трои не посутчишь» надо понимать: «Как сутки трои не поешь» и так же далее: «Так на животе затошнит, на всем желудке заноеет, и на брюхе заворчит». При этом так как обычно обмениваются корнями глагол и существительное, то применяются особые излюбленные формы словообразования, например существительные на *-ло*:

А если позубит жевало,  
Не засердчит уж тосковало,  
И всё уйдило прочь сгрустит..

(Ч. IV, песнь VII)

Что значит: «А если пожуют зубы, не затоскует сердце, и вся грусть прочь уйдет».

Встречаются и семинарские «макаронизмы», например:

К тебе, как мужику богату,  
Пришли мы, *Серениссиме!*<sup>73</sup>  
Хоть даром, хоть и за заплату  
Позволь нам, *Бенегниссиме!*<sup>74</sup>  
Беднягам обнищавшим в Трое  
В твоей земле пожить в покое.  
*Экзавди нос*<sup>75</sup> ты, *Домине!*<sup>76</sup>  
Пришли просить мы хлеба-соли;  
И от твоей зависим воли;  
Любя тебя *ин Номине.*<sup>77</sup>

Всё это, как мы видим,— формы комического, при этом несколько примитивного, преследующего целью только балагурство, забаву.

Не надо, однако, смешивать это нарочитое применение просторечия с другим явлением, которое встречается в XVIII в. и происходит оттого, что границы просторечия и литературного языка еще не были точно определены. У писателей XVIII в. иногда попадались слова, с современной точки зрения просторечные, но тогда они осмыслялись как обыкновенные разговорные слова. А поскольку русский словарный фонд брался из разговорного языка, то эти разговорные формы признавались законными в литературной речи и нисколько не производили впечатления просторечных. Например, Сумароков поднимал вопрос о том, как следует произносить: *ребёнок* или *рабёнок*. *Рабёнок* по нынешним временам кажется диалектной формой, во всяком случае уже весьма просторечной, даже за пределами нормального просторечия, т. е. это слово может принадлежать только языку человека, не владеющего или не впол-

<sup>73</sup> Светлейший.

<sup>74</sup> Благосклоннейший.

<sup>75</sup> Выслушай нас.

<sup>76</sup> Господин.

<sup>77</sup> По имени.

не владеющего литературной речью. А Сумароков этимологически доказывал, что надо говорить *рабёнок*, поскольку у этого слова общий корень со словом *работа* (*раб-*), и эта форма у Сумарокова является вполне литературной, во всяком случае он не вкладывал в нее оттенка просторечия. Некоторые слова даже «высокого» стиля той поры ныне кажутся просторечием. Например, глагол *пуцать* вместо *пускать* для XVIII в. был глаголом «высокого» стиля. Только впоследствии этот глагол отошел в область просторечия, и нормальной формой литературного языка стала форма *пускать*. Форма *разойтись* была нормой в XVIII в. и считалась вполне приемлемой. Даже позднее у Пушкина в «Евгении Онегине» она встречается: «Не разойтись ль любовно?..» (гл. VI, строфа 28 — сцена дуэли). До Пушкина и у Пушкина еще были такие слова, которые считались литературными, допустимыми в поэтической речи, теперь же они являются просторечными.

Следовательно, до 30-х годов XIX в. граница между просторечием и литературным языком не была твердо и окончательно определена или, вернее, эта граница, неустойчивая сама по себе, не совпадала с современным разграничением книжного и разговорного. Полная нормализация относится уже к 40—50-м годам, когда устанавливается примерно такое же распределение на просторечные и литературные слова, как и сегодня. Это всегда следует учитывать при анализе текста.

В период сентиментализма крестьянская речь находилась вне норм высшего общества, т. е. дворянского салона, и в произведениях писателей-сентименталистов она не применялась. В пору господства романтизма положение изменилось.

Уже говорилось о том, что в романтический период возникла проблема местного колорита. Так, был восточный колорит в «Кавказском пленнике» Пушкина или в «Демоне» Лермонтова, был колорит каких-то южных экзотических стран, вроде Италии или Испании — в других произведениях. Но постепенно появился и более демократический колорит — колорит сельской жизни. В частности, такой романтический колорит можно встретить у Гоголя в его ранних произведениях из украинской жизни. В произведениях Гоголя украинский язык рассматривается не как особый, отличный от русского литературного языка. В его сказках и рассказах это язык крестьян, и, следовательно, он соотносился с общегосударственным русским языком как диалект с литературной нормой. В «Вечере накануне Ивана Купала» есть такие строки:

«Дед мой (царство ему небесное! чтоб ему на том свете елись один только буханци пшеничные, да маковники в меду) умел чудно рассказывать».

Здесь самый уклад речи типичен для украинского жителя небольшого города, вроде Миргорода; применение украинских

слов, внедряющихся в контекст русского языка, тоже имеет задачей создание романтического колорита. И характерно, что к обеим частям «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголь прилагал словари непонятных украинских слов. В этих словарях встречаются слова: *буряк, варенуха, галушки, голодрабец, гопак, гречаник, дижа́, книш, кухва, намитка, оселедец, плахта, путря, смушки, хустка, цыбуля, юшка, ятка* и пр. Это преимущественно слова этнографического порядка, т. е. характеризующие местную утварь, одежду, кушанья. Сюда же примыкают названия некоторых растений и некоторые бытовые слова, характерные для разговора, вроде *жинка, парубок* и др.

Эти слова определенных семантических групп вводились Гоголем, чтобы сделать несколько непривычной, экзотической всю речь автора и его героев.

Употребление народных слов помимо чисто литературного имело и несколько иное значение в определенной общественной идеологии. Достаточно вспомнить такое течение, как славянофильство. Велась своеобразная борьба с интеллигентским языком, и в этой борьбе выступали люди, опирающиеся главным образом на крестьянскую речь. Одним из представителей такого направления был Даль, автор знаменитого словаря.

Даль хотел перестроить русский литературный язык на основе крестьянского языка. Направление Даля достаточно ясно из предисловия к его собранию русских пословиц. Даль собрал русские пословицы и представил сборник в печать (1853). Изданы они были в 1862 г.; затем эти пословицы вошли в качестве примеров в его знаменитый словарь, который издавался в течение 1863—1866 гг.

Свое предисловие Даль называет «Напутное» (1853). В нем он пишет следующее: «Что за пословицами и поговорками надо идти в народ, в этом никто спорить не станет; в образованном и просвещенном обществе пословицы нет; попадают слабые, искалеченные отголоски их, переложенные на наши нравы или испошленные нерусским языком, да плохие переводы с чужих языков. Готовых пословиц высшее общество не принимает, потому что это картины чуждого ему быта, да и не его язык; а своих не слагает, может быть из вежливости и светского приличия: пословица колет не в бровь, а прямо в глаз. И кто же станет поминать в хорошем обществе борону, соху, ступу, лапти, а тем паче рубаху и подоплёку? А если заменить все выражения эти речениями нашего быта, то как-то не выходит пословицы, а сочиняется пошлость, в которой намек весь выходит наружу... Со времен Ломоносова, с первой растяжки и натяжки языка нашего по римской и германской колодке, продолжают труд этот с насильем, и всё более удаляются от истинного духа языка. Только в самое последнее время стали догадываться, что нас леший обошел, что мы кружим и плутаем, сбившись с пути, и зайдем неведомо куда».

И далее: «Выскажу убеждение свое прямо, — пишет Даль. — словесная речь человека — это дар божий, откровение: доколе человек живет в простоте душевной, доколе у него ум за разум не зашел, она проста, пряма и сильна; по мере раздора сердца и думки, когда человек заумняется, речь эта принимает более искусственную постройку, в общежитии пошлее, а в научном круге получает особое, условное значение».

Так вот в духе каких идей Даль строил свой словарь; их следует учитывать при обращении к этому словарю. Даль сам признается, что его «тревожила и смущала несообразность письменного языка нашего с устною речью простого русского человека, не сбитого с толку грамотейством, а следовательно и с самим духом русского слова...». «Если в книгах и в высшем обществе не найдем, чего ищем, то остается одна только кладь или клад — родник или рудник... это живой язык русский, как он живет поныне в народе. Источник один — язык простонародный». Иными словами, Даль хотел на основе так называемого простонародного языка перестроить литературный язык. Это была своеобразная утопия. Даль исходил всю Россию и достаточно узнал русского мужика, но представлял его себе несколько идиллически.

В словаре Даля можно довольно отчетливо увидеть борьбу с книжными и иностранными словами. Поэтому, когда Даль определяет иностранное слово, он дает целый ряд синонимов, которыми можно, по его мнению, это слово заменить. Например: «Абажур — косою навесец на свет, на свечу, лампу для затина; навесец, тенник, затин, щиток, колпак, козырек». Некоторые из подобных синонимов Даль сам выдумывал.

Другое слово: «Абонировать — взять за себя на срок место в зрелище: купить в книжнице право чтения». Любопытно, что Даль не скажет *театр*, а *зрелище*; не *библиотека*, а *книжница*. Дальше идут синонимы к слову «абонировать», им самим изобретаемые и предлагаемые: «нанимать, откупать, кортомить, брать, сымать, содержать».

Когда Даль определяет русские слова, он опять-таки накопляет всякие областные, местные синонимы, а затем иллюстрирует их бесконечным количеством поговорок и пословиц, стараясь прививать литературному языку фразеологию народной речи.

Например, слово *короткий*. Характерно, что в словаре Даля дано сразу два слова: *короткий*, *краткий* — без каких бы то ни было стилистических или смысловых различий между этими двумя словами. Вообще характерная черта словаря Даля — то, что он оперирует главным образом корнями, и материалы у него расположены по гнездам, где соединены слова одного корня. Так же строился академический словарь XVIII в., таковы же были идеи Шишкова и его учение о «корнесловии». Поскольку *короткий* и *краткий* есть русская и цер-



ковнославянская формы одного и того же слова по своему происхождению, то Даль их не различает. Затем он дает определение этих слов в ряде синонимов. Для слов *короткий* и *краткий* синонимы более или менее обыкновенные. Если заглянуть в другие статьи словаря Даля, то можно увидеть, что самое накопление синонимов тоже является своего рода пропагандой крестьянского языка, потому что не всегда эти синонимы являются заимствованными из общелитературного языка, а часто они берутся из диалектов.

Определение слов *короткий* и *краткий* идет в таком порядке: «недлинный, недолгий, невысокий; недалний, недлительный; небольшой, малый по длине, маломерный; близкий; скорый, спешный». Такой поток синонимов не разъясняет ни значения, ни употребления слова. Для этого служит вторая часть статьи, где даются сперва разные фразеологические формулы, в которых данное слово фигурирует: «У коротких ног и шаг короткий. Он короток, в солдаты не годен. Тут короткий путь. У него толк (или суд) короткий: побьет, да выгонит. Дрова коротки, юбка коротка, короче должного, окорочены. Короткий слог, отрывистый, непротяжный. У него короткий дух, грудь слаба, скоро берет запышка. Короткое знакомство, близкое. Кратчайший путь. Короткое зренье, близорукое». Таковы у Даля фразеологические сращения, куда отчасти входят поговорки. Пожалуй, самая ценная часть словаря — это именно поговорки и пословицы, в которых данное слово употребляется. Вот типичные для словаря Даля пословицы, какие приведены в этой статье: «Коротка молитва „Господи, помилуй!“ — а спасает... Видит кот молоко, да рыло коротко. Прыгнул бы на коня, да ножки коротки. Не велик да широк, кафтан короток. Есть вашей братья в коротком платье! т. е. бар. Шей короткое платье, легче от долгов уйдешь!.. Хоть шея коротка, а достанет носом до дна. Коротка, что девичья память». Таким образом, даются поговорки и пословицы, свойственные преимущественно крестьянскому языку, и наряду с ним областные выражения.

В этой же статье находится всё гнездо слов, содержащих данный корень, например, имеются слова «Коротышки (охотнич.) — ногавки с ремешками, путца на ловчей птице (по самому типу объяснения видно, что вводятся термины охотничьего быта. — Б. Т.). Коротай, коротайка — короткий кафтанчик с перехватом, под тулуп; оба вместе: снизень» и т. д. Даль неизменно насыщает словарь терминами этнографического характера.

Словарь Даля сохранил и до нашего времени большую ценность. Это богатейший словарь, но преимущественно слов областных, крестьянских, слов этнографического значения, вроде названий костюмов и всяких предметов крестьянского обихода — утвари, животных.

Однако крестьянские слова проникли в литературу и помимо Даля. В 60-х годах приобретала всё большее значение реалистическая прогрессивная литература, где эти слова употреблялись не для того, чтобы вытеснить то, что Даль называл «интеллигентским» языком, а в качестве определенной речевой характеристики тех или иных персонажей, которые выводились на сцену.

Тематика реалистической литературы значительно демократизировалась в сравнении с предшествующими периодами — классическим и романтическим, и крестьянство стало выступать на вполне законном основании в качестве героя литературы; естественно, что и крестьянская речь, как типичная, характерная для крестьянства, стала проникать в литературу уже не в тех функциях, в которых она проникала в литературу классическую и романтическую, т. е. не для создания комического впечатления и не для создания романтического колорита, который переносил читателя в экзотические страны, в живописную и своеобразную обстановку. В реалистической литературе, наоборот, изображается обстановка самая обыкновенная, и в этой типической обстановке вводятся и слова крестьянского обихода.

В «Отрывке из дорожных заметок пешехода» В. А. Слепцова один из персонажей говорит так:

«Да вот на той неделе дядя Матвей купцов из Володимира вез, то есть они не то, чтобы купцы — графа Шереметьева хресьяне, только, значит, всё одно, что купцы; у каждого капитала, может, тысяч пятьдесят есть, а всё хресьяне считаются. Вот дядя Матвей и везет их с торгов — на торгах были, а они, эти самые купцы, признаться, еще в Володимире заложили, может, по штофу на брата, да в Пегушках много ли, мало ли доправили, что не хватало; ну, одно слово, в аккурате едут, песни поют, да так поют, что боже мой! а один так даже всё с себя поскидал, только сапоги никак снять не может».

Здесь наблюдается имитация крестьянской речи с характерными крестьянскими словечками, но точно сказать, какой диалект хотел воспроизвести автор, — трудно. Были, конечно, и такие писатели, которые воспроизводили точно тот или иной диалект, но и в этих случаях автор не столько стремился передать диалектные особенности, сколько вообще лексику крестьянского обихода.

Вот другой отрывок из того же произведения Слепцова (рассказ о Суворове):

«Были мы перва на-перво, сударик ты мой, того самого Суворова Александра Васильича, может слышал, светлейшего. В великую милость, бают, он у царя попал, и велел ему царь другое прозвище дать, и стали его звать с той поры Нералисиным; такое фамилие дали ему. Сам-от я не не запомню, нечего хвастать, а вот дедушка мой сказывал (при нем еще при самом, слышь, в услужение взят был из хресьян)».

В этом произведении встречаются такие характерные формы собственных имен, как *Лександр Васильич*, и литературных слов, как *такое фамилие*, *Нералисин* — искаженное «генералиссимус»; встречаются такие слова, как *слышь*, *сам-от*, *бают*, *это*, *повадлив*, *оченно*, *махонькая*, *пужать*, *мово*, *дюжий*, *ажно*, *вьюрок*, *расперло*, *одначе*, *суседний*, *взялся*, *чугунка*, *ледащий* и т. п. Вся эта лексика употребляется как характерная лексика крестьянской речи.

Правда, здесь еще присутствуют некоторые элементы юмора, не такого юмора, как встречается в комедиях XVIII в., но всё-таки есть оттенок благодушной усмешки, в частности, когда демонстрируются искажения вроде *Нералисин*. Но подобная лексика стала проникать в литературу и помимо всякой юмористической интерпретации ее.

Выразительным примером такого проникновения может служить драма Л. Толстого «Власть тьмы». Это трагическое произведение с событиями, которые не допускают никакой усмешки зрителей. Язык героев драмы по своей лексике является крестьянским. При этом толстовская лексика — это лексика Тульской области, области, хорошо знакомой автору, где он прожил всю жизнь. Например, Матрена говорит так:

«Ну, новости сказала. А тетка Матрена и не знала. Эх, деушка, тетка Матрена терта, терта да перетерта... Ну жил он, ведашь, на чугунке, а там у них девчонка сирота — в куфарках жила» (д. I, явл. X).

Здесь все особенности, характерные для устной речи крестьян.

Еще более характерна речь Акима: его речь очень индивидуализированная, он говорит плохо конструируемыми фразами, отрывочными, незаконченными, и лексика у него соответствующая. Его спрашивают, как он живет, и он отвечает:

«Получше, Игнатьич, как бы получше, тае, получше... Потому, как бы не того. Баловство, значит. Хотелось бы, тае, к дому, значит, хотелось малого-то. А коли ты, тае, значит можно и того. Получше как...» (д. I, явл. XI).

А вот говорит Анисья:

«А на дуру-то, на Акулину погляди. Ведь растрепана девка, нехалаявая, а теперь погляди-ка. Откуда что взялось. Да нарядил он ее. Расфуфырилась, раздулась, как пузырь на воде» (д. III, явл. III).

Крестьянская речь с ее диалектизмами попадает в это время в литературу не только в прозе, где это кажется естественным. Она проникает и в поэзию. В частности, представителем такого стиля, в котором находят свое место и диалектизмы, и вообще особенности крестьянской речи, был Некрасов. Достаточно вспомнить такие стихи Некрасова, как «В деревне» (1853):

«Здравствуй, родная». — «Как можется, кумушка?  
Всё еще плачешь, никак?  
Ходит, знать, по сердцу горькая думушка,  
Словно хозяин-большак?»  
«Как же не плакать? Пропала я, грешная!  
Душенька поет, болит...  
Умер, Касьяновна, умер, сердешная,  
Умер и в землю зарыт!»

То, что раньше было невозможно услышать за пределами комической поэзии, появляется совершенно всерьез в лирических стихах Некрасова:

Парень был Ванюха ражий.  
Рослый человек, —  
Не поддайся силе вражей,  
Жил бы долгий век.

Всё глядит, бывало, в оба  
В супротивный дом:  
Там жила его зазноба —  
Кралечка лицом!

(«Извозчик», 1855)

Эти факты, вошедшие в поэзию начиная с 50—60-х годов, показывают, что запрет на слова диалектного характера пал в литературе именно в реалистический период, но вошли они преимущественно в прямую речь персонажей в качестве их речевой характеристики.

Реалистический стиль характеризуется отбором типического, т. е. того, что дает представление об общих, исторически определенных чертах того или иного героя, той или иной социальной группы, и в этом преимущественно состояла задача употребления подобной лексики. Но совершенно естественно, что в погоне за документализмом появляется иногда натуралистическое изображение крестьянской речи, как бы стенограмма крестьянской речи, именно того, в чем она удаляется от литературного языка. Этот натурализм в конце концов превращается в самоцель. Необходимо учитывать, что можно вводить диалектизмы и просторечно-крестьянскую лексику до той поры, пока они служат задаче типизации, но как только это употребление диалектизмов переходит в стенографирование речи со странными особенностями, отклоняющимися от литературной речи, и с их особенной демонстрацией, — так писатель попадает в порочный круг.

Особое место в стилистическом отношении занимает употребление просторечия, характеризующего не определенный социальный слой, а речь определенного характера, возникающую в соответствующих условиях в любом социальном слое.

Просторечие, как и диалектные формы, попадает в область литературы именно в реалистический период.

Начиная примерно с Гоголя, просторечие стало уже достоянием литературного языка. Подобного типа речь характеризует интимную обстановку. Так, у Гоголя персонажи «Мертвых душ» постоянно прибегают к просторечию.

Вот образец речи Ноздрева:

«Поздравь: продулся в пух! Верить ли, что никогда в жизни так не продувался. Ведь я на обывательских приехал!.. Видишь, какая дрянь! насили дотащили проклятые...»

«Дрянь же ты!.. Фетюк, просто!.. Черта лысого получишь! хотел было, даром хотел отдать, но теперь вот не получишь же!.. Такой шильник, печник гадкий!» (т. 1, гл. IV).

Или вот диалог Чичикова и Коробочки:

«...да пропади они и околеи со всей вашей деревней!..

— Ах, какие ты забранки пригинаешь! — сказала старуха, глядя на него со страхом.

— Да не найдешь слов с вами! Право, словно какая-нибудь, не говоря дурного слова, дворняжка, что лежит на сене...» (т. 1, гл. III).

Или речь Собакевича:

«Толкуют — просвещенье, просвещенье, а это просвещенье — фук! Сказал бы и другое слово, да вот только что за столом неприлично. У меня не так. У меня когда свинина, всю свинью давай на стол; баранина — всего барана тащи, гусь — всего гуся!» (т. 1, гл. V).

Или Плюшкин:

«Да ведь соболезнование в карман не положишь... Вот возле меня живет капитан, черт знает его откуда взялся, говорит, родственник: „Дядюшка, дядюшка!“ и в руку целует, а как начнет соболезновать, вой такой подымет, что уши береги. С лица весь красный: пеннику, чай, на смерть придерживается. Верно, спустил денежки, служа в офицерах, или театральная актриса выманила, так вот он теперь и соболезнует!» (т. 1, гл. VI).

В последнем примере надо отметить, что книжное слово *соболезновать* получает такое истолкование, что оно само вовлекается в просторечный стиль, чему соответствует в устной речи предполагаемая особенная интонация, подчеркивающая ироническое употребление этого слова.

Еще ярче характеристика языка почтмейстера и его партнеров:

«Выходя с фигуры, он ударял по столу крепко рукою, приговаривая, если была дама: „Пошла, старая попадья!“, если же король: „Пошел, тамбовский мужик!“ А председатель приговаривал: „А я его по усам!“ Иногда при ударе карт по столу вырывались выражения: „А! была не была, не с чего, так с бубен!“ или же просто восклицания: „черви! червоточнина! пикенция!“, или „пикендра! пичурушух! пичура!“ и даже просто: „пичук!“ — названия, которыми перекрестили они мастн в своем обществе» (т. 1, гл. I).

В прямую речь персонажей вводилось просторечие как сильное средство характеристики. Разговорная речь, как бытовая, обладает гораздо более развитой системой стилистических

средств, чем письменная. От форм ласкательных до грубо-бренных устная речь передает всю сложную гамму характеристических эмоций. Особенно это ясно в выражении эмоций гнева и презрения. Вот, например, каким образом А. К. Толстой в своей балладе «Поток-богатырь» (1871) характеризовал старомосковский уклад быта в сравнении с киевским периодом. Поток-богатырь видит картины древней Руси:

..видит Владимра вежливый двор,  
За ковшами веселый ведет разговор,  
Иль на ловле со князем гуторит,  
Иль в совете настойчиво спорит.

Но вот он просыпается в Москве; он увидел красивый цветок:

Полюбился Потоку красивый цветок,  
И понюхать его норовится Поток,  
Как в окне показалась царевна,  
На Потока накинулась гневно:

«Шеромыжник, болван, неученый холоп!  
Чтоб тебя в турий рог искривило!  
Поросенок, теленок, свинья, эфиоп,  
Чертов сын, неумытое рыло!  
Кабы только не этот мой девичий стыд,  
Что иного словца мне сказать не велит,  
Я тебя, прощелыгу, нахала,  
И не так бы еще обругала!»

Картины гнета и казней дополняют впечатление от речи царевны.

Но бывали периоды, когда просторечие становилось как бы особым художественным принципом. В данном случае естественно вспомнить Маяковского, у которого обращение к просторечию приобрело совершенно особый характер. При этом Маяковский выбирал такие формы просторечия, которые можно назвать вульгаризмами. Это вызывалось у Маяковского не внутренней потребностью к грубым выражениям. Это — явление, вполне объясняемое историческими условиями, в которых Маяковский творил. В статье «Как делать стихи?» Маяковский специально останавливается на вопросе о применении просторечия в поэзии. Он пишет: «Например, революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами: „идеал“, „принципы справедливости“, „божественное начало“, „трансцендентальный лик Христа и Антихриста“, — все эти речи, шепотком произносимые в ресторанах, — смяты. Это — новая стихия языка. Как его сделать поэтическим? Старые правила с „грезами, розами“ и александрийским стихом не годятся. Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?».



Сердце  
рифмами вымучь —  
вот  
и любви пришел каюк,  
дорогой Владим Владимыч.

В стихотворениях Маяковского нередко встречаются такие выражения, как *лез на рожон, гони монету, по рожге, начхать, пешкодером, сбондю*, и даже слова более резкие. Конечно, канонизировать это никоим образом не следует, и в настоящее время в литературе наблюдается очень сильная реакция против употребления таких слов.

Надо сказать, что вообще в первый период после революции крайности в увлечении низкими, вульгарными формами языка замечались в литературе. Например, в литературе тех лет очень остро стояла тема о перевоспитании беспризорных. И вот появились многочисленные романы, повести, где говорилось о беспризорных. Произведения на эту тему есть у Сейфуллиной, у Шишкова, у Каверина. В этих произведениях можно найти весьма густой букет блатного языка. Там герои всё время говорят на воровском жаргоне с употреблением условных воровских слов.

В романе В. Я. Шишкова 1930 г. «Странники» (о беспризорных) воровской жаргон представлен широко. Вот одна из сцен романа:

«Подошедший к Фильке Степка Стукни-в-лоб давал ему, как спец, исчерпывающие объяснения.

— Гляди, гляди, кружится. Это он в трамвае карманы режет. Видишь, барыню обчистил? Видишь, часы у гражданина снял?.. Гляди, гляди, перетырку делает. Видишь, двое с задней площадки винта дают?

Филька тут узнал, что внутренний карман называется „скуло“, левый карман зовется „левяк“, „квартиры“ — это карманы брюк, „Сидор“ — мешок с вещами, „скрипуха“ — скрипучая корзина с крышкой» (гл. IX).

На каждом шагу герои романа произносят такие реплики: «Ну, хряй до хазы, идем!» «Шей! бери на шарап!», «Филька, плинтуй, беги! Мильтоны! Менты!» В романе постоянно встречаются слова: *маруха, марафет, бей по маске, фармазон, перышко* (нож), *отначку делать, лягавый, кичеван, фрей, мокруша* (убийство), *барыга, хабара* и другие в том же роде.

Но это увлечение прошло, и в настоящее время вряд ли кто-нибудь решился бы написать роман, столь густо насыщенный «блатным языком».

Злоупотребление шло не только в сторону вульгарных форм речи, но и в сторону областных форм. Местный колорит, правда, не в романтическом, а в реалистическом истолковании, иногда заставлял писателей сильно отклоняться от норм литературного языка. В художественных произведениях приводились непонятные словечки, которые требовали потом дополнительного словаря, потому что читатель не понимал, о чем шла



речь. Но постепенно и это увлечение прошло. На романах Шолохова можно проследить, как оно явно присутствует в ранние годы его литературной деятельности и как потом Шолохов старается освободиться от этого раннего увлечения. К изданиям его романа «Тихий Дон», как и к гоголевским «Вечерам на хуторе близ Диканьки», прилагается «Словарь местных слов и оборотов речи», куда входят разного рода местные слова: *бабайки* (весла), *баз* (двор), *будылья* (стебли), *вязы* (шея), *гаманец* (кошелек), *ерик* (ручей), *крыга* (льдина), *намёт* (галоп), *семак* (две копейки<sup>78</sup>), *стодол* (сарай), *чебак* (лещ) и многие другие. Тенденция к употреблению областных слов и вообще колоритных и выразительных словечек устной речи особенно заметна в первых главах романа; вот начало романа:

«Мелеховский двор — на самом краю хутора. Воротца со скотиньего база ведут на север к Дону. Крутой восьмисаженный спуск меж замшелых в прозелени меловых глыб и вот берег: перламутровая россыпь ракушек, серая изломная кайма нацелованной волнами гальки и дальше — перекипающее под ветром вороненой рябью стремя Дона. На восток — за красноталом гуменных плетней — Гетманский шлях, полынная проседа, истоптанный конскими копытами бурый, живущий придорожник, часовенка на развилке; за ней — задержанная текучим маревом степь. С юга — меловая хребтина горы. На запад — улица, пронизывающая площадь, бегущая к займищу» (ч. I, гл. I).

Или несколько дальше:

«С той поры редко видели его на хуторе, не бывал он и на Майдане. Жил в своем курене, на отшибе у Дона, бирюком. Гуторили про него по хутору чудное. Ребятишки, пасшие за прогоном телят, рассказывали, будто видели они, как Прокофий вечерами, когда вянют зори, на руках носил жену до Татарского, ажник, кургана» (там же).

Речь действующих лиц передается в романе с натуралистической точностью:

«— А с лица как?»

— С лица-то? Желтая. Глаза тусменные, — небось, не сладко на чужой стороншке. А ишо, бабоньки, ходит-то она... в прокофьевых шароварах.

— Ну-у-у?... — ахали бабы испуганно и дружно.

— Сама видела — в шароварах, только без лампасин. Должно, буднишные его подцепила. Длинная на ней рубаха, а из-под рубахи шаровары, в чулки вобранные. Я как разглядела, так и захолонуло во мне...» (там же).

Злоупотребления областными словами, равно как и всякими словесными «редкостями» и «оригинальными» выдумками, вызвали в 30-х годах длительные споры в печати. Выступал тогда и Горький, решительно осудивший уклонения от общих норм правильного литературного языка.

<sup>78</sup> Это слово (в других областях *семик*, *семишник*) ведет начало от старинного счёта на серебро и на ассигнации, когда серебряный рубль приравнялся к 3 р. 50 коп., и, следовательно, монета в две копейки равнялась семи копейкам при счёте на ассигнации.

Разные формы устного разговорного языка появляются преимущественно в виде прямой речи и характеризуют отдельно того или иного персонажа, дают ему индивидуальную характеристику, противостоящую особенностям речи автора. Автор обычно говорит на общелитературном языке, а прямая речь изобилует разного рода формами устного языка. Правда, иногда автор, говоря о том или ином персонаже, сам применяет лексику данного персонажа, как бы намагничивается речевой характеристикой персонажа и сам ее воспринимает. Но всегда легко обнаружить, что в данном случае это не особенности присущей автору речи, а именно отбор характеристической лексики, напоминающей о речевой манере того или иного персонажа.

Однако бывают случаи (и таких случаев немало), когда всё произведение пишется нарочитым языком, явно не авторским, и помимо тех персонажей, которые вводятся в произведение, выступает особый персонаж, выведенный в качестве рассказчика. Иногда это участник событий, иногда просто свидетель событий, но он тоже имеет свою речевую характеристику.

### Сказ

Такое явление в литературе, когда произведение целиком построено на особом, оригинальном языке, отклоняющемся от литературной нормы и характеризующем личность говорящего, рассказчика, называется сказом. Это уже относится не к прямой речи, а ко всему изложению, построенному по данному принципу.

Мастером такого сказа был Лесков: его даже упрекали в том, что он слишком сгущает, нарушает всякие вероятия, переходя границы типичности при подборе словечек для характеристики своих рассказчиков. Ярким примером может служить рассказ Лескова «Грабеж». Повествование ведется от имени купеческого сына на мещанском говоре. Он участник действия и рассказывает о себе. Сюжет рассказа такой: двое купцов заподозрили, что один прохожий их ограбил. Они его поймали, отняли у него деньги. А потом оказалось, что не прохожий их ограбил, а они его ограбили. Сокрушенные, они идут в полицию и там всё рассказывают. Вот каким языком это описывается:

«Шуршит, слышно как боками лезет и вот-вот сейчас меня рукою схватит... А с горы, слышно, еще другой бежит... Ну, видимо дело, подлёт, надо уходить. Рванулись мы вперед, да нельзя скоро идти, потому что темно, и тесно, и ледышки торчком стоят, а этот ближний подлёт совсем уже за моими плечами... дышит... И начали мы его утюжить и по-елецки, и по-орловски. Жестоко его отколошматили, до того, что он только вывалился от нас, так и не вскрикнул, а словно заяц ударился...» (гл. XI).

Еще более ярким примером сказа является знаменитый рассказ Лескова, упоминавшийся, когда речь шла о народных этимологиях, — «Левша». Здесь весь рассказ построен на речевой манере тульского мастера. Язык рассказа еще примитивнее, чем язык купца из рассказа «Грабеж». Тульский мастерской этот уже не является участником событий, а он рассказывает то, что слышал, так что можно было отлично обойтись без этого рассказчика. Вот как он рассказывает:

«Когда император Александр Павлович окончил венский совет, то он захотел по Европе проездиться и в разных государствах чудес посмотреть. Объездил он все страны и везде через свою ласковость всегда имел самые междуособные разговоры со всякими людьми, и все его чем-нибудь удивляли и на свою сторону преклонять хотели, но при нем был донской казак Платов, который этого склонения не любил и, скучая по своему хозяйству, всё государя домой манил...

Англичане это знали и к приезду государеву выдумали разные хитрости, чтобы его чужестранностью пленить и от русских отвлечь, и во многих случаях они этого достигали, особенно в больших собраниях, где Платов не мог по-французски вполне говорить; но он этим мало и интересовался, потому что был человек женатый и все французские разговоры считал за пустяки, которые не стоят воображения...

На другой день поехали государь с Платовым в кунсткамеры. Больше государь никого из русских с собою не взял, потому что карету подали двухместную.

Приезжают в пребольшое здание — подъезд неописанный, коридоры до бесконечности, а комнаты одна в одну, и, наконец, в самом главном зале разные огромные бюстры, и посередине под валдахином стоит Аболон полведерский...

Англичане сразу стали показывать разные удивления и пояснять, что к чему у них приуровнено для военных обстоятельств: бурметры морские, мерблюзы мантины пеших полков, а для конницы смолевые непромокабли. Государь на всё это радуется, всё кажется ему очень хорошо, а Платов держит свою ажидацию, что для него всё ничего не значит» (гл. I и II).

В таком тоне ведется весь этот сказ. Он так и называется — «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе».

Надо сказать, что у Лескова действительно иногда увлечение сказом переходит границы нормы необходимой в литературе типизации, и сказовая форма часто превращается в ничем не оправданную стилизацию, т. е. уже становится самоцелью. В этом заключается опасность всякого сказа.

### Народно-поэтическая лексика

Особым слоем крестьянской речи, который тоже проникал в литературу, является так называемая народно-поэтическая речь, т. е. речь, принадлежащая не бытовому разговору, а народной поэзии в форме песен, былин, сказок и тому подобных видов художественного народного творчества.

Интерес к художественному творчеству народа всегда наблюдался в литературе, но в определенные периоды он возрастал. Так, например, совершенно естественно, что к народно-

поэтическому языку, к народному творчеству стали обращаться в период романтический, т. е. в тот период, когда падали формы литературы, которые были характерны для классицизма и отличались нормами универсальности, лишаящей литературу своего национального облика. Для эпохи романтизма, пришедшей на смену классицизму, характерно стремление к национальным формам литературы, а не к тем общемировым формам, которые пропагандировались классиками. В эпоху романтизма наблюдалось обращение к особенностям национальной истории, к национальным преданиям, сказкам и т. д. Этот интерес к национальному и отразился в том, что именно в романтическую эпоху появляются произведения, в которых народно-поэтическая лексика занимает значительное место. Например, когда выбирали соответствующий стиль для исторической прозы, то обращались не только к славянизмам, которые носили черты архаики, черты чего-то старинного, не только к древнерусскому языку, но обращались и к народно-поэтическим формам, считая, что эти народно-поэтические формы были характерны для языка быта, для устной речи древней Руси. А этим нарушались принципы естественного изображения, потому что во все времена бытовая речь отличалась от речи поэтической. Поэтому у писателей-романтиков герои — участники событий древнерусской жизни выглядели несколько театрально. Однако именно в народной поэзии находили какие-то краски, которые придавали национальный характер подобным романтическим произведениям.

Уже приводились примеры народно-поэтической фразеологии в исторических повестях Марлинского. Вот еще образцы произведений того же писателя. В повести «Роман и Ольга» действие относится к XIV в.; повесть описывает сношения Москвы с Новгородом. Здесь мы читаем:

«Милая Ольга не знала, не ведала о случившемся. В высоком липовом своем тереме, в кругу няnek и сенных девушек, сидела она за пяльцами, вышивая шелковый ковер, и, между тем как нежная рука выводила узоры, воображение рисовало ей блестящие картины будущего. Она краснела от удовольствия при мысли, что на этот ковер, может быть, ступит она под венец с милым сердцу...»

В повести «Изменник» (из русской истории начала XVII в.) читаем:

«Весенние жаворонки провожали солнце с *поднебесья* и сверкали там последними его лучами, сливая свое звонкое пение с журчаньем тысячи ручьев, низбежавших в озеро».

В повести «Наезды» (о 1613 годе) говорится:

«Князь вострепнулся, освежил себя водою, расчесал кудри на *буйной головушке*, нарядился молодцом, и по пословице „утро вечера мудренее“ гораздо покойнее рассуждал о том, что случилось, и смелее пошел навстречу тому, что могло случиться».

Как видно из этих примеров, стиль исторического романа или исторической повести периода романтизма в значительной степени уснащен заимствованиями из фольклора, из народного творчества.

Однако применение народно-поэтической лексики встречается и в реалистических произведениях. Достаточно вспомнить поэзию Некрасова, в которой так много элементов народного творчества, и не только в его произведениях зрелой поры, но даже в самых ранних. Вот одно из первых стихотворений Некрасова — «Огородник» (1846):

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,  
Не лежал я во рву в непроглядную ночь,—  
Я свой век загубил за девуцу-красу,  
За девуцу-красу, за дворянскую дочь.

Здесь совершенно явно присутствие народно-поэтической лексики, ориентации на разгульные, разбойничьи песни.

Вообще в поэзии XIX в. довольно обычна стилизация под народную песню, под народный сказ; при этом народно-поэтический язык брался в несколько приукрашенном и приглаженном виде. Это явление можно наблюдать в произведениях А. К. Толстого. Например:

Ой, каб Волга-матушка да вспять побежала!  
Кабы можно, братцы, начать жить сначала!  
Ой, кабы зимою цветы расцветали,  
Кабы мы любили да не разлюбляли!

(«Ой, каб Волга-матушка...»)

Или другая песня:

Ах, ты гой еси, правда-матушка!  
Велика ты, правда, широка стоишь!  
Ты горами поднялась до поднёбесья,  
Ты степями, государыня, раскинулась,  
Ты морями разлилася синими,  
Городами изукрасилась людными,  
Разрослася лесамн дремучими!

(«Правда»)

Оригинальная лирика А. К. Толстого очень часто имитирует тон и лексику народной поэзии:

Рассеивается, расступается  
Грусть под думами под могучими,  
В душу темную пробивается  
Словно солнышко между тучами!

(«Рассеивается, расступается...»)

Были и другие поэты, которые ориентировались на народную лексику, на форму народной песни. Еще в сентиментальный период стали увлекаться народными песнями. Ю. А. Нелединский-Мелецкий, который принадлежал к сентиментальной

школе, писал псевдонародные песни. Даже И. И. Дмитриев, когда писал «Стонет сизый голубочек», воображал, что подражает народной песне. Впоследствии появились народные песни более совершенного вида, чем Дмитриева и Нелединского-Мелецкого. Например, Мерзляков написал ряд стихотворений, которые ближе к народной песне. Это доказывается тем, что некоторые песни Мерзлякова вошли в народ, в частности песня «Среди долины ровныя». Наконец, совсем близка к народному творчеству вся поэзия Кольцова. И время его деятельности уже приближается к реалистическому периоду литературы.

Формы народно-поэтической лексики встречаются в самые разные периоды, в самых разных школах и, конечно, в соответственно различных функциях. Это зависит от того, каково общее направление поэзии или каково литературное направление того или другого писателя. Во всяком случае, народно-поэтическую лексику надо отделять от бытовой крестьянской лексики. Она всегда придает специфический поэтический колорит речи, чего нельзя сказать про обыкновенную бытовую речь, которая данной функции не выполняет.

Все формы разговорной речи, за очень редкими исключениями, отличаются, между прочим, тем, что они глубоко национальны и поэтому непереводимы на другой язык. Всего труднее найти эквивалент этих разговорных форм. Они настолько связаны с представлениями о быте, об истории, о социальных слоях, характерных именно для данного народа, для данной страны, что переводить их на другой язык чрезвычайно трудно. Они являются своеобразными идиоматизмами.

На непереводимости русских пословиц Достоевский построил характеристику старшего Верховенского в «Бесах»: его речь пересыпана нелепыми переводами на французский язык различных специфически национальных русских поговорок.

Стиль, в котором присутствуют элементы устной речи — всё равно, бытовой или народно-поэтической, — производит впечатление специфического национального стиля, характерного для национальных форм литературы.

Закончим на этом обзор тех словарных фондов, какие уже отложились в языке. Перечень их мог бы быть продолжен. Любой языковой слой может давать свой стилистический эффект. Приведу несколько примеров разнообразных слоев языка.

Существует особая форма языка — язык, на котором говорят дети, а также особый словарь, к которому обращаются, говоря с детьми. Подобный язык может быть источником языковой характеристики ребенка. Так, в V главе первой части повести В. Я. Шишкова «Странники» появляется девочка Лиза лет пяти-шести. Она говорит так:

«Все померли, только я не померла. Я еще не умею помирать: я маленькая. А у нас голод был, в Петухове-то. Кто с голоду, кого болезнь задавила, хворь. А меня не задавила. Я не умею задавливать: я маленькая».

Или: «А вот в ту ночь плачила, шибко плачила». Здесь простая имитация речи ребенка. Но вот другой пример инфантильного языка, имеющего иную задачу: характеризовать ханжеские черты человека взрослого, прибегающего к слащавой речи. В романе Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» Иудушка Головлев говорит матери: «Вот вы теперь — *паинька!*» или брату Павлу: «Ах, брат, какая ты *бьяка* сделался!..»

Источником характеристики может служить даже искажение языка в речи иностранцев. Так обрисован оренбургский генерал в «Капитанской дочке» Пушкина. Этот генерал, не один десяток лет служивший на русской службе, остался чужд русской жизни, сохранил немецкий акцент, не понимает самых простых русских поговорок. «Поже мой! — сказал он. — Тавно ли, кажется, Андрей Петрович был еще твоих лет, а теперь вот уш какой у него молотец!» и т. д. (гл. II). Таково же изображение петербургских немецких ремесленников в начальных сценах «Униженных и оскорбленных» Достоевского.

Характеризовать можно даже недостатками произношения, если они типичны для воспитания (например, грассирование, замечавшееся в определенных дворянских кругах, где дети обучались больше французскому языку, чем русскому) или для возраста (старческое произношение). Это можно встретить на страницах «Горя от ума» или «Войны и мира».

Любая черта, характеризующая особенность речи, может служить средством речевой характеристики. Поэтому нет нужды перечислять все формы языка, применяемые в качестве стилистических средств: анализируются они всегда исходя из форм бытования применяемой речи, из ее типичности.

## Неологизмы

Есть особая группа слов, особая лексика, к которой, казалось бы, неприменим признак происхождения, а потому неясно, какую стилистическую атмосферу эти слова создают. Это — так называемые неологизмы.

Каким же образом неологизмы могут создавать своеобразный стиль, каким образом получается стилистический эффект у тех слов, которых никогда не было, которые ниоткуда не взяты, а созданы самим художником?

Прежде всего надо заметить следующее: неологизмы следует отличать от новых слов, что не всегда делается.

Новые явления в области быта, политической жизни, техники, естественно, вызывают необходимость в новой лексике. Появляются новые слова, которые получают немедленно всеобщее распространение наряду со старыми словами. В таких случаях обыкновенно помнят, что это слово недавно появилось, но оперируют им так же, как всеми другими словами. Например, слово *радиовещание* не могло появиться до появления

радио, т. е. это слово молодое, новое. Однако оно совершенно равносильно всякому другому слову и имеет такую же стилистическую окраску, как и старые слова. Или такие словосочетания, как *реактивный самолет* или *звукосниматель*, — новые, ибо давно ли появились эти предметы? И такой термин, уже более старый, как *пятилетка*, — всё-таки относительно новое слово, равно как и *землесос*, с которым стали знакомиться сравнительно недавно во время больших земляных работ в связи с постройкой каналов. Это всё новые слова, которые в общем ничем не отличаются от старых, кроме того, что они моложе и обычно напоминают недавнее прошлое. К новым словам нужно отнести и старые слова в новом значении. Например, слово *ударник*. Это слово существовало давно и имело несколько значений: ударник есть в артиллерии, ударник — это тот, кто играет на ударном инструменте и т. д. Но *ударник* в значении передового рабочего — это новое слово.

Новые слова — не то, что старые слова, которые возникли много веков тому назад, так что иногда даже невозможно наметить эпоху их возникновения. Но эти новые слова не есть неологизмы в художественном смысле слова. Правда, неологизм в переводе на русский язык означает «новое слово», но надо различать новые слова в языке, которые называются просто новыми словами, и новые слова, создаваемые с художественной целью в расчете на определенный стилистический эффект.

Неологизмы — это такие слова, которые образует сам художник, сам поэт, писатель не для того, чтобы дать им общее распространение, ввести их в общий язык, в общий словарь, а для того, чтобы читатель ощущал в процессе восприятия самого художественного произведения, как перед ним рождается новое слово. Неологизм должен всегда восприниматься как некое изобретение именно данного художника, он неповторим. Как только начинают его повторять, вводить в общий словарь, он теряет тот стилистический эффект, на который рассчитывал художник. Художник рассчитывает на неологизм как на слово, создаваемое на глазах у читателя и только для данного контекста.

Для того чтобы оценить художественную ценность неологизма, надо выяснить вопрос — как он образуется.

Словотворчество принимало разные формы. В период раннего футуризма, особенно кубофутуризма, можно найти совершенно уродливые формы создания якобы новых слов. Например, существовала некая теория, что сами звуки человеческой речи могут быть предметом художественного творчества. И вот создавались совершенно бессмысленные сочетания, на которые смотрели как на новые слова. Так, проповедовалось, что слово *лилия* — это какое-то затрепанное слово и нужно сочинить что-то новое. И вот вместо *лилии* было предложено слово *еуы*.



Появилась даже теория «заумного» языка. Конечно, «заумный» язык — это абсурд по самой идее, и хотя Маяковский в ранние годы защищал творчество некоторых заумных поэтов, оно всё же находится за пределами литературы. Материалом литературы является мысль, выражаемая словом, значимым словом, которое не теряет основной своей функции — быть средством общения. Слово всегда должно сообщить что-то, но если оно звучит так, что никакого внутреннего содержания не имеет, то это уже не слово, а входящие в него звуки — не звуки человеческой речи. В самом деле, вряд ли имеет отношение к искусству поэма Крученых, очень коротенькая и звучащая так:

дыр бул шыл убещур скум вы со бу, р л эз.

Сюда же относятся стихи В. Хлебникова, отличающиеся от предыдущих тем, что каждое заумное слово получает комментарий:

Бобэбби пелись губы,  
Вээбми пелись взоры,  
Пиээо пелись брови,  
Лиээо пелся облик.  
Гзи-гзи-гзээ пелась цепь.

Неологизмы футуристов — это попытка выйти за пределы национального языка и создать особый вид искусства, который был бы подобен музыке. Ведь музыка не так прикреплена к национальному началу, как слово. Француз не может понять русскую речь, но он отлично поймет русскую музыку, как и русский поймет французскую музыку. И поэты «зауми» считали, что задача искусства в том, чтобы создать международный язык, который все одинаково будут понимать. Надо сказать, что и в этом отношении «заумные» поэмы не удались. Ведь если взглянуть на сочетания звуков в приведенной поэме, то легко заметить, что всё это звуки по произносительным признакам не выходящие за пределы звуков русского языка. Правда, они даны в очень диком сочетании: например, в русском языке после *щ ы* не употребляется; отдельно согласные *р, л* стоять не могут. Но в общем это, конечно, звуки из фонетической системы русского языка, хотя и бессмысленные. Ничего международного здесь не создано. Вряд ли можно найти другой язык, в котором возможна группа звуков *дыр* или *убещур*, разве что в языках, очень близких к русскому. Здесь нет картины вроде музыкальной, которую можно слушать, не зная даже национальности, от которой она идет. Здесь каждый видит, что это забавляется русский человек, но забавляется бессмысленным набором звуков.

Еще во времена «Бродячей собаки» (так назывался петербургский клуб на Михайловской площади; в этом клубе собирались поэты, преимущественно футуристы, и читали свои стихи) был такой футурист, именовавший себя Василиск Гне-

дов, который постоянно читал одно произведение под названием «Поэза конца»; при этом он принимал особенную позу, составлявшую органическую часть «поэзы». «Поэза» эта еще короче, чем поэма Крученых:

Ю...

Больше ничего поэт не произносил.

Здесь были потуги на некоторый смысл, так как это «Ю» надо было понимать как глагольное окончание настоящего времени первого лица единственного числа.

Это всё уродливые формы поисков чего-то необычайного, оригинального. Дело доходило до того, что поэзия превращалась в один жест. Когда футуристы устраивали свои вечера в бывшем Тенишевском училище, там были такие «литературные номера»: выходил поэт и ударял лбом в доску кафедры. И это тоже была своего рода поэма.

Все эти «заумные» формы относятся к категории баловства и серьезно рассматривать их нельзя. Однако не все неологизмы таковы.

«Заумный» язык, как и некоторые иные элементы футуризма, возник как поиски форм протеста, вырождавшегося в скандал, как «пощечина общественному вкусу». Для некоторых участников футуристических сборищ этот «скандал» был не очень удачно найденной формой вызывающего отрицания враждебного традиционного искусства, своего рода буря в стакане воды, для других, надо с сожалением признаться, этот скандал был самоцелью. В теории «заумного» языка были только обрывки здравых мыслей, перемешанные с явно несостоятельными афоризмами. На одном из заседаний футуристов председательствовал языковед, профессор Бодуэн де Куртене, по-видимому, привлеченный тем, что теоретический доклад делал один из его учеников-студентов. Он пробовал сохранить серьезность в той обстановке, в которой началось собрание, в среде экстравагантных фигур. Но когда начались выступления поэтов, он покинул кафедру, разразившись протестующей речью против той чепухи, которая господствовала в речах ораторов (например, о пользе чтения вывесок задом наперед).

Потребность шумной демонстрации против застойной традиции — это не новость и не монополия футуризма. Когда-то так действовали романтики. Но не всегда эти литературные скандалы были средством распространения здравых и прогрессивных идей.

Несостоятельность «зауми» не свидетельствует о несостоятельности всякого поэтического словотворчества.

Неологизмы художественных произведений для того, чтобы произвести свой стилистический эффект, должны быть доступны пониманию. Это — первое условие. А для того чтобы они были понятны, они должны быть образованы так, как образовано обыкновенное слово.

Слово образуется из соединения морфологических частей: корня, префикса, суффикса. Разные способы образования слов бывают большей или меньшей свежести, т. е. бывают так называемые продуктивные и непродуктивные формы образования слов. Непродуктивными называются такие способы образования слов, которые уже отошли в прошлое и больше для создания новых слов не употребляются. Например: когда-то в русском языке одним из суффиксов образования прилагательных был суффикс *-р-*. Слово *добрый*, с точки зрения современной, надо делить так: *добр-ый* (а не *доб-р-ый*), потому что *добр* в современном представлении — неразложимая часть. Но если сопоставить это слово с другими словами, например со словом *сдоба*, то легко заметить, что исконным корнем здесь является только *доб-*, а *-р-* есть суффикс образования прилагательного. Но в настоящее время ни одно новое прилагательное не создается с помощью суффикса *-р-*. Следовательно, образование по типу *добрый* есть для настоящего времени непродуктивное образование. Но есть суффиксы, которые служат для образования новых прилагательных. Например, сравнительно недавно появилось слово *колхоз*, являющееся сокращением слов «коллективное хозяйство». От слова *колхоз* без всякого затруднения образовано прилагательное *колхозный*. Суффикс *-н-* в качестве образующего прилагательное от существительного — это продуктивный способ образования слова, т. е. при помощи суффикса *-н-* образуются новые прилагательные почти от любого существительного, даже от существительного, которое только что появилось в языке.

Другой пример: от названия какой-нибудь страны, даже такой, о которой прежде никогда не слышали, прилагательное образуется без всякого труда при помощи суффикса *-ск-* по аналогии со словами *французский*, *английский*, *американский* и т. д. Можно впервые услышать слово *Бенилюкс*,<sup>79</sup> но сомнения, как образовать от него прилагательное, возникнуть не может, оно образуется легко: *бенилюкс-ский*. Следовательно, образование прилагательных при помощи суффикса *-ск-* есть продуктивное образование.

Все эти образования имеют свою стилистику, потому что *колхозый* и *бенилюкссский* — это разные вещи, т. е. от слова *Бенилюкс* нельзя образовать прилагательное с помощью суффикса *-н-*, как от слова *колхоз* нельзя образовать прилагательное с помощью суффикса *-ск-*. Значит, эти образования принадлежат к определенным семантическим группам и поэтому имеют свою окраску.

Некоторые суффиксы являются суффиксами типично разговорного стиля: например, суффикс *-к-* или *-овк-* — в словах *курулка*, *читалка*, *стенновка* и т. п.

<sup>79</sup> Сокращение названия трех соседних малых стран, выступающих иногда как единая политическая единица: Бельгия, Нидерланды, Люксембург.

И наоборот, есть специфически книжные суффиксы, например отглагольный суффикс *-ние*. Поэтому, например, слово *боронование* звучит по-книжному, т. е. имеет свою стилистическую окраску независимо от значения.

Бывают узкоспециальные формы образования, чаще всего с иностранными суффиксами, например с суффиксом *-ит*. Это обыкновенно обозначение некоего технического продукта. Слово *волокнит* — соединение общепонятного русского корня с иностранным суффиксом *-ит* понимается как технический продукт волокнистого строения.

Каждый суффикс принадлежит своей языковой среде и, следовательно, обладает своей стилистической особенностью (вернее сказать, не суффикс, а способ образования новых слов с тем или иным суффиксом). Вот откуда появляется экспрессивность новообразований.

Неологизмы часто вызываются оригинальничанием, вроде неологизмов футуристов, которые, впрочем, и у них не всегда были бессмысленными.

Но бывает и совсем другое. Неологизм, как слово, не имеющее хождения в языке, освобождается от того, чем отличается каждое слово языка и что обозначается термином «полисемантизм». Всякое старое слово, имеющееся в языке, ассоциируется с разными употреблениями. Очень трудно освободиться от ощущения, что это слово применялось в той или иной комбинации. Отсюда многозначность слова, ощущаемая и тогда, когда оно употребляется в каком-нибудь одном значении. Мы иногда чувствуем и первоначальное значение, от которого разветвились современные значения, хотя бы в живом употреблении это первоначальное значение и не применялось. Такое первоначальное значение, отразившееся в этимологии слова, т. е. в значении его корня и морфологических частей, является его внутренней формой. Неологизм освобождает созданное слово от полисемантизма. Он дает слово в чистом виде. Читатель как бы присутствует при том, как из морфологических частей образуется целое слово. Оно не зависит от употребления, оно освобождено от старых языковых ассоциаций, значение его определяется морфологически: в нем внутренняя форма совпадает с его значением.

Эта этимологическая свежесть слова часто бывает поводом к созданию неологизма. Новое слово не стерто в употреблении, и читатель к нему не привык.

Всё это сводится к тому, что неологизм свежее в восприятии, острее действует, останавливает на себе внимание и дает больший эффект, чем старое слово.

У Гоголя в «Тарасе Бульбе» в первом издании 1835 г. имеется такая фраза: «Бегущие толпы... наводнили многолюдные города и деревни». В издании 1842 г. вместо этой фразы стоит другая: «Бегущие толпы... вдруг омноголюднили те го-

рода...» Вместо «наводнили многолюдные города» появляется *многолюдили*, т. е. появляется типичный неологизм, потому что никогда в русском языке это слово не встречалось. При этом Гоголь явно не имел намерения вводить это слово в общий обиход; оно было нужно только в данном контексте. Каким образом следует понимать слово *многолюдили*? Естественно, что оно понимается по аналогии с другими уже известными словами, сложенными по такому же принципу, например со словом *облагородить*, которое всем понятно. Как оно образовалось? Существовало слово *благородный* — прилагательное с сложным корнем *благород-*, суффиксом *-н-* и окончанием *-ый*. Суффикс и окончание отбрасываются, вместо них ставится глагольный суффикс *-ить*, а перед словообразовательной основой *благород-* дается приставка *о-* (или *об-*, в зависимости от фонетических условий). Получается слово *облагородить*, что значит: сделать благородным. Так же появилось и слово *образумить*: к словообразовательной основе *разум-*, которая получилась после отбрасывания в слове *разумный* суффикса *-н-* и окончания *-ый*, прибавлено в конце *-ить* и приставка *об-* в начале, таким образом получилось слово *образумить*, т. е. сделать разумным. По аналогии с этими словами слово *многолюдить* значит сделать многолюдным. Смысл фразы Гоголя: когда казаки стали пошалить, толпы людей бросились в города и сделали эти города многолюдными.

У Гоголя подобные неологизмы не так уж редки. Например: «Не от неудач ли это, которые меня совершенно обравнодушили...» Слово *обравнодушили* создано по тому же типу: *обравнодуш-*(ный)-ить, *обравнодушили*, т. е. сделали равнодушным.

Именно по аналогии с ранее существовавшими образованиями слов читатель понимает неологизм и тем самым накладывает на него определенную стилистическую окраску, которая связана в его представлении со всеми таким же образом сложенными словами.

Гоголь пишет: «...хочу назвучаться русскими звуками и речью». *Назвучаться* — глагол, образованный от глагола ранее существовавшего в языке; к глаголу *звучать* присоединена приставка *на-* и возвратная частица *-ся*. Подобных образований в языке имеется много: *нагуляться*, *наплясаться*, *наговориться*, *наиграться* — всё это от существующих глаголов: *гулять*, *плясать*, *говорить*, *играть*. При помощи присоединения приставки *на-* и частицы *-ся* новый глагол приобретает значение некоторой предельной полноты действия. Гулять можно сколько угодно, но *нагуляться* — это значит гулять до насыщения, до предела, так, что больше уж гулять не хочется. Новый глагол, образованный по типу уже существующих, сразу становится понятным.

Наряду с глагольными образованиями большую группу

неологизмов составляют отглагольные существительные. Здесь также имеются продуктивные способы образования, которые дают возможность образовывать новые отглагольные существительные от таких глаголов, от которых раньше никто существительных не образовывал. У Гоголя можно встретить такие неологизмы: «во всё *дление* жизни», или: «вначале оно было просто предположение, или справедливое *предслышание*». Во втором случае путь образования неологизма довольно сложен, потому что глагола *предслышать* нет, и сначала должен был образоваться такой глагол, а уж потом отглагольное существительное *предслышание*. Это как бы двойной неологизм, т. е. он предполагает предварительное образование глагола, который сам по себе явился бы неологизмом.

Таково же образование отглагольного существительного при помощи суффикса *-ние* в таком примере: «...истинно русский язык... незримо носится по всей русской земле, несмотря на *чужеземствование* наше...» От любого глагола при помощи суффикса *-ние* образуются отглагольные существительные, но не всегда эти глаголы существуют в готовом виде в словаре языка. *Чужеземствование* — приблизительно такое же образование, как *странствование*, *начальствование* и т. п. Здесь предполагается глагол *чужеземствовать*, созданный по образцу глаголов *странствовать*, *начальствовать* и т. п.

Иногда новообразование призвано характеризовать определенный речевой стиль. Так, у Гоголя, например, неологизмы служат для передачи особенностей речи Селифана. Селифан сообщает о Павле Ивановиче: «очень почтенный барин», «*угоstitельный* помещик». Искусственность образования данного слова не свойственна литературному языку, а свойственна человеку, который хочет щеголять учеными словечками, но, имея их в запасе, неумело образует их по аналогии со слышанными книжными словами.

У Гоголя можно найти также большой запас прилагательных—неологизмов вроде *зеленокудрый*, *трепетолистый*, *лилово-огненный* и т. п. Гоголь вообще любил неологизмы, и у него можно найти много категорий новообразований. Правда, неологизмы у Гоголя чаще встречаются в его практическом языке, чем в языке художественном. Больше всего неологизмов в его письмах, а также в «Выбранных местах из переписки с друзьями» — произведении, которое передает эпистолярный стиль речи. И это понятно. В практической речи Гоголь мог быть свободнее, смелее. Он понимал, что в художественной речи необходимо ограничивать себя, быть строже, и поэтому разрешал себе помещать в художественных произведениях только отборные слова, в которых он был уверен. Тем не менее и для Гоголя-художника характерно тяготение к неологизмам, расширение того словаря, который существовал до него, что естественно, если учесть стремление к новизне у Гоголя, начинавше-

го своим творчеством новую страницу в истории русской литературы. Творчество Гоголя, конечно, не могло уложиться в рамки традиционного литературного языка.

Тенденция к употреблению неологизмов в начале XIX в. намечается также и в поэзии. Начало XIX в. характерно в смысле создания новых норм языка. Это обновление поэтического языка иногда было здоровым и плодотворным, а иногда не обходилось без крайностей.

Среди поэтов, особенно тяготевших к новообразованиям, надо назвать Языкова. Над его пристрастием к неологизмам нередко смеялись. У Некрасова можно найти пародии на Языкова, в которых отражается именно эта сторона его творчества (хотя вызваны были пародии, конечно, идейной позицией Языкова: начав как вольнолюбивый поэт, под конец жизни он сменил свои взгляды на крайне реакционные).

В стихотворении «Денису Давыдову» (1835) Языков пишет:

Воин смлада знаменитый,  
Ты еще под шведом был,  
И на финские граниты  
Твой скакун *звучнокопытый*  
Блеск и топот возносил.

Здесь неологизм *звучнокопытый* относится к категории сложных прилагательных и представляет самый легкий путь новообразований. Другой подобный пример из того же стихотворения:

Но тогда лишь собиралась  
*Пряморусская* война,  
*Многогромная* скоплялась  
Вдалеке и к нам примчалась  
Разрушительно-грозна.

*Многогромная* — т. е. с многими громами.

У Языкова можно найти много примеров образования нового существительного от прилагательного. Если прилагательное оканчивается на *-ный*, то есть возможность образовать от него существительное на *-ник*. Вот один из примеров:

А он, *таинственник* камен...  
(«Поэт», 1831)

*Таинственник* — т. е. человек, сопричастный к каким-то таинственным действиям камен (муз).

Или вот глагольное образование в стихотворении «Послание о журналистах» (1828):

Гулял, студенчески-беспечен,  
И с лирой *мужествовал* я.

*Мужествовал* — неологизм, образованный примерно по такому же принципу, как гоголевское *чужеземствование*, но без вторичного его превращения в существительное.

Или:

Среди *беспажитной* поляны.  
(«Тригорское», 1826)

От существительного *пажить* образовано прилагательное *беспажитный*.

Вот отрывки из пародии Некрасова «Послание к другу (из-за границы)» (1845):

Будь же вечно тем, что ныне:  
Своебытно горд и прям,  
Не кади чужой святыне,  
Не мирволь своим врагам;  
Не лукавствуя и пылко  
Уважай родимый край;  
Гордо *мужествуй* с бутылкой —  
Ни на пядь не уступай...

На здоровье Руси нашей!  
Но, увы мне, о друзья!  
Не состукнваюсь чашей  
Дружелюбно с вами я —  
И не пьется... Дух убитый  
*Достохвальной* грустью сжат,  
И, как конь *звучнокопытный*,  
Все мечты туда летят,  
Где родимый дым струится,  
Где в виду своих сынов  
Волга царственно катится  
Средь почтенных берегов...

Особенно отличался обилием неологизмов другой поэт той же переходной эпохи — Бенедиктов. Переиздавая его стихотворения, Я. П. Полонский вынужден был приложить к ним довольно длинный словарь, в котором приведены слова, сочиненные Бенедиктовым. Например: «У ног его брякнул *предбитвенный меч*; *чужеречить*, *возмужествовать*, *вольнотечность*, *запанцыриться* и т. п.

Таким образом, писатели и поэты разного масштаба — от Гоголя до Бенедиктова — тяготели к образованию новых слов, так или иначе окрашенных.

Неологизмы вообще характерны для переходных эпох и для литературных школ, ставящих своей задачей реформирование литературных форм. Так, в близкое нам время обильно образовывались неологизмы у символистов, и особенно памятен в этом отношении Андрей Белый.

Еще более обильны неологизмы у поэтов, непосредственно пришедших вслед за символистами. Сюда относится прославленное в свое время стихотворение Велемира Хлебникова «Заклятие смехом»:

О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!  
Что смеются смехами, что смеяствуют смеяльно.  
О, засмейтесь усмеяльно!



О, рассмешиц надсмеяльных — смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смсюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Словотворчество Хлебникова, иногда граничащее с «заумным» языком, отличается тем, что он обращается преимущественно к непродуктивным формам словообразования.

Иначе обстоит дело с словотворчеством Маяковского. Неологизмы Маяковского строятся на продуктивном словообразовании и все стилистически окрашены. Они носят некоторый налет вульгаризма, речи более или менее свободной, не стесняемой никакими жесткими нормами, никакими границами, речи, употребляемой в интимном кругу, в домашней беседе или даже в уличном разговоре.

Маяковский свободно распоряжается всеми морфемами. Это освежение морфологии он производит при помощи продуктивных форм словообразования и словоизменения. Он склоняет несклоняемые слова, что является первым признаком несколько вульгарной речи, и делает он это сознательно.

Когда Маяковский писал «из военной *бюры*», склоняя несклоняемое слово *бюро* да еще в женском роде, то он сознательно вносил элемент просторечия. То же можно сказать и о выражении: «не *вылазя* из *таксей*». Уже глагол *вылазя* показывает на стиль речи, а рядом еще стоит слово *таксей*. Маяковский здесь предлагал окончание *-и* от неизменяемого слова *такси* осмыслить как окончание именительного падежа множественного числа, образовав таким путем родительный падеж — *таксей*. Или в другом аналогичном случае: «простилась мадам с своим *мантом*» — опять-таки окончание *-о* в слове *манто* понимается не как неизменяемая часть основы иностранного слова, а как окончание среднего рода (ср. *окно*), следовательно, творительный падеж будет *мантом*. Всё это, конечно, характерные образования, именно образования фамильярные, просторечные.

У Маяковского есть очень много способов образования слов, и все они основываются на живом употреблении той или иной формы. Этим и отличается Маяковский от футуристов, которые выдумывали слова, не считаясь с законами словообразования в русском языке. У Маяковского всегда присутствовал инстинкт словообразования, и его неологизмы обычно находят себе опору в аналогичных образованиях русских слов, так же, как это было с неологизмами Гоголя.

Маяковский часто образует отглагольные существительные путем отбрасывания глагольных суффиксов. Это явление характерно для народного языка, в котором существуют такие

слова, как *шип*, *хлоп* и т. п. У Пушкина в «Руслане и Людмиле» есть стих:

Людская *моль* и конский *топ*.

Присутствие этих слов в стихах Пушкин объяснял тем, что подобные формы употребляются в народно-поэтическом языке.

Вот несколько примеров образования отглагольных существительных и причастий у Маяковского:

Аршины букв поднимают *ор* (от глагола *орать*).  
Костылей кастаньетный *теньк* (от глагола *тенькать*),  
вгоняющий в дрожанье и в *ежь* (от глагола *ежиться*);

или еще: *бредь*, *ясь*.

Это новые слова, но они образованы в согласии с законами русского языка, и сразу ясно, какого они рода и как их надо написать, хотя контекст этого не дает.

В том же ряду стоят слова, образованные уже от прилагательных и причастий: *нищ*, и *оголь*.

В согласии с законами русского языка образованы у Маяковского и прилагательные на *-астый*. Есть такие прилагательные, как *очкастый*, *глазастый*, *усастый*, т. е. с большими очками, с большими глазами, с большими усами: эти слова принадлежат определенному слою, скорее всего просторечию. По аналогии с ними Маяковский образует от других существительных подобные же слова: *серпастый* паспорт, т. е. паспорт, на котором изображен серп, *штыкастый* и др.

Среди неологизмов Маяковского можно встретить много и глагольных форм, которые тоже не выходят из рамок правильного русского словообразования. У Маяковского встречается *размерсился*, *расчересчурясь*, *разночиться* (т. е. ночь наступила вполне), *необычайниться*.

Другой тип образования глаголов — *озноенный* тротуар; *озноенный* предполагает глагол *озноить*, от которого образуется причастие. Или: *разулыбьте* сочувственные лица; *розоватит* восток; *вызмейте* и т. д.

Есть у Маяковского образования типа: *людье*, *доисторичье*, *ревоголосье* и т. д. Такое образование придает слову некоторый презрительный оттенок.

Маяковский действовал гораздо смелее, чем его предшественники. Правда, иногда у него получались затрудненные неологизмы, но это сравнительно редко.

Пусть бандой окружат нанятой,  
Стальной изливаются *левой*...  
(«Левый марш», 1918)

В создании неологизмов Маяковский применял различные морфологические приемы словоизменения и словообразования, и при этом слово у него всегда получало свой стилистический колорит.

### III. ТРОПЫ

#### Вводные замечания

До сих пор, когда говорилось о словах той или иной стилистической окраски, мы брали слова из уже существующего словаря или из эквивалентов существующего словаря, какими являются неологизмы, созданные по словообразовательным нормам языка. Но это не единственный способ обогащения языка, тем более, что подобное образование и заимствование слов из того или другого источника ограничено.

Новые слова создаются не только при помощи тех или иных морфологических приемов и не только при помощи того или иного сложения слов; новые слова создаются еще путем изменения, или «филиации», их значения.

Нетрудно убедиться, что слова, исходя из каких-то исконных своих значений, образуют новые значения. Образование новых значений имеет свои законы, и взаимоотношение исходного значения слова с позднее приобретенным имеет определенные формы.

Начало самой обыкновенной фразы: «Из всех великих писателей наиболее глубокое и действенное влияние оказали...» и т. д. не представляет каких-либо трудностей для понимания. Между тем здесь большая часть слов употреблена не в исконном значении, а в новых значениях, которые эти слова приобрели в языке.

Что значит слово *великий*? Первоначальное значение слова — просто указание на крупные размеры. В то же время ясно, что это значение в данном случае неуместно. Великий писатель — это не значит писатель высокого роста или большой толщины, это — писатель, имеющий какое-то особое значение в той области литературы, в какой он выступает. Следовательно, произошло перенесение прямого смысла слова с явлений физического порядка на явления идейного порядка.

Другое слово — *писатель*. По своему образованию это слово означает того, кто пишет. Но в каком смысле пишет? Писарь тоже пишет, но его не называют писателем. Здесь к старинному слову *писать* присоединилось какое-то новое значение; *писатель* — тот, кто создает новые произведения.

Дальше: *глубокое*. Исконное значение этого слова имело отношение к морю, озеру, вообще к воде. Но и здесь это слово приобретает новое значение.

Слово *влияние* в исконном значении то же, что *вливание*. Но здесь слово *влияние* приобрело совсем иное значение, которое восходит лишь к концу XVIII — началу XIX в.

Анализ отдельных слов взятой в качестве примера фразы показал, что слова приобрели здесь новые значения по сравнению с их исконными значениями и тем самым как бы стали новыми словами. Это приобретение новых значений основано на самом механизме всякой речи. Принцип экономии речи толкает на то, чтобы в реальном применении слова меняли свое значение.

Абстрактно говоря, можно наметить два пути для точного обозначения словом предмета, явления, качества, действия или состояния.

Первый путь — синтетический, т. е. такой, при котором слово обозначало бы каждый предмет или явление со всеми его признаками. Но тогда всякий отдельный предмет имел бы собственное название. Каждый предмет индивидуален, он чем-то отличается от другого, у него свой набор признаков, и такой метод привел бы к тому, что речь состояла бы из одних собственных имен. Это было бы такое обилие слов, что никому не удалось бы всеми словами овладеть и уметь называть каждый предмет одним, только к нему приспособленным словом.

Есть и другой путь — аналитический, т. е. когда какое-нибудь представление или понятие разлагается на свои примитивные основные элементы, далее неделимые. Тогда словарь состоял бы из наименований всех общих неразложимых признаков. Для того чтобы обозначить какой-нибудь предмет или явление, достаточно было бы перечислить все его признаки.

Но это было бы неэкономно по двум причинам: во-первых, наши представления, передаваемые словом (т. е. значения слов), далеко не всегда поддаются разложению на признаки, так как не представляют собой строго осознанных логических понятий, подобных научным понятиям, легко определенным (слова, означающие такие понятия, именуются терминами, и по природе своей они отличны от обычных слов). Кроме того, если бы мы предельвали каждый раз мыслительную операцию разложения представления на определяющие его признаки, то вместо простого слова, обозначающего привычное представление, пришлось бы каждый раз произносить длинные перечни обозначений отличительных признаков. В этом легко убедиться

по тем определениям простейших понятий, какие мы находим в толковых или энциклопедических словарях. Так, глагол *пить* в словаре Ушакова определяется: «Вводить в свой организм какую-нибудь жидкость, проглатывая ее». Но в самом этом определении имеется несколько слов сложного значения, требующих определения в свою очередь. Так, *организм* в этом же словаре определяется: «Живое тело, существующее самостоятельно и состоящее из согласованно функционирующих сложных частей органов». *Жидкость* определяется как «вещество, обладающее свойством течь и принимать форму сосуда, в котором находится, сохраняя неизменным объем». *Проглатывать*: «Пропускать через глотку в пищевод».

В одном медицинском справочнике мы встречаем такое определение слова *жевание*: «Процесс размельчения зубами пищи, осуществляющийся благодаря сокращению так называемых жевательных мышц (сюда относятся собственно жевательные, височные, внутренние и наружные крыловидные мышцы, иннервируемые двигательной ветвью тройничного нерва), которые перемещают нижнюю челюсть попеременно кверху, вниз и в сторону; при этих движениях зубы перекусывают и перетирают пищу, причем мышцы щек и языка помогают продвижению пищи к зубам».

Очевидно, что и эти определения требуют дальнейшего раскрытия. Практически невозможно было бы изъясняться вместо слов полными определениями понятий.

В действительности речь вовсе не состоит из полного логического сообщения всего содержания мысли говорящего. Речь предполагает общность представления и понятий у обоих собеседников. Слова служат возбудителями, вызывающими у слушателя активную деятельность мысли, пробуждающей те же понятия и представления, которые у говорящего являлись стимулами, вызывающими слова-сигналы.

Практически пользуются словами разной степени обобщения, причем каждому языку свойственна своя степень обобщения отдельных слов.

В русском языке существуют слова: *утюг, подкова*. На французском языке и то и другое будет называться *железо*. Но для того чтобы отличить утюг от подковы, французы к слову *железо* в значении *утюг* присоединяют: *для глажения*, а если речь идет о подкове, то к тому же слову *железо* присоединяют: *для лошади*.<sup>1</sup> По-русски в данном случае применяется более синтетический метод, т. е. одним словом сразу обозначается весь комплекс понятий, связанных с представлением об утюге или с представлением о подкове. Однако и в русском языке

---

<sup>1</sup> fer à repasser, fer à cheval. В живой речи, где обстоятельства исключают возможность смешения значений, определительные слова à repasser, à cheval опускаются.

синтетизм не является полным. Разновидности утюга не имеют специальных названий, а пополняются определениями, например: *утюг электрический, паровой, жаровой* и т. п.

Итак, на практике существуют слова сложного значения и разной степени обобщения. Но это обобщение никогда не может быть вполне определенным, так как в практической речи в разных случаях требуются понятия разных степеней обобщения. Отсюда постоянная потребность в уточнении значения слова.

В живой языковой практике постоянно происходят изменения значения слов — либо сужение значения, либо его расширение.

Сужение значения происходит тогда, когда слово, обозначающее комплекс многих признаков, выступает в данном высказывании с меньшим количеством признаков.

Например, если вместо того, чтобы назвать человека дураком, его назовут ослом, то при этом содержание слова *осел*, которое обозначает животное, обладающее какими-то свойствами — определенной шерстью, определенной длины ушами и т. д., — обедняется только до одного признака: глупости.

Обратным явлением будет развертывание значения, — тот случай, когда слово в себе не включает дополнительных признаков, а их примышляют, обогащая таким образом значение слова. Например, вместо слова *документ* можно сказать *бумага*. В своем исконном значении *бумага* — это только материал самого разного применения. Но в выражении «к нам пришла из такого-то учреждения бумага» имеется в виду документ, и лишь его частным признаком является то, что он писан на бумаге.

Слова часто изменяются в своем значении. Эта возможность изменять значение является одним из средств создавать новые слова. Так, изменило значение слово *перо*, первоначально означавшее только птичье перо; новое слово означает предмет, которым пишут, хотя уже более века никто для этого птичьими перьями не пользуется.

В языковой практике, в постоянном употреблении слов всё время происходит либо сужение, либо расширение значений, и это дает возможность пользоваться уже существующими словами, то растягивая их значение, то уплотняя, и тем самым подгонять их под ту или другую мысль. Средством для этого является контекст, т. е. в целом вся речь, в которой употреблено данное слово. Для устной речи таким контекстом являются не только слова, но и обстоятельства, при которых ведется разговор, показ или простое наличие предметов, о которых идет речь, жест, мимика говорящего, выразительная интонация произношения и т. д. В письменной речи эти дополнительные средства уточнения отсутствуют, но в книгах (например,

в учебных пособиях) кроме слов может быть применен рисунок, чертеж.

При помощи готовых слов можно выражать новые мысли, и каждое слово языка при этом становится всё более многозначным (полисемантическим).

Из нескольких возможных значений в процессе речи всегда достаточно точно отбирается нужное, если связная речь построена правильно и говорящий сумел избежать двусмысленности.

В повести Гоголя «Нос» есть такая фраза: «Частный принял довольно сухо Ковалева и сказал, что после обеда не то время, чтобы производить следствие...» Здесь почти каждое слово многозначно.

*Частный.* Могут ли сомневаться те, кому хорошо знакома бюрократическая система дореволюционной России, что значит *частный*? Для них вполне ясно, что *частный* — это то, что в полном своем виде называется «частный пристав», что слово это происходит от слова *часть* (город разделялся на «части» и главный полицейский чиновник, ведавший той или другой частью, назывался «частный пристав», или в просторечии просто «частный»). Но единственное ли это значение слова *частный*? Нет. Достаточно вспомнить такие значения, как: частный случай (т. е. один из многих), частная жизнь (т. е. не служебная, личная), частное дело, частные разговоры и т. п. Но ни одно из этих значений здесь не годится, здесь именно значение «частный пристав».

*Принял.* Глагол *принял* может выступать во многих значениях: больной принял лекарство; городничий принял Хлестакова за ревизора и т. п. Однако ясно, что не эти значения имел в виду Гоголь. Ковалева нельзя принять как лекарство, а второе значение отпадает потому, что в этом значении слово «принял» без дополнения (за кого?) не употребляется. Существует много других значений этого слова: он принял меры; или: публика хорошо приняла актера, или, как теперь часто говорят, тепло его приняла. В данном случае ясно из бытовой обстановки, изображаемой в рассказе Гоголя, что в намерение автора не входило сообщение, одобрял или не одобрял пристав Ковалева. Есть еще просторечное значение этого слова, например «прими веревку», т. е. убери. Но и это значение здесь не подходит. В данном случае глагол *принял* имеет только одно значение: допустил к себе для того, чтобы выслушать его просьбу.

*Сухо.* Сухо может быть во рту; сухо на дворе. Но Гоголь имеет в виду совсем другое. Значит, слово *сухо* тоже имеет много значений, из которых здесь подходит только одно: не приветливо, холодно.

«...Сказал, что после обеда не то время...» Казалось бы, *время* — абстрактное понятие и уж здесь никаких особенных зна-

чений быть не может. Но это не так. Самое общее значение слова — философское: движение совершается в пространстве и во времени. Нельзя допустить, чтобы частный говорил Ковалеву о времени в этом философском смысле. Есть много других значений слова *время*, например «среднее время», отличающееся от солнечного времени; или в таком контексте: «Он показал хорошее время в беге на короткую дистанцию» (т. е. скорость, измеряемая временем пробега на определенной длине); или в поговорке: *время — деньги*; или фразеологическое сращение: *дух времени*. В каждом из этих случаев слово *время* выступает в своем значении. А частный пристав имел в виду другое, особенное значение, именно ту часть его рабочего дня, когда он мог бы заниматься делами.

Смысл многозначных слов определяется контекстом. Забота говорящего состоит в том, чтобы поставить слова в связь, достаточно определяющую значение каждого слова.

В живой речи слова иногда выступают не в том значении, в каком они находятся в словарях. В словаре посильно даются все значения слова, какие только возможны. Но это только возможные, а не реальные значения. Никогда слово не может выступать сразу во всех этих значениях. В каждом контексте появляется то или иное значение, тот или иной оттенок значения.

Таким образом, контекст дает не максимальную, а минимальную возможность значений. Об этом необходимо помнить, потому что часто при анализе текста стараются вырвать слово из контекста, а потом раздумывают: а что это слово может значить? Иной раз при таком размышлении придумывают много интересных вещей, к делу, впрочем, не относящихся. Чтобы проникнуть при помощи анализа глубже в смысл речи, следует обращать внимание не на все возможные значения, а, напротив, только на те, какие именно здесь реализовались. Всегда надо стремиться определить минимальное значение слова, т. е. то частное, индивидуальное значение, которое приобретает слово в данном предложении.

Приводимые в словарях значения слова обычно не оторваны друг от друга, а находятся в более или менее близкой связи.

Обратимся к примерам, показывающим природу таких связей.

В русском языке существует несколько значений слова *окно*, и среди них следующие: *окно* в его основном, широко известном употреблении и *окно* как перерыв между учебными занятиями. Общее между этими значениями, очевидно, заключается в том, что как между одной частью стены и другой частью стены есть светлый пустой промежуток — окно, так есть пустой промежуток между одной лекцией и другой, если одна не следует непосредственно за другой. Значения перенесены по сход-



ству. Это наиболее частый случай перенесения значения.

Другой пример: слово *потолок*. Слово это употребляется не только в его основном общеизвестном значении, но и в другом — как предел достижимого. В авиации *потолок* — это самая большая высота, на которую может подняться самолет. *Потолок* в значении предел употребляется также и в других случаях. Здесь опять-таки связь по сходству. Так же, как в комнате высший достижимый предел — потолок, так и в других случаях, когда это слово употребляется в переносном значении, оно тоже означает высший предел достижения.

Существуют и другие типы перенесения значений. Часто встречается выражение *русский язык*. Исконное значение слова *язык* — анатомическое: *язык* — тот орган, который находится во рту. Можно ли говорить, что язык в значении речи назван так по сходству с языком в анатомическом смысле? Конечно, нет. Здесь уже связь по функции. Основным органом устной речи является язык, при помощи которого артикулируются нужные звуки. Отсюда слово *язык* приобрело значение речи по функции.

Говорят: «оратор произнес вступительное слово». Значит ли это, что он сказал только одно слово? Нет, он, конечно, сказал много слов. Здесь *слово* перенесено на целую речь, потому что речь состоит из слов.

Все примеры, которые приводились до сих пор, показывают уже готовые, совершившиеся в языке перенесения. Но способ подобного перенесения значения не умер, он продуктивен так же, как продуктивны некоторые способы морфологических образований новых слов. Надо сказать, что эта продуктивность в перенесении значений в каждом языке и в каждую историческую эпоху имеет свои особенности и свои типы. Не всегда бывает понятно перенесение значений в другом, мало известном или далеко в культурном отношении языке. Но перенесение значений существует, и им пользуются для усиления выразительности речи.

В стихах Пушкина:

*Улыбкой* ясною природа  
Сквозь сон встречает *утро* года

(«Евгений Онегин», гл. VII, строфа 1)

слово *улыбка* употреблено в необычном для него значении, которого нет в словаре. Это значение создано Пушкиным в данном стихотворении, но читатель отлично понимает, что хотел сказать поэт выражением «ясная улыбка природы». «Утро года» — это свежее, новое перенесение, которое совершается у читателя на глазах.

Это есть уже явление не истории языка, а так называемой поэтической речи, художественной речи, хотя, может быть, здесь

слова «поэтический», «художественный» не очень правильны, потому что то же самое наблюдается и в практической речи. В обычной практической речи тоже часто придают слову свежее значение, которое вполне определяется контекстом, хотя этого значения ни в каком словаре нет.

Слово *улыбка* встречается у Пушкина еще и в другом значении: олицетворяя свою музу, поэт говорит о ней:

И свет ее с улыбкой встретил;  
Успех нас первый окрылил;  
Старик Державин нас заметил  
И, в гроб сходя, благословил.

(Там же, гл. VIII, строфа 2)

Здесь имеется целый ряд свежих слов, начиная с той же *улыбки*, которой придано совершенно новое значение. Это значение тоже отсутствует в словаре и не совпадает с другим новым значением, которое было отмечено в стихах

Улыбкой ясною природа  
Сквозь сон встречает утро года.

В словах: «И, в гроб сходя, благословил» — речь идет об экзампне 1815 г. Было бы нелепо понимать этот стих в его буквальном смысле. Здесь это просто значит, что незадолго до смерти Державин одобрил стихи молодого Пушкина (он выразил пожелание, чтобы Пушкин вырос поэтом).

Слова в приведенных примерах выступают в новых значениях, не зафиксированных в словарях. Как видно из этих примеров, в живой речи, и особенно в поэтической речи, существуют такие приемы перенесения значений, которые дают словам новые значения, и эти новые значения надо отличать от тех, которые уже отстоялись в языке.

Перенесения значений отражаются на выразительности речи. Если бы вместо «улыбкой ясною природа» сказать «ясный день», то стихи воспринимались бы иначе: словом *улыбка* привносится новый оттенок, новый признак. Поэтические приемы перенесения значений и основаны на том, что они каким-то образом перегруппировывают признаки, определяющие понятия, выдвигая в поле внимания тот или иной признак, который мог бы самостоятельно и не возникнуть в обычной системе речи. Пушкинские слова «сквозь сон встречает утро года» дают новое представление о том, что такое весна, — пора пробуждения природы. Эта идея пробуждения не присутствовала бы в воображении читателя, если бы поэт просто сказал: после зимы наступила весна.

Слово в измененном значении именуется тропом (от греч. τροπῶ — оборот). Стилистическая окраска тропа заключается в том, что, в отличие от привычного обозначения предмета или явления постоянно соответствующим ему, привычным

словом, происходит перераспределение признаков, так что на первый план выступают признаки, обычно запрятанные среди других, образующих понятие или представление. Так, слово *улыбка* в тех примерах, какие приводились, выдвигает признак удовлетворения, радости, ласки.

Таким образом, отдельные второстепенные затушеванные признаки, которые в самом понятии, может быть, и заключаются, но не действуют на наше восприятие и воображение, при помощи перегруппировки значений выступают на первый план, становятся действенными и поэтому вызывают то или иное эмоциональное переживание. Всё дело в том, чтобы выдвинуть тот или иной признак, сопутствующий основному значению, обратить на него внимание. Этого можно достичь и не обращаясь к тропам, не меняя значения слова. Мы и ознакомимся с подобного рода случаями, так как они лучше всего раскроют психологию тропов.

### Эпитет

Самый простой способ выдвинуть тот или иной признак — это его назвать. Этот способ именуется термином эпитет (от греч. *ἐπίθετος* — приложенный). Эпитет — это называемый признак, сопутствующий какому-нибудь слову. Обыкновенно эпитет принимает форму определения, и по существу слово «эпитет» и значит определение, при этом определение грамматическое, т. е. в простейшей форме это прилагательное при существительном. Это наиболее распространенный вид грамматического определения. Но возможно, например, определение в форме приложения (существительного), а если действие выражено глаголом, то такое же смысловое отношение, как определение при существительном, осуществляет наречие при глаголе (ср. «быстрый бег» и «быстро бежать»).

Но с точки зрения стилистической функции слова, не всякое определение может быть названо эпитетом. Полезно определять эпитет именно в отрицательном порядке, т. е. сперва определить, что такое неэпитет, простое определение, и отсюда вывести, чем от него отличается эпитет.

Обыкновенно эпитет противопоставляется логическому определению. Чтобы понять, что такое логическое определение, надо ввести понятия содержания и объема. Каждое понятие имеет свой объем и свое содержание. Объемом понятия называются все явления, предметы, вещи, реальные или воображаемые, данным понятием обобщаемые. Например, объем значения слова *дом* составляют все здания, какие только существуют на свете, подходящие к понятию «дом», всё, к чему слово *дом* применимо. Содержание того же понятия — это все те признаки, которые отличают любое из данных сооружений от того, что уже не будет домом. Конура для собаки — это не дом,

потому что она, хотя и обладает некоторыми общими признаками с домом, всё-таки не обладает всеми теми признаками, которые присущи именно дому, в отличие от чего-нибудь другого, и, кроме того, обладает такими признаками, какие не свойственны понятию «дом».

Если присоединить к имеющимся признакам какой-нибудь новый признак, не содержащийся в общем понятии, то изменится и объем, и содержание. К слову *дом* можно присоединить признак «деревянный». Этот признак как отличительный не присутствует в понятии «дом» — потому что если бы слово *дом* определялось наличием признака «деревянный», то не мог бы существовать каменный дом. Следовательно, то, что дома бывают деревянные, вообще говоря, не отличает самого понятия «дом» от понятия «не дом». Но теперь к слову прибавляется новый признак, который раньше в понятии не содержался. Объем при этом уменьшается, потому что отпадают все дома, построенные из иного материала, нежели дерево. Таким образом, получается, что при увеличении содержания понятия объем уменьшается, или, выражаясь математическим термином, объем обратно пропорционален содержанию.

Всё это характерно для логического определения. Его функция — ограничить объем путем расширения содержания. Задача логического определения — индивидуализировать понятие или предмет, отличить его от подобных же понятий.

Эпитет — это такое определение, которое этой функции не имеет и которое сохраняет уже заранее определенное понятие в том же объеме и, следовательно, в том же содержании. Эпитет ничего не прибавляет к содержанию, он как бы перегруппировывает признаки, выдвигая в ясное поле сознания тот признак, который мог бы и не присутствовать.

Сочетания *серый волк* и *серая лошадь* не равнозначны. Определение *серый* по отношению к лошади несомненно логическое, потому что, говоря *серая лошадь*, мы отличаем данную масть от других, например: *буланая лошадь*, *вороная лошадь* и пр. Определение *серый* по отношению к волку (сказочный серый волк) не является логическим, потому что не для того говорят *серый волк*, чтобы отличить его от волка другой масти. Это вообще волк, и слово *серый* только подчеркивает привычный и типический цвет волчьей шерсти.

Надо заметить, что слово «эпитет» не всегда употребляется в этом узком смысле; иногда этим словом обозначают всякое определение.

При всем многообразии смысловых функций эпитет всегда придает слову некоторую эмоциональную окраску. Слово перестает быть обыкновенным термином. Например, *серый волк* — это не зоологический термин. Если это слово и встретится в учебнике зоологии, то не в том значении и не в таком сочетании, как в сказках. Бывает, что одно и то же словосо-

четание в одних текстах приобретает характер логического определения, в других — эпитета. В сочетании *красная роза* определение *красная* может восприниматься по-разному. Если речь идет о каком-нибудь руководстве по садоводству, то там *красная роза* будет логическим определением, отличающим красную розу от чайной розы, от белой розы и т. д. Но в стихотворении, где между прочим упоминается *красная роза*, слово *красная* не будет иметь функции отличия; здесь имеется в виду самая обыкновенная роза, а прилагательное *красная* прибавляется для того, чтобы создать зрительное красочное впечатление, чтобы вместо скупого слова *роза* дать сочетание, эмоционально окрашенное.

Явление эпитета, потребность в таком подчеркивании отдельного признака не для различия, а для того, чтобы придать слову особую стилистическую окраску, — это явление свойственно всем литературам, всем временам и всем народам. Поэтому в самых древних риториках и поэтиках уже говорится об эпитете. Об эпитете пишет уже Аристотель в своей «Риторике». Он прежде всего советует в употреблении эпитетов соблюдать меру: обилие эпитетов свойственно человеку, говорящему в состоянии аффекта. Эмоциональная взволнованность заставляет обращаться к таким формам речи, в которых обильны эпитеты, окрашивающие предмет в определенную эмоциональную окраску. Аристотель говорит, что получается комическое впечатление, когда к простым словам прибавляют украшающие эпитеты; что каждый эпитет имеет свою функцию, и если его на место не поставить, то, кроме сознания противоречия и вытекающего отсюда комического впечатления, ничего не получится. Ходульность стиля, по Аристотелю, происходит от употребления эпитетов или длинных, или неуместных, или в слишком большом числе. В поэзии, например, вполне можно назвать молоко белым, в прозе же подобный эпитет совершенно неуместен. Неумеренность в употреблении эпитетов есть большее зло, чем простая неукрашенная речь. В последнем случае в речи отсутствует одно из достоинств, а в первом (при избытии эпитетов) — присутствует недостаток.

Эпитет еще в самых ранних риториках констатируется как определенная стилистическая категория и уже обставляется определенными правилами, которыми нужно руководствоваться, чтобы соблюдать чувство меры.

Эпитеты весьма разнообразны, поскольку разнообразны и самые эмоции, которые подчеркиваются эпитетами, самые функции эпитетов.

В поэме «Эда» (1825) Баратынский говорит о своей героине: «Сидела дева молодая». Эда — совершенно определенное лицо, о котором у читателя уже создано определенное представление, и эпитет *молодая* употреблен не потому, что была другая дева и надо определением уточнить, о ком идет

речь. Или: «Светло бежит ручей серебристый» (там же). Опять-таки слово *серебристый* употреблено не для того, чтобы отличить этот ручей от другого ручья; ведь уже сказано: светло бежит ручей, значит, уже изображено то его качество, которое отмечается и эпитетом *серебристый*. Или:

Своею негою страшна  
Тебе волшебная весна.  
Не слушай птички *сладкогласной*.

(Там же)

Слова *волшебная*, *сладкогласная* не уточняют предмет, о котором говорится, а выражают эмоциональное отношение к нему. Или:

Встал *ясный* месяц над горой...

(Там же)

Конечно, могут быть случаи, когда *ясный* — логическое определение, например, когда нужно отличить тусклый месяц в тумане от ясного месяца. Но в данном тексте это просто дополнительное определение, которое выдвигает этот признак ясности из понятия, в котором он уже заключен.

Или у Пушкина: «*Надёжная* пристань тишины», «*бурная* глубина», «*ладья крылатая*» (т. е. парусная ладья), «*грозная* непогода», «*бурный* вихрь», «в тишине *укромной хаты*» (в тишине только усиливает выражение «укромная хата»).

В «Кавказском пленнике», так же как в «Эде» Баратынского, фигурирует дева — причем она либо *молодая*, либо *юная*, либо *милая*. Все эти эпитеты не имеют целью уточнение.

Из приведенных примеров ясно, что задача эпитета — выделить характерную черту, сосредоточить внимание на отдельном признаке, выдвинув его на первый план. *Белый* снег, *бурный* вихрь, *знойный* тропик — это характерные признаки. Иногда задача эпитета — не только выделить тот или иной признак, но и усилить его. Например: «*тишина глубокая*» — не просто характеристика тишины, но и усиление признака, содержащегося в понятии «тишина». Или: «*ужасная* буря»; эпитет *ужасная* имеет усилительное значение.

В эту категорию усилительных эпитетов в качестве частного случая входят так называемые идеализирующие эпитеты, например «весны моей *златые* дни» (стихи Ленского из «Евгения Онегина»).

Надо учитывать еще особый класс эпитетов, который может в отдельных случаях совпадать с предыдущими классами. Это то, что называется украшающими эпитетами. Эти украшающие эпитеты появляются в литературных школах определенного направления. Украшающие эпитеты неуместны в реалистическом стиле, но в романтическом стиле и в предшест-

вовавшем ему классическом стиле украшающие эпитеты широко применялись.

Слово без эпитета, одно только существительное, считалось непоэтическим, за исключением сравнительно узкого репертуара слов, где существовали поэтические синонимы обычных слов (например, *уста* при наличии синонима *рот*). Но вообще слово само по себе казалось недостаточно поэтическим, нужно было его возвысить. И главным средством для этого было сопровождение слова эпитетом. Поэтому когда говорят: *быстрая* волна, *бегущий* корабль, *державный* орел, то здесь главная задача — придать словам *волна*, *корабль*, *орел* поэтический колорит, перевести их тем самым из ряда слов обыкновенного прозаического языка в ряд поэтический. Так, *младые*, *юные*, *милые* были обязательными эпитетами, сопровождающими слово *дева*, а сказать просто *дева* было недостаточно поэтично. В реалистический период падает вообще строгое разграничение слов поэтического и непоэтического обихода (именно слов, а не понятий). Слово *рот* становится таким же поэтическим, как и *уста*, *глаза* — как *очи*, глагол *видит* — как *зрит*, *слышит* — как *внемлет*. Это различие между поэтическим и непоэтическим выражением одного и того же понятия падает, следовательно — падает и потребность возведения слова в высший ранг, придачи слову какой-то особой окраски высокого плана.

В народной поэзии эпитет культивируется не меньше, чем в письменной. Народно-поэтические эпитеты нередко переносятся в литературную речь, чтобы придать ей некий стиль народности. Репертуар эпитетов в народной поэзии довольно жесткий. Именно в народной поэзии встречаются так называемые постоянные эпитеты, когда определенное слово постоянно сопровождается одним и тем же эпитетом, например *море синее*.

В «Сказке о рыбаке и рыбке» Пушкина, когда старик приходит к морю, он находит море в разном состоянии, в зависимости от степени дерзкой настойчивости в просьбах старухи. Одно из этих состояний Пушкин определяет выражением «почернело синее море». Почему возможно такое сочетание? Потому что *синее* — постоянный эпитет, который выделяет некую типическую черту моря, а не характеризует его состояние в описываемую минуту. В выражении «почернело синее море» в системе народной поэзии (а Пушкин создает сказку именно в народном стиле) никакого противоречия нет.

Подобные примеры встречаются в разных областях народного творчества. Так, когда говорится про арапа, то у него оказываются «белые руки», потому что *белые* — это постоянный эпитет народной поэзии, сопровождающий слово *руки*.

Постоянные эпитеты разнообразны. Характерны для народного стиля так называемые тавтологические эпитеты, которые буквально повторяют определяемое слово: *чудо чудное, диво*

*дивное, цветики цветные, тьма тьмущая* и т. п. Ясно, что эти эпитеты ничего не прибавляют к тем понятиям, которые сопровождают, не придают новых признаков, а лишь в какой-то мере усиливают значение связанного с ними слова.

Постоянные эпитеты: море *синее*, тучи *черные*, земля *сырая*, лебедь *белая* и другие — можно назвать типическими. Очень много в народной поэзии идеализирующих эпитетов, например: солнце *красное* (т. е. красивое), конь *добрый*. Особенно распространен эпитет *золотой* в применении к разным вещам. Иногда постоянные эпитеты настолько прикрепляются к определенным словам, что они даже сами по себе могут означать то же самое, что они означают вместе с определяемым словом. Например, при слове «сердце» эпитетом обыкновенно бывает *ретивое*; иногда эпитет вытесняет существительное, и его одного уже бывает достаточно, чтобы понять, о чем идет речь. Когда говорят «выпьем *пенного*», имеется в виду «пенное вино», но нет необходимости прибавлять слово «вино», так как *пенное* само по себе уже заменяет определяемый им предмет. Говорят *буренушка* в значении «бурая корова», *гнедко* вместо «гнедая лошадь».

Эти постоянные эпитеты — характерная черта народного стиля, и так как их репертуар невелик, то, когда художнику надо придать своей речи оттенок народности, он обращается именно к ним. Так, в «Песнях западных славян» Пушкина мы находим эпитеты «*красные девки*», «*красное солнце*», «*студеная вода*», «*белые груди*», «*конь ретивый*», «*кровь горячая*», «*чистое поле*», «*белое тело*».

Есть еще некоторые классы эпитетов, прикрепленных к определенным школам, к определенным направлениям, к определенным стилям. Так, к особому классу относятся составные эпитеты, которые сами по себе еще разделяются на более мелкие категории. Составные эпитеты были характерной чертой державинского стиля:

Тогда *белорумяны* персты  
По звучным вспрыгали струнам,  
Взор *черноогненный* отверстый...

(«Сафо», 1794)

А от лиры *сладкострунной*...

(«Пришествие Феба», 1797)

В свое время эти *белорумяные, сладкострунные, черноогненные* создали целое направление в поэзии.

Ученики Державина, эпигоны, злоупотребляли этими составными эпитетами, главным образом эпитетами цветовых оттенков, и это вызывало пародии. Так, существует пародия П. Сумарокова, которая вся построена на очень сложных эпитетах цветового порядка (составленных из двух и более цве-



тов), причем соединяются совершенно невозможные цвета. Пародия имела успех, потому что пародировавшееся явление было массовым.

О да в громко-нежно-нелепо-новом вкусе

*Сафи́ро-храбро-му́дро-ногий,  
Лазу́рно-бу́рый конь Пегас!  
С парнасской свороти дороги  
И прискачи ко мне на час.  
Иль, дав в Кавказ толчок ногами  
И *вихро-бу́рными* крылами  
Рассекши воздух, прилети.  
Хвостом *сребро-злато-махровым,*  
Иль *радужно-снедо-багровым*  
Следы пурпурны замети...<sup>2</sup>*

Среди составных эпитетов надо выделить особый класс так называемых «гомеровских эпитетов». Это те эпитеты, которые являются буквальными переводами греческих составных эпитетов: в греческом языке подобные составные эпитеты встречались чаще, чем в других языках, так как по свойствам греческого языка эти эпитеты легче образовывались.

Образцы гомеровских эпитетов следует искать прежде всего в переводе «Илиады», сделанном Гнедичем, ибо этот перевод и создал тот стиль, которым обыкновенно передается античная поэзия на русском языке.

Скоро достигнул герой своего *благоданного* дома;  
Но в дому не нашел Андромахи *лилейнораменной*.  
С сыном она и с одною кормилицей *пышноодеждной*  
Вышед, стояла на башне...

(VI, 370—373)

*Благоданный, лилейнораменная, пышноодеждная* — это всё гомеровские эпитеты. Обыкновенно подобные эпитеты передаются на русском языке такими словами, которые тяготеют к славянизмам: *сребролукий*, а не *серебролукий*, *благоданный*, а не *хорошо построенный*, *лилейнораменная* (рамена — плечи). Эти эпитеты достаточно популяризованы в русской литературе, и их употребление само по себе уже вызывает представление о стиле античных поэм, о стиле Гомера. Составляются эти эпитеты обычно из основ прилагательного-определения и существительного-определяемого: «*розоперстая Эос*» от «розовые перста».

Вообще составные эпитеты встречаются у разных писателей. Любил составные эпитеты и Гоголь, но у него это эпитеты несколько иного типа. Например: «Везде, где б ни было в жизни, среди ли черствых, *шероховато-бедных* и *неопратно-плеснеющих* неизменных рядов ее, или среди *однообразно-хладных*

<sup>2</sup> Журнал приятного, любопытного и забавного чтения, 1802, ч. I, № 2.

и *скучно-опрятных* сословий высих...» («Мертвые души», т. I, гл. V).

Эпитеты при их обилии являются одной из тех стилистических черт, которые в наибольшей степени характеризуют индивидуальность писателя, литературное направление или эпоху. У каждого писателя имеется свой выбор излюбленных эпитетов, характеризующих его стилистическую систему.

По наблюдениям М. А. Рыбникова,<sup>3</sup> поэзия Лермонтова характеризуется эпитетами: *хладный, немой, таинственный, далекий, чуждый, мрачный, мятежный и роковой*. Можно сказать что эти эпитеты составляют единое семантическое гнездо, соответствующее не только настроению, но и темам, излюбленным в произведениях Лермонтова. Сверх того, но уже реже, наблюдаются у него эпитеты: *голубой, седой, золотой, живой, святой, вечный, лукавый, бесплодный, чудный, жадный, благородный, звучный, мерный, шумный и тихий*. Рассмотрим различные примеры употребления эпитета *холодный*:

Родник между ними из почвы бесплодной,  
Журча, пробивался волною *холодной*...  
Виднелся лишь пепел седой и *холодный*...

(«Три пальмы»)

Один — он был везде, *холодный*, неизменный...

(«Последнее новоселье»)

Пускай *холодную* землю  
Засыпан я...

(«Любовь мертвеца»)

Из-под таинственной *холодной* полумаски...

(«Из-под таинственной холодной полумаски»)

Вот сыростью *холодную*  
С востока понесло...

(«Свиданье»)

И корни мои умывает *холодное* море.

(«Дубовый листок оторвался...»)

Но не тем *холодным* сном могилы...

(«Выхожу один я на дорогу»)

И жизнь, как посмотришь с *холодным* вниманьем вокруг...

(«И скучно, и грустно»)

<sup>3</sup> Рыбникова М. А. Введение в стилистику. М., 1937, с. 206.

Вот характерные противопоставления холода и жара:

Но я вручить хочу деву невинную  
*Теплой* заступнице мира *холодного*.

(«Молитва»)

Дрожа, *холодная* рука  
Подушку *жаркую* объемлет...

(«Журналист, читатель и писатель»)

У Фета доминирующим эпитетом является эпитет *безумный*, что отметил еще В. Брюсов:

И я шепчу *безумные* желанья  
И лепечу *безумные* слова.

(«Вчера я шел по зале освещенной», 1858)

То сердце замрет, то проснется,  
За каждой *безумною* трелью.

(«Весеннее небо глядится», 1844)

У Тютчева, по наблюдению М. А. Рыбниковой,<sup>4</sup> господствует эпитет *роковой*:

Счастлив, кто посетил сей мир  
В его минуты *роковые*...

(«Цицерон», 1830)

Как на приступ *роковой*...

(«Море и утес», 1848)

Когда она, при *роковом* сознании...

(«Две силы есть — две роковые силы», 1869)

Характерны для Тютчева составные эпитеты:

О рьяный конь, о конь морской,  
С *бледно-зеленой* гривой,  
То смиренный, *ласково-ручной*.  
То *бешено-игривый*!

(«Конь морской», 1830)

Но длань *незримо-роковая*...

(«Фонтан», 1836)

С того *блаженно-рокового* дня...

(«Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло», 1865)

Твой день — *болезненный* и *страстный*,  
Твой сон — *пророчески-неясный*...

(«О вещая душа моя!», 1855)

<sup>4</sup> Там же, с. 209.

Как хорошо ты, о море ночное, —  
Здесь лучезарно, там сизо-темно...

(«Как хорошо ты, о море ночное!», 1865)

Устойчивость эпитетов наблюдается и у современных нам поэтов. Так, для Н. Тихонова характерны резко интенсивные эпитеты: «горящее поле», «багровый дым», «буйные дороги», «бурный волок», «жестокая заря», «яркие флаги», «глубокий восторг», «дикая свобода», «гремящий вихрь».

Часты эпитеты, выражающие неограниченность и построенные с отрицанием *не-* или приставкой *без-*: «неустоящий зверь», «нестерпимый свет», «немеркнувший прибой», «нескончаемый гул», «беспощадные танки», «беспокойное сердце».

Из красочных эпитетов чаще всего встречается *зеленый*: «зеленый зной», «зеленые рубцы», «зеленые травы», «зеленый трепет», «зеленый воздух», «зеленая сказка», «зеленая парча», «зеленый дуг», «зеленые поля», «небо зеленое», «зеленые губы», «зеленые листья». Реже встречаются эпитеты *синий* и *голубой*: «синяя ночь», «синее весло», «синяя лава», «синий свист мороза».

Последний пример — характерный для Н. Тихонова случай перенесения эпитета с управляемого существительного (в род. падеже) на управляющее, например: «багряный шелест роз» вместо «шелест багряных роз».

## Сравнение

Простое наименование признака, требующего выделения, не всегда удовлетворяет требованиям выразительности. Чтобы непосредственное воздействовать на чувство, требуется более конкретное представление о признаке, о котором следует напомнить и к которому привлекается внимание. Поэтому иногда наименование признака сопровождается сопоставлением характеризованного с предметом или явлением, обладающим в полной мере данным признаком.

Для правильного построения сравнения необходимы следующие элементы: во-первых, что сравнивается; во-вторых, с чем и, в-третьих, по какому признаку сравнивается.

Эти члены сравнения можно обозначить так: 1) то, что сравнивается, или «предмет»; 2) то, с чем сравнивается, «образ», и 3) то, на основании чего сравнивается одно с другим, просто «признак».

Значит, полное сравнение должно в себе заключать предмет, образ и связующий признак.

Говорят «лицо белое как снег». Здесь имеются все три элемента сравнения. Для определения главных элементов — предмета и образа — обычно следует обращать внимание не на

грамматическую структуру сравнения, а на то, о чем именно говорится в соответствующем контексте, что является предметом всей речи. В данном примере уже по самому грамматическому строю ясно, что речь должна идти о лице. Следовательно, лицо — предмет, снег — образ, а признак, на основании которого сближаются эти два понятия,— белизна. При этом вся структура сравнения служит для того, чтобы этот признак усилить. В сущности; можно было сказать «очень белое лицо», и тогда «белое» было бы простым эпитетом. Здесь же эпитет как бы поддерживается еще образным сравнением.

С какой полнотой значения выступают элементы сравнения?

С наибольшей полнотой выступает предмет. Что же касается образного элемента сравнения, то он выступает не во всем объеме, потому что здесь единственный признак, необходимый для данного сочетания,— это цвет, белизна; только этот признак и выступает.

В приведенном примере признак назван, но очень часто приходится иметь дело с сравнениями, где этот элемент опускается и где имеется простое соединение: предмет и образ. Это не значит, что признак вовсе отсутствует,— он всегда подразумевается. Можно сказать «лицо как снег», и из контекста будет понятно, что речь идет именно о белом оттенке лица.

Категории сравнений бывают самые различные, даже с чисто формальной стороны.

Обыкновенно сравнения соединяются при помощи союзных слов типа *как*, *словно*, *подобно* и т. д. Это самый простой способ сравнения. Например, «как тучи, локоны чернеют» — полное сравнение в его элементарной форме при помощи союза *как*. Здесь признак заключается в глаголе «чернеют», «тучи» как бы конкретизируют, дают более ясное и точное представление об этой черноте.

У Вяземского есть строки:

Буйно рвется стих твой пылкий,  
Словно пробка в потолок...

(«К старому гусару», 1832)

Здесь уже несколько иное соотношение между частями, потому что в первом примере назывался предмет, а здесь описывается некое действие, которое сопоставляется с другим действием. Для Вяземского это обычный образ. Речь идет о шампанском, которое откупоривается, и при этом пробка летит в потолок; стих рвется так же, как рвется в потолок пробка, выскочившая из бутылки. Данный образ можно назвать развитым, хотя сказано всё в двух словах. Соединительным признаком, связкой в этом сочетании является глагол *рвется*.

Другой пример — у Пушкина:

И могилы меж собой,  
Как испуганное стадо,  
Жмутся тесной чередой.

(«Пир во время чумы», 1830)

Здесь предметом сравнения являются «могилы», образом — «испуганное стадо», общим признаком — «жмутся». Опять-таки образ и предмет соединены при помощи союза *как*.

Оно на памятном листке  
Оставит мертвый след, подобный  
Узору надписи надгробной  
На непонятном языке.

(«Что в имени тебе моем?», 1830)

Здесь прилагательное *подобный* играет роль такого же союзного слова, как и *словно, будто, как* и т. п. Можно было бы сказать: «оставит мертвый след, *как* узор надписи надгробной». Это тот же самый тип сравнения.

Всё это полные сравнения. Иногда их заменяют другими формами, например грамматической формой творительного падежа. Тип такой: «звездой блестят ее глаза». Применение творительного падежа — довольно типичная форма сравнения.

В сравнении «коса змеей на гребне роговом» признака нет, о нем приходится догадываться, но движения змен настолько типичны, что легко понять, о чем идет речь.

Подобные формы сравнений встречаются в произведениях в духе народного творчества, например у Кольцова:

Соловьем залетным  
Юность пролетела,  
Волной в непогоду  
Радость прошумела.

(«Горькая доля», 1837)

Иногда сравнения даются при помощи сравнительной степени признака. Но тогда уж обязательно полное сравнение: «Девичьи лица ярче роз».

Таковы основные грамматические формы сравнения. Но бывают и несколько иные формы, например формы, где внешние средства сравнения как бы опущены и сравнение представляет собой простой параллелизм. Дается некая мысль и к ней параллельно другая, причем понятно, что эта параллельная мысль самостоятельной роли в контексте не играет, а приводится только в порядке простого сравнения. Это особенно типично для народной поэзии. В словах песни:

Раскачалась в бору грушица,  
Разыгралась в саду Устенъка —

ясно, что первый стих — только образ, и дальше будет идти

речь совсем не о грушице, а о некоем лице. героине данной песни, которая характеризуется этим сравнением.

Среди форм, особенно характерных для народной поэзии, необходимо отметить одну форму, особенно часто встречающуюся. Это так называемое отрицательное сравнение.

Это тоже параллелизм, но он имеет одну особенность: первый член его — описательный, представляет собой образ, который подается с отрицанием. Певец как бы предупреждает, что не о том, о чем он сейчас говорит, будет речь в дальнейшем, а о чем-то другом.

Что не ястреб совыкался с перепелушкой,  
Солюбился молодец с красной с девушкой.

Ср. у Пушкина:

Не стая воронов слеталась  
На груди тлеющих костей,  
За Волгой, ночью, вокруг огней  
Удалых шайка собиралась.

(«Братья разбойники», 1821—1822)

Отрицание стоит при образе, а потом идет утверждение самого предмета. Это типичная форма именно русского фольклора, русской народной песни и родственной ей песни славянских народов. За пределами славянской поэзии эта форма не встречается.

Этот тип народно-поэтического отрицательного сравнения сразу создает определенный колорит. Такой тип сравнения всегда воспринимается как народно-поэтический. Так, сама структура сравнения уже придает цитированному тексту Пушкина («Братья разбойники») народно-поэтический характер.

Из сравнений не народного, а чисто литературного типа необходимо отметить тип присоединительных сравнений.

Обыкновенно эти присоединительные сравнения располагаются в таком порядке: сначала дается предмет, а потом, когда исчерпана тема, относящаяся к предмету, после союзного слова *так* следует образ. Вот пример у Гнедича:

Песнь Уллина потрясла сердца,  
Всех объяла горечь тихая:  
Так ночная тень объемлет холм.

(«Красоты Оснана», 1806)

Или у Карамзина:

Прямую страсть всегда разлука умножает —  
Так буря слабый огонь в минуту погашает,  
Но больше сил огню сильнейшему дает.

(«К верной», 1796)

Образ присоединяется к уже замкнутому предложению, исчерпавшему тему самого предмета.

Или у Пушкина в «Бахчисарайском фонтане»:

Журчит во мраморе вода  
И каплет холодными слезами,  
Не умолкая никогда.  
Так плачет мать во дни печали  
О сыне, падшем на войне.

Уже из приведенных примеров видно, что присоединительные сравнения получают развитой и самостоятельный характер, т. е. образ приобретает некоторую самоценность, хотя он приведен только для того, чтобы пояснить и разъяснить самый предмет. При этом бывают случаи, особенно в лирике, когда всё это положение как бы опрокидывается, т. е. когда предмет присоединяется к образу. Тогда присоединительное сравнение точно вскрывает иносказательный смысл всего того, о чем говорилось прежде. Например, у Пушкина:

Цветы последние милей  
Роскошных первенцев полей.  
Они унылые мечтавья  
Живее пробуждают в нас.  
Так иногда разлики час  
Живее сладкого свиданья.

(«Цветы последние милей», 1825)

Образ природы только подготавливает заключение, а по существу, конечно, психологическое содержание высказывания и представляет самый предмет высказывания. В «опрокинутых» сравнениях появляется как бы ключ к пониманию всего образа, и он словно одухотворяется этим присоединением.

Иногда сравнение дается в виде якобы определения предмета. На деле вторая часть определения представляет не что иное, как образное истолкование предмета. Такого типа стихотворение Пушкина «Дружба»:

Что дружба? Легкий пыл похмелья,  
Обиды вольный разговор,  
Обман тщеславия, безделья  
Иль покровительства позор.

Смысл этих слов таков: дружба подобна легкому пылу похмелья, тождества здесь не может быть, но в стихотворении это дано в порядке близкого к тождеству определения.

При анализе сравнений важно определить, в какой степени развит тот или другой член сравнения. Здесь, как можно было убедиться на приведенных примерах, бывают разные случаи. Иногда и предмет и образ кратки, лаконичны, например: «лицо белее снега». Иногда предмет представляется в виде весьма развитого положения, а образ дается кратко. Или, наоборот, предмет едва намечен, а определение весьма развитое, как в примере «Что дружба?..» и т. д.



Та степень, в какой развит тот или другой член сравнения, и соотношение, в каком они находятся друг к другу, и характеризуют определенный тип этой стилистической категории.

Главный член сравнения— это образ, или собственно сравнение. Оно бывает двух типов. В зависимости от того, получает ли оно распространность или нет, различают сравнения более законченные и менее законченные.

В романе «Обрыв» Гончарова имеется сравнение: «Обессиленная, она впала в тяжкий сон... Она была бледна и спала как мертвая».

Сравнение «как мертвая» не получает никакого распространения, оно ограничивается словом и характеризует только слово «спала», отчасти слово «бледна».

К тому же типу принадлежат сравнения (здесь уже не одно сравнение, а два) из «Думы» (1838) Лермонтова:

И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,  
Как шир на празднике чужом.

Эти сравнения тоже не получают никакого распространения и относятся только к одному слову. Такие сравнения носят название «проходных». Ср. стихи Н. Тихонова:

Я прошел над Алазанию,  
Над волшебною водой,  
Поседель, как сказанье;  
И, как песня, молодой.

(«Циннадали»)

В отличие от предыдущего примера здесь оба сравнения хотя и проходные, но взяты из одного семантического круга («сказанье», «песня»). Иной характер носит сравнение из той же «Думы»:

К добру и злу постыдно равнодушны,  
В начале поприща мы вянем без борьбы;  
Перед опасностью возorno-малодушны,  
И перед властью — презренные рабы.  
Так тощий плод, до времени созрелый,  
Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,  
Висит между цветов, пришлец осиротелый.  
И час их красоты — его паденья час!

Это сравнение (присоединительное) иного типа, а именно: здесь сначала излагается довольно подробно предмет, а дальше присоединяется собственно сравнение, где дается законченный образ, до известной степени самоценный— «Так тощий плод, до времени созрелый...» и т. д. Сравнение здесь не иллюстрирует, не подчеркивает какое-нибудь одно слово или одно предложение, а образ строится параллельно всему, что было перед этим, и, следовательно, каждый элемент этого развитого сравнения сопоставляется с соответствующим элементом само-

го предмета. С этими развитыми и внутри замкнутыми сравнениями не следует смешивать сочетания отдельных проходных, а следовательно, и независимых сравнений. Таково, например, сравнение из «Полтавы» (1828):

И то сказать: в Полтаве нет  
Красавицы, Марии равной.  
Она свежа, как вешний цвет,  
Взлеянный в тени дубравной.  
Как тополь киевских высот,  
Она стройна. Ее движенья  
То лебедя пустынных вод  
Напоминают плавный ход,  
То лани быстрые стремленья.  
Как пена, грудь ее бела.  
Вокруг высокого чела,  
Как тучи, локоны чернеют.  
Звездой блестят ее глаза;  
Ее уста, как роза, рдеют.

(Песнь I)

Здесь мы имеем ряд независимых сравнений, не имеющих смысловой связи с другими, хотя и однотипных. Если думать, что сравнение существует для того, чтобы образно представить предмет, конкретизовать этот предмет, то эта серия сравнений никакой конкретизации не преследует, и было бы странно вообразить такую красавицу, которая одновременно похожа на весенний цветок, на тополь, на лебедя, на лань, на пену, на тучи, на звезду и на розу. Вместе это не складывается, потому что каждое сравнение в данном случае иллюстрирует только одно слово.

Похожий пример из романа «Отцы и дети» (1861) Тургенева:

«Недавно заведенное на новый лад хозяйство скрипело, как немазанное колесо, трещало, как доделанная мебель из сырого дерева» (гл. VIII).

Здесь, очевидно, два самостоятельных сравнения, которые не связываются в один общий образ, потому что доделанная мебель и немазанное колесо — вещи разные, не складывающиеся в какое-то единство. Каждое из этих сравнений иллюстрирует только одно слово.

Из приведенных типов сравнений особый интерес вызывает распространенное сравнение, которое слагается в некий законченный образ и часто достигает большой степени самостоятельности. Иногда (правда, довольно редко) подобного рода распространенное сравнение называют термином *парабола*. Это — термин античной поэтики. Парабола — маленькая сказочка, маленький анекдот. Этот жанр возводится обыкновенно к Гомеру, потому что в поэмах Гомера имеется много образцов подобных развитых сравнений, приобретающих самостоятельное значение. Например:

Словно как пчелы из горных пещер вылетая роями,  
Мчатся, густые, всечасно за купою новая купа;  
В образе гроздий они над цветами весенними вьются,  
Или то здесь, неисчетной толпою, то там пролетают, —  
Так аргивян племена от своих кораблей и от кушей  
Вкруг по безмерному берегу, несчетные, к сонму тянулись  
Быстро толпа за толпой...

(«Илиада», II, 87—93)

Рек, — и ахейцы вскричали ужасно; подобно как волны  
Воют при бреге высоком, прибитые Нотом порывным  
К встречной скале, от которой волна никогда не отходит,  
Каждым вздымаяся ветром, отсель и отголь находящим.

(«Илиада», II, 394—397)

Словно как мак в цветнике наклоняет голову набок,  
Пышный, плодом отягченный и крупною влагой весенней, —  
Так он голову набок склонил, отягченную шлемом.

(«Илиада», VIII, 306—308)

Словно как на небе около месяца ясного сонмом  
Кажутся звезды прекрасные, ежели воздух безветрен;  
Все кругом открывается — холмы, высокие горы,  
Долы: небесный эфир разверзается весь беспредельный;  
Видны все звезды; и пастырь, двнуясь, душой веселится, —  
Столько меж черных судов и глубокопучинного Ксанфа  
Зрелось огней троянских, пылающих пред Илионом.

(«Илиада», VIII, 555—561)

Немало образцов распространенных сравнений и в русской литературе. Например, у Лермонтова в поэме «Мцыри» (1839):

На мне печать свою тюрьма  
Оставила — таков цветок  
Темничный: вырос одинок  
И бледен он меж плит сырых,  
И долго листьев молодых  
Не распускал, всё ждал лучей  
Живительных. И много дней  
Прошло, и добрая рука  
Печалью тронулась цветка,  
И был он в сад перенесен  
В соседство роз. Со всех сторон  
Дышала сладость бытия.  
Но что ж? — Едва взошла заря,  
Палящий луч ее обжег  
В тюрьме воспитанный цветок...

И как его, палил меня  
Огонь безжалостного дня.  
Напрасно прятал я в траву  
Мою усталую главу...

Всё отступление о цветке — иносказательный рассказ, из которого каждый элемент так или иначе может быть осмыслен в применении к самому рассказу.

Развитых сравнений особенно много у Гоголя. Пример из повести «Тарас Бульба»:

«Как плавающий в небе ястреб, давши много кругов сильными крылами, вдруг останавливается распластанный на одном месте и бьет оттуда стрелой на раскричавшегося у самой дороги самца-перепела,— как Тарасов сын, Остап, налетел вдруг на хоружного и сразу накиннул ему на шею веревку».

Другой пример более распространенного сравнения (из описания приезда Чичикова к Коробочке):

«Дождь стучал звучно по деревянной крыше и журчащими ручьями стекал в подставленную бочку. Между тем псы заливались всеми возможными голосами: один, забросивши вверх голову, выводил так протяжно и с таким старанием, как будто за это получал бог знает какое жалованье; другой отхватывал наскоро, как пономарь; промеж них звенел, как почтовый звоночек, неугомонный дискант, вероятно, молодого щенка, и всё это наконец повершал бас, может быть, старик или просто наделенный дюжею собачьей натурой, потому что хрипел, как хрипит певческий контрабас, когда концерт в полном разливе, тенора поднимаются на цыпочки от сильного желания вывесты высокую ноту, и всё, что ни есть, порывается кверху, закидывая голову, а он один, засунувши небритый подбородок в галстук, присев и опустившись почти до земли, пропускает оттуда свою ноту, от которой трясутся и дребезжат стекла» («Мертвые души», т. 1, гл. III).

Очень любопытно одно развитое сравнение, типично гоголевское, тоже из «Мертвых душ» — из I главы первого тома: Чичиков впервые показывается в обществе того города, куда он приехал.

«Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платяев был страшный. Всё было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там...»

И дальше начинается развитое сравнение, в котором Гоголь совершенно забывает о самом предмете.

«...как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, поднимающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полиые хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя над головою, повернуться и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами».

Описание мух, налетевших на сахар, получает такое развитие, что получается как бы самоценная картина; ряд подробностей в ней является самостоятельными подробностями того образа, который служит сравнением; эти детали не переносимы

на предмет (бал). Такова подслеповатость старухи и солнце, беспокоящее ее глаза.

Действенность сравнения, воздействие образа на читателя или слушателя зависит прежде всего от степени привычности. Довольно необычным является сравнение битвы с пахарем в «Полтаве»:

Уж близок полдень. Жар пылает.  
Как пахарь, битва отдыхает.

(Песнь III)

А такое сравнение: «скрипело, как немазанное колесо» — сравнение весьма привычное; оно неоднократно встречалось и живет в разговоре, поэтому оно не так действует на воображение.

Если Пушкин пишет про союз лицейстов:

Друзья мои, прекрасен наш союз!  
Он как душа неразделим и вечен, —

(«19 октября», 1825)

то это сравнение свежее, редкое, потому что никто не сравнивает объединение людей, дружащих между собой, с неразделимостью души.

Но есть целый ряд сравнений, которые заимствуются из обычных, уже существующих в разговорном языке сопоставлений, и они, конечно, воздействуют гораздо слабее. Говорят: *летит как птица*. Вряд ли это можно назвать неожиданным сравнением. Оно часто употребляется в речи. С такими привычными сравнениями происходит то, что они превращаются в конце концов в так называемые идиомы, т. е. своеобразные знаки, присущие именно данному языку и никак не переводимые. Например, в сравнении *как с неба свалился* образность уже пропадает. Некоторые привычные, идиоматические сравнения не дают даже осознания природы образа. Например, сравнение *седой как лунь* употребляют многие люди, даже не подозревая, что такое *лунь* (северная птица с белым оперением).

Выражение *«положение хуже губернаторского»* употребляется часто, хотя вряд ли можно объяснить, почему положение губернатора было хуже, чем чье-либо.

Итак, первое, с чем надо считаться, — это привычность или непривычность сравнения. Всегда надо расценивать сравнение с точки зрения того, насколько оно свежо.

Д. В. Веневитинов пишет:

Я вижу, жизнь передо мной  
Кипит, как океан безбрежный...

(«Я чувствую, во мне горит», 1826—1827)

Здесь сравнение по своей свежести занимает среднее положение. Океан волнуется, кипит, бушует и т. д. — это довольно

привычное сравнение. Оно не является идиоматическим выражением в языке, но находится где-то посредине между идиоматическим выражением и подлинным сравнением.

У Тургенева в романе «Отцы и дети» есть такое выражение: «Время (дело известное) летит иногда птицей, иногда ползет червяком». *Летит птицей* — это привычное сравнение, а *ползет червяком* — менее привычное, более свежее.

От степени привычности сравнения зависит его воздействие, заставляет ли оно задуматься или не заставляет. Известно, что привычные вещи не замечаются. Когда на стене висит старое объявление, мимо него проходят, не обращая на него внимания, а стоит повесить новое, около него обязательно остановятся и прочтут.

Второе, что определяет действенность сравнения, — это степень его распространенности. Проходное сравнение мало трогает. Поэтому сравнения в «Полтаве», где описывается красота Марии, не вызывает яркого представления о каждом образе; их до конца не додумывают. Наоборот, в «Мцыри», где долго рассказывается про цветок, или у Гоголя, где долго рассказывается про мух, воображение читателя невольно привлечено к описываемому. В сознании читателя обязательно возникают эти образы: мух в жаркий июльский полдень, цветка и т. д.

До сих пор мы приводили только полные сравнения, где присутствовали все три его члена: предмет, признак, образ. Но очень часто применяются и сокращенные сравнения, в которых самый признак не назван: его надо домыслить. Таковы «руки как лед» (опущено «холодные»). Обычно признак возникает как бы сам собой, потому что он является характерным и отличительным признаком образа (здесь «лед», который возможен только при температуре ниже нуля). Ср. у Тургенева:

«Куда мне деться? Что предпринять? Я как одинокая птица без гнезда. Нахохлившись, сидит она на голой сухой ветке. Оставаться тошно... а куда полететь?» («Стихотворения в прозе», «Без гнезда», 1878).

Силой выразительности распространенных сравнений часто пользуются поэты. Сравнения в лирике иногда превращаются в самостоятельный сюжет. Многие стихотворения именно и строятся так, как будто это одно распространенное сравнение. Так, у Баратынского имеется стихотворение «Чудный град порой сольется» (1829), которое представляет собой не что иное, как распространенное сравнение:

Чудный град порой сольется  
Из летучих облаков;  
Но лишь ветр его коснется,  
Он исчезнет без следов!  
Так мгновенные созданья  
Поэтической мечты  
Исчезают от дыханья  
Посторонней суеты.

Стихотворение это распадается на две равные части, соединенные словом *так*. Обычно именно после слова *так* и развивается образ. Здесь мы имеем обратное движение. Первые четыре стиха дают тот образ, разгадку которого следует искать в заключительных стихах. Баратынский имел в виду вовсе не описывать облака, а имел в виду сообщить, что созданы поэтической мечты при столкновении с прозаическим миром исчезают. Суэта обычной жизни прогоняет поэтические мечтанья. Эта мысль как бы поясняется образным изображением того, как из облаков создается чудная картина, напоминающая город с башнями и т. д., а подует ветер — и все эти облака расплываются и превращаются в хаотическую массу. Здесь образ настолько самоценен, что стихотворение строится на его развитии и на соответствующей интерпретации в прямом смысле. При этом в стихотворении соблюдено полное равновесие: 4 строки развивают образ, 4 строки развивают перевод этого образа на язык самого излагаемого предмета.

Бывают и другие формы. Стихотворение того же Баратынского «О мысль! тебе удел цветка...» (1832).

О мысль! тебе удел цветка:  
Он свежий манит мотылька,  
Прельщает пчелку золотую.  
К нему с любовью мошка льнет,  
И стрекоза ему поет;  
Утратил прелесть молодую  
И чередой своей поблек —  
Где пчелка, мошка, мотылек?  
Забут он роем их летучим,  
И никому в нем нужды нет;  
А тут зерном своим падучим  
Он зарождает новый цвет.

Прежде всего сообщается, что предметом изложения будет «мысль», и удел этой мысли напоминает удел цветка. Дальнейшее распространенное сравнение в каждом элементе является иносказанием того, чему он соответствует в судьбе человеческой мысли.

Здесь равновесие не соблюдено. Постановка частей дана нормальная: сначала предмет, потом образ.

Такое же неравновесие встречается в стихотворении Пушкина «Эхо» (1831), но там обратное положение, чем в стихотворении Баратынского, т. е. сначала дается образ, а потом, как его разъяснение, предмет:

Ревет ли зверь в лесу глухом,  
Трубит ли рог, гремит ли гром,  
Поет ли дева за холмом —  
На всякий звук

Свой отклик в воздухе пустом  
Родишь ты вдруг.  
Ты внемлешь грохоту громов,  
И гласу бури и валов,  
И крику сельских пастухов —  
И шлешь ответ;  
Тебе ж нет отзыва... Таков  
И ты, поэт!

Заключительные слова — разгадка всего иносказательного стихотворения — заставляют вернуться ко всему прочитанному и понять, что всё это было только сравнение, и каждый элемент этого сравнения необходимо сопоставить с тем, что раскрывает судьбу поэта.

Два последних примера следует отнести к сокращенным сравнениям, так как признак предмета, раскрываемый образом, в обоих случаях не назван прямо.

Художественное сравнение подчеркивает и конкретизирует какой-нибудь признак или систему признаков, уже присущих предмету, образно обнаруживает эти признаки.

Поэтому ни в коем случае нельзя смешивать со сравнением такие формы сообщения, которые вовсе не имеют функции художественного сравнения. Не надо думать, что всякий раз, как человек скажет *словно, как*, то при этом непременно будет сравнение. Иногда формой сравнения пользуются для сообщения чего-нибудь нового. Если говорят, что где-то поставили столб вышиной в трехэтажный дом, это никак нельзя назвать художественным сравнением. В данном случае, затрудняясь сказать, сколько метров в этом столбе, прикидывают, что он такой же вышины, как трехэтажный дом: иначе говоря, форма сравнения здесь служит для сообщения нового. В деловой прозе довольно часто прибегают к форме сравнения для сообщения чего-то нового. Если сказать «у опунции стебли плоские, как лепешки», или «дирижабли строились вытянутые, подобно сигаре», то это не будут сравнения в стилистическом смысле этого слова.

Подобные сопоставления — не характеризующие, или не только характеризующие предмет, но в первую очередь поясняющие, возможны и в художественных произведениях: «Вдруг передо мною на узкой черте тропинки появилось нечто вроде тонкого облачка» (Тургенев, «Стихотворения в прозе», «Встреча», 1878). Художественное сравнение вызывает образ для того, чтобы подчеркнуть, выделить тот или иной признак. Здесь этого нет. Как не всякое прилагательное есть художественный эпитет, так и не всякое сопоставление в форме сравнения есть художественное сравнение. Там, где подчеркивается образно тот или иной признак, там сравнение, а где дается сообщение нового при помощи сравнения, там не художественное сравнение, а простая деловая речь.



## Метафора

Изучение сравнений и эпитетов непосредственно ведет к еще одной стилистической категории, которая именуется тропами в узком смысле этого слова. Тропы осуществляют в более краткой форме то, что в более сложной форме осуществляют эпитеты и сравнения.

Если эпитеты и сравнения применяются для того, чтобы образно подчеркнуть или просто сильнее подчеркнуть тот или иной признак, то иногда это достигается употреблением слова в необычном для него значении, как уже упоминалось, употреблением слова не в обычном словарном его значении, а в значении, которое определяется только соответствующим контекстом и называется тропом.

Легче всего перенести сказанное на первый вид тропа — метафору. Метафора (от греч. *μεταφορα* — перенесение) есть перенесение значения по сходству. Иногда это слово употребляют как общее обозначение всяких слов в переносном значении, но чаще придают ему более узкое значение, согласно данному определению.

Еще Аристотель назвал метафору сокращенным сравнением. На примере из романа Тургенева «Отцы и дети» (1861) особенно наглядно можно проследить ту связь, которая существует между метафорой и сравнением: «Недавно заведенное на новый лад хозяйство скрипело, как намазанное колесо...» Слово *скрипело* в обыкновенном значении относится, конечно, к «колесу»: хозяйство само по себе не может скрипеть. Но здесь словом *скрипело* обозначено какое-то качество хозяйства; хозяйство шло так неладно, что оно как будто скрипело. Или дальше в той же фразе: «...трещало, как доделанная мебель из сырого дерева». Разумеется, хозяйство не «трещало», а с ним происходило что-то другое, но это другое качество обозначено глаголом *трещало*, который собственно относится к мебели, а не к хозяйству. Значит, глаголы *скрипело* и *трещало* употреблены не в обычном значении, и выступают они здесь в качестве метафор.

Метафору называют сокращенным сравнением потому, что в метафоре в одном слове скрывается и образ, и предмет, о котором говорится. «Скрипело» — значит неладно, беспокойно, неровно шло (хозяйство). Вот смысл этого слова в данном контексте. Можно было бы отбросить слова «как намазанное колесо» и сказать, что «недавно заведенное на новый лад хозяйство скрипело», и при этом оставалось бы несомненным, что в хозяйстве не всё благополучно.

В метафоре всегда соединяются одновременно два значения. Одно значение, которое определяется контекстом, и другое значение, которое определяется привычным употреблением слова, т. е. значение, присущее данному слову вне контекста. Первое

значение, которое определяется контекстом, называется обычно переносным значением, а то значение, которое свойственно слову как таковому, называется прямым значением. Переносное значение — это предмет высказывания, а прямое значение — образ высказывания.

Подобно тому, как это было со сравнениями и эпитетами, целью метафоры является присоединение к предмету того признака, который скрыт в самой метафоре, в этом свернутом сравнении. Следовательно, метафора по отношению к сравнению не только сокращена в том смысле, что в одном слове соединены предмет и образ, но еще и в том, что в метафоре никогда не называется признак, по которому это сближение сделано, и о нем надо догадываться. Тот факт, что надо догадываться, т. е. проявить некую активность восприятия, и делает метафору более сильным стилистическим средством, нежели сравнение. В сравнении, как указывалось, тоже иногда связки нет, и о ней надо догадываться, но предмет и образ не совмещены. В метафоре читатель должен активно разобраться в соотношении между предметом и образом и догадаться, что общего между ними, какой признак применим одновременно и к предмету и к образу.

Чтобы догадаться, на основе какого признака строится сравнение, скрытое в метафоре, необходимо осознать, что общего имеется между предметом, выраженным переносным значением, и образом, выраженным прямым значением метафорического слова, или, что то же, какое сходство можно найти между предметом и образом.

Итак, метафора — это сокращенное сравнение или, что то же самое, сближение двух понятий на основании их сходства. В основе метафоры лежит сходство. В метафоре образ и предмет совмещены в одном слове таким образом, что слово обладает сразу двумя значениями: прямым и переносным. Прямое значение есть образ, переносное значение есть предмет. Между этими двумя значениями нужно найти сходство. Элемент сходства и есть тот признак, который писатель возбуждает в воображении читателя, когда употребляет метафору.

Несколько примеров на метафору. Из стихотворения Плещеева «Бурлила мутная река»:

Бурлила мутная река,  
Почуяв близкие оковы...

Где здесь троп, т. е. слово, употребленное не в своем значении? Речь идет о реке. Может она быть мутной? Может. Значит, троп не в слове *мутная*. *Бурлила* — тоже употреблено в прямом значении и не является тропом. *Почуяв* — уже метафора, но еще более выразительная метафора — *оковы*. В самом деле, что такое *оковы*? Оковы — это цепи, которые стесняют движения. Но что они означают в данном контексте? Это

уже вопрос воображения. В каждой метафоре есть маленькая загадка, которую приходится разгадывать. Здесь сказано: *почувяв близкие оковы*. В стихотворении речь идет о приближающейся зиме. Что ожидает реку зимой? Очевидно, то, что она замерзнет. Следовательно, *оковы* означают *лед*. Что общего между льдом и оковами в прямом значении? То, что и то и другое стесняет движение. Подобно тому, как цепи сковывают человека, лед сковывает реку. Прямое значение слова *оковы* — цепи, вообще всё, что сковывает; переносное значение — *лед*. Какая связь между прямым и переносным значением? Некое сходство, некий общий признак. Река течет свободно, а подо льдом она как бы скована, как бы в плену, и оковы, цепи также стесняют свободу движений, сковывают.

Эту метафору можно было бы развернуть в сравнение — доказательство того, что это действительно метафора. Другие виды тропов в сравнения не развертываются.

Еще пример:

Острою секирой ранена береза,  
По коре серебристой покатились слезы...

(А. К. Толстой. «Острою секирой ранена береза», 1857)

Что означает в этих стихах слово *слезы*? Ясно, что на березе *слезы* в обычном, прямом смысле появиться не могут. Следовательно, это слово употреблено в переносном значении: слезы — капли сока. Одно значение заменено другим по принципу общих признаков. И то и другое капли: слезы представляют собой капли, и сок, который вытекает из ранки на березе, выступает каплями. Капли и есть общий признак, т. е. прямое и переносное значения сближаются по принципу сходства. Следовательно, слово *слезы* в данном контексте — метафора.

Как видно, загадку метафоры не так уж трудно разгадать. Бывают и затрудненные метафоры, над которыми приходится поломать голову, но обычно метафоры разгадываются относительно легко.

Однако в распоряжении писателя существуют и специальные средства, которые помогают сделать метафору понятной. Одним из них является так называемый метафорический эпитет.

Метафорический эпитет — такой эпитет, который сам по себе представляется метафорой. Например:

*Седая зима*. *Седая* — эпитет зимы, но в то же время и метафора, потому что в прямом значении зима не может иметь этого определения. Но именно то, что этот эпитет соединен со словом *зима*, заставляет читателя думать в определенном плане, подбирать те качества зимы, которые имеют какое-то соотношение со словом *седая*. В данном случае речь идет о том, что всё покрывается снегом, становится белым.

*Злая буря.* Здесь слово *буря* дает уже определенную установку, где надо искать разгадку слова *злая*.

*Бурная жизнь. Жизнь* ориентирует читателя, в чем искать разгадку слова *бурная*.

В поэзии классического периода, а также в поэзии раннего романтического периода, т. е. в поэзии Жуковского и следующих за ним поэтов, очень часто применяется при метафоре родительный определительный, который собственно и объясняет, в чем дело. Например: «разорвав тоски оковы». Само по себе слово *оковы* еще ничего не говорит, но достаточно прибавить слово *тоски* (род. падеж), как становится ясным, что *оковы* — это и есть тоска или какое-то свойство тоски. Здесь как бы сопоставляется слово в прямом значении и слово метафорическое.

Родительный определительный был в некоторые периоды типичным средством грамматического определения, например: «Когда постиг судьбины гнев», «Скромная жизнь под сенью уединенья» и т. п. Ср.:

Но раздумья крупной солью  
Я веселье посыпал.

(Н. Тихонов. «Цинандали»)

Вообще же метафора разгадывается словами прямого значения в пределах того же словосочетания. Так, когда существительное употреблено в прямом значении, а глагол в переносном значении, тогда сразу ясно, что данный предмет не может иметь того действия, которое обозначено данным глаголом. Например: «мечты кипят». Ясно, что мечты кипеть в обыкновенном смысле не могут, следовательно, с ними происходит что-то напоминающее кипение, что и дает разгадку метафоры. Или: «мы (люди) вянем», «дни бегут», «шепчет лес», «ненастный день потух». Обыкновенно в сочетании существительного-подлежащего и глагола-сказуемого метафоричны бывают глаголы и лишь в редких случаях происходит обратное, т. е. сказуемое дается в прямом значении, а подлежащее — в переносном.

Метафоры, как и сравнения, могут быть проходные, случайные, и развитые. Проходные метафоры одна с другой не связаны, т. е. если осмыслить метафору в прямом значении слова, то ее нельзя по значению совместить со словом, стоящим рядом; они совместимы только в их переносном значении. Но иной раз подбираются слова так, что параллельно с развитием мысли в прямом значении слов развивается и образ, слагающийся из переносных значений.

В стихотворении «Евпатория» (1928) Маяковский пишет:

Чуть вздыхает волна,  
и, вторя ей,

ветерок  
                   над Евпаторией.  
 Ветерки эти самые  
   рыскают,  
 глядят  
                   щеку евпаторийскую.

Здесь ряд метафор: *волна вздыхает, ветерки рыскают, глядят щеку евпаторийскую*. Любопытно, что здесь все переносные значения понятны: в Евпатории гладкий берег, на берег набегают волна, в это время ветерок пробегает и т. д. В то же время в переносном значении всё это согласуется: волна вздыхает, подходит ветерок и гладит ее по щеке, т. е. действие метафоры как бы совершается на глазах. Эти развернутые метафоры, собственно говоря, представляют собой сравнения, где все время оба плана — прямой и переносный — развиваются параллельно. Развернутая метафора очень часто приближается к сравнению.

В этом плане очень характерным является стихотворение Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926):

Говоря по вашему,  
   рифма —  
   вексель.

В сущности, это сравнение в форме определения (рифма как вексель). Сравнение это не очень понятное, поэтому оно дальше развивается:

Учсть через строчку! —  
   вот распоряжение.  
 И ищешь  
   мелочишку суффиксов и флексий  
 в пустующей кассе  
   склонений  
   и спряжений.

Сравнение постепенно перерастает в развернутую метафору, потому что в дальнейшем уже нет сравнений, а сразу все термины, относящиеся к векселю, переносятся на стихи. *Учсть через строчку* — значит зарифмовать; у Маяковского, как известно, стихи рифмуются главным образом через строчку. Но термин «учсть» применим только к вексельной операции; вексель учитывают, т. е. сначала его выдают, потом оплачивают. Рифма как бы является векселем, который оплачивается второй рифмующейся строчкой. Далее говорится, каким образом происходит оплата: вексель оплачивается деньгами, взятыми из кассы; тождественные суффиксы и флексии служат часто источником рифм; такие рифмы расцениваются как слабые; отсюда метафора: *мелочишка* — одновременно и мелкая монета, и неважная рифма.

В том же стихотворении через несколько строк:

Говоря по-нашему,  
рифма — бочка.  
Бочка с динамитом.  
Строчка — фитиль.  
Строка додымит,  
взрывается строчка, —  
и город  
на воздух  
строфой летит.

Опять вначале сравнение: рифма подобна бочке с динамитом. А дальше — развернутая метафора, где слова одновременно относятся к бочке с динамитом в прямом значении и к рифме — в переносном. Эффект рифмы, замыкающей строку, сравнивается с взрывом. Впрочем, взрыв здесь означает и взрывчатую силу поэтической мысли.

Таким образом, не всегда бывают ясны границы между сравнением и метафорой, особенно метафорой развернутой. Развернутая метафора имеет несколько иной эффект, чем метафора проходная, сказанная одним словом, а дальше забытая. К метафоре в этом смысле применимо то же самое, что говорилось о сравнениях.

Иногда метафора получает значительное развитие; когда автор одновременно раскрывает самый предмет и развивает образ, тогда получается сложная система иносказания, но иносказания, пронизанного одной определенной идеей, одной определенной мыслью. Примером этого может послужить стихотворение Баратынского «Дорога жизни» (1825). Уже в самом названии стихотворения заключен элемент метафоры. Эта метафора раскрывается на протяжении всего стихотворения, содержание которого представляет собой иносказательное истолкование человеческой жизни:

В дорогу жизни снаряжая  
Своих сынов, безумцев нас,  
Снов золотых судьба благая  
Дает известный нам запас:  
Нас быстро годы почтовые  
С корчмы довозят до корчмы  
И снами теми путевые  
Прогоня жизни платим мы.

Композиция стихотворения, как это видно, основана на развертывании одной метафоры. Метафора эта: *жизнь — дорога*. Баратынский исходит из тех представлений о дороге, которые были в его время, т. е. о почтовой дороге, когда на каждой станции меняли лошадей и платили прогоны (путевые расходы). Исходя из этих представлений о почтовой дороге, поэт описывает жизнь.

В дорогу жизни снаряжая  
Своих сынов, безумцев нас,  
Снов золотых судьба благая  
Дает известный нам запас...

Судьба метафорически изображается в образе матери, снаряжающей в дорогу своих сыновей. Своим детям в качестве прогонов она дает запас золотых снов. *Сны* — это уже метафора иного порядка, не связанная с основным образом дороги. Но эпитет *золотые*, связанный с представлением о деньгах, необходимых для расходования в дороге, включает и эту метафору в единую систему иносказаний. В стихотворении далее говорится:

Нас быстро годы почтовые  
С корчмы довозят до корчмы...

Всё время параллельно развивается и разговор о жизни, о годах, и тут же слова метафорического значения: «годы почтовые» — годы связываются с почтовыми лошадьми; «с корчмы довозят до корчмы», т. е. определенные этапы жизни рассматриваются как почтовые станции.

И снами теми путевые  
Прогоня жизни платим мы.

Картина простая: человек по дороге расходует деньги; но оказывается, это не деньги, а золотые сны. Золотые сны — характерные для юности мечты, увлечения, надежды. И своими мечтами, увлечениями и надеждами человек постепенно расплачивается за будничную жизнь. Образная картина — езда по почтовой дороге, предмет иносказания — жизнь, на протяжении которой человека постепенно встречают разочарования под влиянием жизненного опыта.

Это уже довольно сложное построение. Такая развитая метафора уже превращается в аллегорию. Изображение почтовой дороги является как бы аллегорией жизненного пути. Соотношение между образной частью и самим предметом высказывания здесь такое же, как в сравнении и в метафоре. В виде художественно построенного образа здесь конкретизируется какая-то более простая и обыденная тема.

На данном стихотворении можно проследить, как само стилистическое построение в развитии этого образа гармонирует с развитием основной идеи. Здесь темой служит противопоставление психологии молодого существа, очарованного жизнью и ожидающего от нее очень многого, и психологии зрелого человека, более практичной, более будничной, и уже лишенной этих фантастических мечтаний молодости. В соответствии с таким развитием темы в стихотворении подобрана и лексика. В первых двух строках первого четверостишия лексика высокая, торжественная. «Снов золотых» — здесь эпитет *золотой*

тоже относится к довольно высокой лексике. Слово *благая* — церковнославянизм. Однако последняя строка четверостишия «дает известный нам запас» — уже подготавливает ко второму четверостишию:

Нас быстро годы почтовые  
С корчмы довозят до корчмы  
И снами теми путевые  
Прогоня жизни платим мы.

Конечно, слова «годы почтовые с корчмы довозят до корчмы» не воспринимаются уже как слова высокого порядка. Здесь подбор лексики становится совершенно иным. И это снижение лексики соответствует развитию темы.

Метафора — явление не только стиля. В живом языке к метафоризации прибегают очень часто для создания нового значения слова. Новый предмет или явление часто обозначают по сходству с другим предметом или явлением, и поэтому очень многие значения возникают из первоначальной метафоры. Метафоры от постоянного их повторения постепенно стираются и превращаются в новые значения старых слов. Человек, впервые увидевший или сделавший стол, произнес метафору, сказав, что у этой мебели имеются *ножки*. Затем эта метафоричность стерлась, потому что другого названия для «ножек» не было, и это стало новым значением слова. *Ножки* теперь уже не метафора, а новое значение.

Если одну и ту же поэтическую метафору постоянно повторять, то она стирается и приобретает новое значение, хотя и употребляемое только в стихах. Например, на протяжении всего XVIII и в начале XIX в. (и у Пушкина это можно найти) очень злоупотребляли метафорой *любовь — пламень*. Слово *пламень* употребляли в значении *любовь*. Употребление это стало постоянным, и можно считать, что в поэтическом языке слово *пламень* приобрело новое значение — *любовь*. Когда поэт писал «пламень в груди», то уже ни о чем догадываться не нужно было, метафоричность слова утратилась, на воображение это перестало действовать. Метафора превратилась в обыкновенное слово поэтического обихода.

Привычность и непривычность метафоры — фактор весьма существенный, и он в значительной мере определяет степень выразительности метафоры.

В противоположность привычной, стершейся метафоре свежая метафора сильнее действует на воображение, так как требует большей активности. Чем загадочнее метафора, тем она действеннее — конечно, до известного предела, потому что, когда метафора превращается в чистую загадку, она уже теряет поэтическую функцию.

Стершиеся метафоры очень типичны для делового языка, ими часто злоупотребляют. А между тем всё-таки и в стершей-



ся метафоре еще ощущается какой-то элемент первоначального значения. Если стершаяся метафора попадает в окружение метафор более свежих, то ее метафорический характер освежается и стертый ее образ вспоминается.

Вот пример злоупотребления стершимися метафорами. В одной театральной рецензии имелось такое место: «Основные сюжетные линии прочерчены в спектакле четко и выпукло». *Сюжетная линия* — давно стершаяся метафора. Само по себе такое сочетание слов не вызывает ни геометрических, ни графических представлений. Но следующее слово — *прочерчены* воскрешает стертую внутреннюю форму слова, и мы невольно представляем себе руку чертежника, проводящего по линейке или по лекалу чертежную линию. Но это заставляет воскрешать внутреннюю форму и следующих слов. Если еще слово *четко* не царапает слуха (хотя слово *четкий* первоначально и значило «легко читаемый», но давно стало синонимом «отчетливый»), то нельзя сказать того же про наречие *выпукло*. «Прочертить выпукло» невозможно, и это вызывает впечатление противоречивости фразы и стилистической небрежности. Иногда подобное противоречивое сочетание стершихся метафор именуют катехрезой (букв. злоупотребление). Поэтому, когда человек употребляет эти стершиеся метафоры, забывая, какое значение эти слова имели первоначально, это производит несколько комическое впечатление и является большим пороком языка. К сожалению, это часто встречается в литературоведческом, публицистическом, газетном языке.

Подобные нагромождения стершихся метафор вредят чистоте стиля. Во французских учебниках стилистики приводится классический пример парламентской речи, в которой фигурировала фраза: «*Le char de l'état navigue sur un volcan*» («Государственная колесница плавает по вулкану»). Каждое слово в отдельности привычно для политического применения, и хотя мысль оратора ясна (государственному порядку угрожает революция), но соединение в ней противоречивых метафор комично.

Стилистическое качество метафор и сравнений в значительной степени зависит от того, к какому кругу понятий относятся предмет и образ и каково смысловое соотношение между ними. Хотя сравнения и метафоры не менее индивидуальны, чем эпитеты, однако между предметом и образом имеются довольно устойчивые смысловые связи. В первую очередь следует выделить явление одухотворения («прозополеи») и в частности олицетворения, когда неодушевленному предмету в образе его придаются черты живого, например, свойства человека.

Заря багряною рукою  
От утренних спокойных вод

Выводит с Солнцем за собою  
Твоей державы новый год.

(Ломоносов. Ода 1748 г.)

Нежная мать, природа!  
Слава тебе!

(Карамзин. «Выздоровление», 1789)

Между камня выползали  
Полусонные кусты.

(М. Горький. «В Черноморье»)

Часто душевные движения или человеческие действия и качества отождествляются с явлениями природы или стихийными бедствиями (например, с пожаром):

Он шел, как столп, огнем палящий,  
Как лютый мраз, всё вокруг мертвящий!

(И. Дмитриев. «Ермак», 1794)

В твоих глазах свет солнца зрела...

(Карамзин. «Раиса», 1791)

Частным случаем таких сравнений и метафор является обращение к образу растения, и особенно цветка:

Она бледна, как лист увядший...

(Карамзин. «Раиса»)

Я твою бы миловидность  
И стыдливость применил  
К нежной розе; а невинность  
С белой лилией сравнил.

(И. Дмитриев. «К Севериной», 1794)

В этом случае значение подобного сравнения связано с так называемым «языком цветов», в котором каждому цветку приписывается свойство выражать то или иное душевное состояние или сторону человеческого характера. Ср. в лицейском стихотворении Пушкина «Роза» (1815):

Где наша роза,  
Друзья мои?  
Увяла роза,  
Дитя зари.  
Не говори:  
Так вянет младость!

Не говори:  
Вот жизни радость!  
Цветку скажи:  
Прости, жалею!  
И на лилею  
Нам укажи.

Особого типа метафоры и сравнения, в которых фигурируют драгоценные камни. Горький, описывая морской вал, говорил:

Но седой, на эти груди  
Набегая, — им дарил  
Только брызги-изумруды,  
И о чем-то говорил...

(«В Черноморье»)

Ср.:

В старый сад выхожу я, росинки  
Как алмазы на листьях горят.

(Плещеев. «Весна»)

Подобных классов сравнений и метафор много, и их следует изучать в историческом плане. Так, для классицизма характерно применение мифологических, отчасти библейских иносказаний. Образы порядка *рай*, *ангел*, *фимиам*, *алтарь* и т. п., часто встречающиеся в поэзии XVIII в., позднее применялись значительно реже и главным образом в силу их традиционности. В настоящее время подобные метафоры показались бы архаичными.

### Метонимия

Наряду с метафорой существует еще не менее употребительный вид тропа, так называемая метонимия (от греч. *μετωνομία* — букв. перемена имени).

Метонимией называется троп, в котором предметы или явления, означаемые прямым и переносным значением, связаны по своей природе.

Уже говорилось о том, что художественные тропы представляют собою явление, по своей природе совпадающее с явлением образования новых значений слов в самом языке. Различие заключается только в том, что новое значение, возникшее в языке, становится обязательным и общераспространенным, в то время как художественные тропы имеют специальные выразительные функции и вообще не сохраняют за собой временных значений, возникающих в соответствующем контексте.

Новые значения разных слов образуются в языке по двум классам: по классу метафоры и по классу метонимии.

Имеется, например, такое перенесение значения, как *глазок* в смысле почки при прививке. Это перенесение основано на том, что эта почка похожа на маленький глаз. Значит, перенесение произведено по методу сходства, т. е. по принципу метафоры. Таково же значение слова *шляпка* гриба.

Но есть и другие случаи. В стекольном деле употребляется слово *алмаз*. Алмазом называется при этом весь инструмент,

а не только камешек, который вставлен в этот инструмент. Здесь перенесение не по сходству, а по какому-то другому отношению. Инструмент называется алмазом потому, что в него действительно вмонтирован алмаз, который является его основной частью.

В речи часто встречаются такие выражения, как «устал с дороги», «собрался в дорогу». Здесь *дорога* означает путешествие, поездку. Путешествие, поездки совершают, как правило, по дороге. Дорога — это то средство, при помощи которого люди совершают поездку, путешествие.

Когда говорят *стол* в значении питания — *хороший стол* или *вегетарианский стол*, то здесь переносится значение с мебели на пищу. Пища называется по той мебели, на которую эта пища ставится, когда едят.

Говорят иногда: *два ведра воды*. Но это вовсе не значит, что воду обязательно носили бы ведром. Здесь *ведро* — мера, соответствующая данному количеству воды.

Это всё такие перенесения, которые основаны вовсе не на сходстве, а на том, что между двумя понятиями имеется реальная связь. Это может быть материал, из которого сделан предмет, это может быть функция, которую выполняет предмет, и т. д. Например: *масло* в значении картина, написанная масляными красками (термин обычный в каталогах музеев и выставок или при репродукциях картин); *рог* как музыкальный инструмент (хотя современный музыкальный инструмент изготавливается не из рога, а из меди, следовательно, здесь перенесение не только по материалу, но и — вторично — по функции); *перо*, которым пишут, и т. д. Сюда же относятся такие случаи, когда словом *дом* обозначают учреждение, — «Дом крестьянина», «Дом творчества» и т. д., словом *село* или *город* означают население («сбежалось всё село», «весь город узнал об этом»). Таковы же выражения *дым*, *двор* и т. п. для обозначения семьи в сельской местности, *кабинет* как правительство, *портфель* как круг ведения министра, автор вместо произведения («театр ставит Шекспира», «читать Чехова») и пр.

Такие примеры, как *рог*, *перо*, показывают, что среди метонимий встречаются и такие, когда предмет называется по признаку, прежде реальному и необходимому, а ныне утраченному или ставшему несущественным. Собственно, следовало бы к метонимическим перенесениям отнести современное значение слова *чернила* (буквально — то, чем чернят). Когда-то признак черного цвета был обязательным и характеристическим для чернил. Теперь он совершенно необязателен, и нам кажутся естественными сочетания «лиловые чернила», «красные чернила» и т. д. Еще яснее это наблюдается на слове *стрелять*, т. е. поражать стрелами. Когда мы говорим «игральные кости», мы вовсе не предполагаем, что они сделаны из кости, а не из ка-

кой-нибудь пластмассы, и т. п. Подобное явление отметил С. Маршак в одном из своих стихотворений:

Давным-давно прошла пора,  
Когда чинили перья.  
И всё ж —  
По правилам старинным —  
Нож  
Называют перочинным.

(«Мастерская в кармане»)

Метонимия, перенесение значений по смежности, широко употребляется и в художественных произведениях для достижения конкретных стилистических заданий.

В «Тамбовской казначейше» (1836) Лермонтов пишет:

Амфитрион был предводитель —  
И в день рождения жены,  
Порядка ревностный блюститель,  
Созвал губернские чины  
И целый полк.

*Амфитрион* — имя царя, который отличался гостеприимством. Эта черта гостеприимства перенесена с собственного имени на нарицательное отношение. Подобного рода перенесения вообще встречаются очень часто: собственные имена превращаются в нарицательные по тому качеству, которое было свойственно данному человеку. Так, говорят *меценат* или называют кого-нибудь *Дон-Кихотом*, *Гамлетом*. Это тоже по природе своей метонимические перенесения.

В приведенном отрывке из «Казначейши» слова «созвал губернские чины» тоже представляют собой метонимию: здесь имеются в виду не «чины», а носители этих чинов, чиновники. Под словами «целый полк» подразумевается, конечно, не полк, а офицеры, служившие в данном полку. Вместо того, чтобы сказать «офицеры», называется та военная единица, в которую они входят.

В оде Ломоносова 1761 г. имеются такие строчки:

Европа ныне восхищенна  
Внимая смотрит на Восток.

Здесь употреблено слово *Европа* в значении жителей западноевропейских государств. А слово *Восток* означает восточные государства. Эта ода имеет политическое содержание, и она говорит об отношениях, которые существуют между западноевропейскими и восточноевропейскими государствами. Слова *Европа* и *Восток* — это метонимия. Пример из другой оды:

Герои храбры и усерды  
На вас лавровые венцы  
В несчетны веки не увянут...

(Ода 1762 г.)

Слова *лавровые венцы* означают славу; автор хочет сказать, что слава будет прочной, останется в веках — в древности за геройские поступки, за всякие отличия увенчивали лавровыми венками. Отсюда *лавы*, которые и до сих пор означают не только растения, но и награждение, отличие и прочее (ср. «лауреат»); есть выражение «пожинать лавры» и т. д. Это всё метонимические выражения, связанные с реальным предметом — лавром.

Еще примеры из Ломоносова: «Екатерине скиптр вручен...» (Ода 1761 г.). Здесь скипетр — знак государственной власти. А вот у него довольно сложная метонимия: «Брега Невы руками плещут...» (Ода 1742 г.). Это типичная метонимия того времени, когда целые страны и целые области именовались по той реке, которая там протекала. В данном случае *брега Невы* — это Петербург. Так же можно было употребить *брега Волги* — т. е. области, расположенные по Волге; *брега Сены* — Париж, *брега Тибра* — Рим, и т. д. Впрочем, в данном случае имеется в виду, конечно, не сам Петербург, а жители Петербурга. Именно они «руками плещут». В переводе на современный язык это значит «аплодируют». Имелись здесь в виду не реальные аплодисменты, а выражение восторга, одобрения, которое в некоторых условиях сопровождается аплодисментами. Это довольно сложная метонимия, которая вызывает не обычный образ. И впечатление получается от этой метонимии резкое и сильно действующее именно благодаря тому противоречию, которое появляется в связи с осмыслением.

Всё это были примеры метонимии, возникающие в поэзии, потому что ни в одном словаре *брега* не будут пониматься как город, равно как и другие слова в переносном их значении. Это возможно только в поэтическом употреблении.

Метонимию, как и метафору, можно развить.

## Перифраз

Когда развивают метонимию, получается то, что носит название перифраз (от греч. *περιφρασις* — пересказ). Перифраз — это замена слова иносказательным описательным выражением. Перифраз строится на определении предмета вместо прямого его названия. Вообще подобное определение формулируется словами в их прямом значении, но не исключен случай, когда это определение само по себе метафорично; следовательно, в общем случае перифраз и метафора могут быть совмещены в одном выражении.

И метонимия, и особенно перифраз встречались почти всегда, но типичны они только для определенных периодов и литературных школ. Особенно употребительны они были в те периоды, когда строго относились к отбору слов, когда простые слова считались непоэтическими. И для того чтобы придать

речи поэтический характер, прибегали к разным иносказаниям. Это было особенно развито в период позднего классицизма в XVIII в. и удержалось в начале XIX в.

В стихах из трагедии Вольтера «Альзира» в переводе П. М. Карабанова 1811 г. можно найти такие строки:

Два раза солнце уж от тропика к другому  
Прешло сей мир и наш, светя лицу земному,  
С тех пор, как власть имел над участью моей,  
Один из вас моих спасителем был дней.

(Д. II, явл. II)

Стихи представляют собою весьма типический перифраз — и даже не один. Говорит испанец Альвар коренному жителю Америки, перуанцу. Действие происходит в Америке в период испанского завоевания.

Два раза солнце прошло сей мир (Америку) и наш (Европу), светя лицу земному. Это значит, что прошло два года. Солнце обошло весь мир — и Европу, и Америку два раза. Чтобы показать, что речь идет не о двух днях, а о двух годах, автор говорит «от тропика к другому». За это время земля два раза повернулась то одним тропиком, то другим, два раза меняла положение по отношению к солнцу.

Подобная витиеватость в свое время казалась очень поэтической, хотя для уразумения эта система выражения была не очень ясной и простой.

Дальше в приведенных стихах иносказание продолжается:

С тех пор, как власть имел над участью моей,  
Один из вас моих спасителей был дней.

Это надо понимать так, что Альвар, который два года тому назад был взят в плен перуанцами, затем был освобожден из плена перуанцем Замором: «Власть имел над участью моей» — т. е. когда перуанцы держали Альвара в плену; «один из вас моих спасителем был дней» — т. е. освободил пленника.

Перифразы классического порядка можно в огромном количестве найти в таких произведениях, как ломоносовские дидактические стихи:

Искусство, коим был прославлен Апеллес,  
И коим ныне Рим главу свою вознес,  
Коль пользы от стекла приобрело велики,  
Доказывают то финифти, мозаики...

(«Письмо о пользе стекла», 1752)

Два первые стиха заключают в себе перифраз в значении «живопись». Перифразы обильно встречаются и в одах Ломоносова:

Там влажная стезя белеет  
На восток плывущих кораблей:

Колумб российский через воды  
Спешит в неведомы народы  
Сказать о щедрости твоей.

(Ода 1747 г.)

*Влажная стезя* — море; *Колумб российский* — мореплаватель, открывающий новые земли.

Эти иносказательные выражения, как уже было сказано, особенно типичны для эпохи классицизма, но они удержались и в следующую литературную эпоху — в эпоху сентиментализма.

Однако сентименталисты, в частности Карамзин, продолжая пользоваться подобными перифразами, наполняли их несколько иным содержанием. Вот пример:

Из рук отчаянной Свободы  
Прияв Властительский венец,  
С обетом умирить народы  
И воцарить с собой Закон,  
Сын хитрой лжи, Наполеон,  
Призрак величия, Героя,  
Под лаврами дух низкий кроя,  
Воссел на трон — людей карать.  
И землю претворять в могилу...

(«Освобождение Европы и слава  
Александра I», 1814)

Всё это с начала до конца иносказательные, перифрастические выражения. Понятно, что «отчаянная Свобода» означает французскую революцию; «Властительский венец» — это примерно то же, что «скиптр» Екатерины, т. е. взошел на французский престол, объявил себя императором и т. д. Правда, в карамзинскую эпоху стали уже несколько утомляться подобного рода описательными иносказаниями, без которых не представляли себе никакой поэзии. Уже проявлялось несколько ироническое отношение к этим иносказаниям, которое, впрочем, не исключало необходимости их употребления.

Так, Карамзин писал: «Ты дозволишь ему беспрепятственно упражняться в похвальном ремесле мараить бумагу, возводить небылицы на живых и мертвых, испытывать терпение читателей и, наконец, подобно вечно зевающему богу Морфею, низвергать их — на мягкие диваны и погружать в глубокий сон».

Эта сложная система перифрастического описания имеет в виду писательское мастерство. Именно писатель «мараит бумагу», «возводит небылицы на живых и мертвых», «испытывает терпение читателей» и, наконец, «погружает в глубокий сон». Здесь явно ироническое отношение к предмету.

В повести Карамзина «Юлия» (1794) имеется такое перифрастическое описание: «Арис заметил, что она, смотря в окно, часто закрывала белым платком алый свой ротик, и что белый платок, как будто бы от веяния Зефира, поднимался на



нем и опускался — т. е., сказать просто, Юлия зевала». Слова «сказать просто» разрушают всю эту сложную систему иносказания и указывают на ироническое отношение уже к самим перифразам. Но все-таки перифразами продолжают весьма широко пользоваться, и у того же Карамзина редко можно встретить такое простое выражение, как «вечер наступил», он обязательно скажет: «когда опустилась тьма», или «солнце стало клониться на запад» и т. д.

От сентименталистов перифразы перешли и в дальнейшую поэзию, правда, постепенно упрощаясь. Много перифрастических выражений встречается и у Пушкина, хотя именно Пушкин стал вести борьбу с перифразами. Борьба его с перифразами падает примерно на середину 20-х годов. В ранних произведениях Пушкина попадаются довольно сложные перифразы, а начиная с середины 20-х годов его стилистическая система меняется, в этот период он постепенно освобождается от перифраз. Делал это Пушкин совершенно сознательно. Он писал по этому поводу следующее:

«Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами?»<sup>5</sup> Эти люди никогда не скажут *дружба* — не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: рано поутру — а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба — ах как это всё ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее.

«Читаю отчет какого-нибудь любителя театра: сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Апол... боже мой, да поставь: эта молодая хорошая актриса — и продолжай — будь уверен, что никто не заметит твоих выражений, никто спасибо не скажет» («О прозе», 1822).

Это стремление к простоте слога и к ясности характерно для начала реалистического периода. Пушкин, оспаривая необходимость перифраз, унаследованных от классицизма и сентиментализма, указывает новую стилистическую систему, систему реалистическую, которая от этих условных украшений, условных иносказаний уже освобождалась.

В реалистический период вообще наступает упрощение в употреблении тропов, т. е. сохраняются элементарные тропы, иногда даже применяются, особенно в поэзии, довольно смелые тропы, но такой обязательности, какая была раньше по отношению к подобным явлениям, в реалистический период уже нет. В современной литературе хитрые перифразы производят впечатление надуманности и претенциозности.

Правда, сравнительно недавно, в дни символизма, футуризма иносказания снова пользовались большим успехом. Однако как временное явление, ограниченное определенными шко-

---

<sup>5</sup> Здесь слово *метафора* в самом общем значении: всякое иносказание, троп в любом его виде.

лами, не имевшими длительного авторитета в литературе, увлечение иносказаниями не оказало большого влияния на общее развитие литературы.

Метафора, метонимия и перифраз не исчерпывают всех возможностей перенесения значений, но это основные виды.

Однако отметим некоторые термины. Употребителен термин синекдоха (от греч. *συνεκδοχή* — сопереимание), которая рассматривается как совершенно самостоятельный троп. Но в действительности синекдоха есть частный случай метонимии. Под синекдохой понимают перенесение значения, основанное на количественных отношениях. Таковы: часть вместо целого и обратно — целое вместо части; единственное вместо множественного и обратно. Типичным примером является выражение: «столько-то *голов* скота». Здесь *голова* означает всё животное, по существу это та же самая метонимия. Основана она психологически не на том количественном основании, что голова — не более как часть тела животного, а потому что счет животных в стаде (а выражение *голова* употребляется только при счете) фактически ведется по головам животных, возвышающимся над общей массой их тел. Это — заметная часть, признак единицы, наиболее заметный и наиболее удобный при счете. Таково же выражение, имеющееся в «Медном всаднике» Пушкина: «Все *флаги* в гости будут к нам». Говорят, что *флаг* — это не метонимия, потому что флаг только часть судна. Но это едва ли верно. Флаг — не столько часть корабля, сколько знак принадлежности судна к национальности, к данной стране. Когда Пушкин пишет «все *флаги* в гости будут к нам», он имеет в виду не то, что все корабли, какие существуют на свете, придут к нам, а говорит о том, что придут корабли всех наций, т. е. флаг выступает не только как часть целого. И это выражение Пушкина является обыкновенной метонимией.

Иногда говорят, что синекдохой надо считать употребление единственного числа вместо множественного, но это чисто формальный признак. Когда говорят «немец ушел», то имеются в виду вообще немецкие войска. Очевидно, нет особенного смысла выделять синекдоху в особый класс, проще всего именовать это всё метонимией. Но в литературе слово «синекдоха» очень часто встречается, как встречается еще целый ряд подобных наименований тропов, выделение которых в отдельные классы нельзя считать безусловно оправданным.

Вряд ли следует противопоставлять классу метонимий случай употребления собственных имен в качестве нарицательных: *Плюшкин* вместо скупой, *Дон-Кихот* в значении фантазер определенного типа и т. д. Составился целый репертуар подобных собственных имен, начиная с имен, заимствованных в античной мифологии (*Морфей* вместо сон, *Марс* вместо война и т. д.). В старинных риториках это явление именуется *антономазия*.





Молнии от взоров бегут впереди,  
Дубы грядю лежат позади.  
Ступит на горы — горы трещат;  
Ляжет на воды — воды кипят;  
Граду коснется — град упадает;  
Башни рукою за облак кидает;  
Дрогнет природа, бледнее пред ним;  
Слабые трости щадятся лишь им.

(Державин. «Песнь на победы Суворова», 1794)

Термин «гипербола» находится еще в античных поэтиках и риториках. Аристотель рассматривает гиперболу как частный случай метафоры. Он пишет: «И удачные гиперболы — метафоры; например, об избитом лице можно сказать: „его можно принять за лукошко с шелковичными ягодами“, такие под глазами синяки. Но это сильно преувеличено.оборот „подобно тому-то, как тот-то и то-то“ — гипербола, отличающаяся только формой речи. Гиперболы бывают наивны: они указывают на стремительность речи; поэтому их чаще всего употребляют под влиянием гнева. Человеку пожилому не следует применять их» («Риторика», III, 2). Вообще античные авторы относили гиперболу к особенностям «ходульного стиля» и оправдывали преимущественно комические гиперболы. Ср. речи Фомы Опискина в «Селе Степанчикове» Достоевского:

«Ужасно-ужасно! но всего ужаснее то — позвольте это вам сказать откровенно, полковник, — всего ужаснее то, что вы стоите теперь передо мною как бесчувственный столб, разиня рот и хлопая глазами, что даже неприлично, тогда как при одном предположении подобного случая вы бы должны были вырвать с корнем волосы из головы своей и испустить ручьи... что я говорю! реки, озера, моря, океаны слез!..» (ч. I, гл. I).

Здесь комическое доведение до предела традиционной гиперболы, известной уже сентименталистам. Так, у Жуковского: «Горьки слезы бежали потоком по впалым ланитам». Ср. у Карамзина:

Во тьме лесов дремучих  
Я буду жизнь вести,  
Лить токи слез горячих!  
Желать конца — прости!

(«Прости», 1792)

С улыбкой на устах, сушите реки слез,  
Текущие из глаз, печалью отягченных!

(«Приношение Грациям», 1793)

Но почто ж рекой катятся  
Слезы из моих очей...

(«К Соловью», 1794)

Впрочем, этот стилистический оборот восходит к различным литературным школам. Например, у Ломоносова:

Не ты ли, коей долго ждем.  
Желаем, льем потоки слезны?

(Ода 1761 г.)

### Ирония

К гиперболе примыкает ирония как риторический оборот речи. В этом значении иронией называют насмешливое употребление слов в противоположном значении: *умник* в значении глупый, *красавица* в значении урод и т. п. Ср. следующий диалог из поэмы Пушкина «Анджело» (1833):

Анджело  
Люби меня и жив он будет.

Изабелла  
Знаю: властный  
Испытывать других, ты хочешь...

Анджело  
Нет, клянусь,  
От слова моего теперь не отопрусь;  
Клянуся честью.

Изабелла  
О много, много чести!  
И дело честное!.. Обманщик! Демон лести!

Здесь в словах Изабеллы *честь*, *честное* употреблены иронически. В свою очередь, иронии родственна так называемая литота: оборот, состоящий в отрицании противоположного качества. Этот оборот является смягчением резкого утверждения. Таковы выражения: *не очень умен* вместо глуп, *не отличается храбростью* вместо трус. Ср.:

Так пишет (молвить не в укор)...

Родитель стареньких стихов,  
И од не слишком громозвучных,  
И сказочек довольно скучных.

(Пушкин. «Моему Аристарху», 1815)

#### IV. ФРАЗЕОЛОГИЯ

Уже из предшествовавшего материала было видно, что при стилистическом анализе приходится иметь дело не с изолированным словом, а с той или иной комбинацией слов. Однако бывают такие случаи, когда слова встречаются постоянно в определенной комбинации, и тогда говорят не о словах вообще, а о целых фразах или фразеологических оборотах. Это то, что обычно именуется фразеологией.

##### Идиоматика

К фразеологии относится прежде всего идиоматика. Под идиоматикой подразумевается такое сочетание слов, которое дает новое значение, не вытекающее из соединения значений отдельных слов. Существует, например, выражение *обвести вокруг пальца*. Известно, что такое «обводить» и что такое «палец». Но если рассматривать значения отдельных слов, то полное значение выражения из сложения значений отдельных слов не получится. Подобного рода выражения потому и называются «идиоматикой» (т. е. оригинальное, своеобразное), что они, вообще говоря, непереводимы. При переводе выражения *обвести вокруг пальца* слово за слово на другой язык значение выражения пропадает. Идиоматические выражения представляют собой особенность каждого данного языка. Правда, бывают случаи, когда калькируют чужие выражения. Но при таком калькировании идиом очень часто получается выражение, которое по внутренней форме (т. е. по буквальному значению предложения, исходя из отдельных слов) не поддается осмыслению. Так, говорят: *человек не в своей тарелке*. Это калька с французского, но здесь в переводе произошло то, что очень часто происходит с идиоматическими выражениями вообще, когда сумма значений слов не дает значения выражения в це-

лом, когда человек отвлекается от значения отдельных слов. Здесь произошла и прямая ошибка.

Дело в том, что во французском языке «тарелка» выражается словом *assiette*. Это слово старинное, которое когда-то означало совсем не тарелку, а нечто другое. Происходит это слово от глагола *sидеть* и буквально значит «посадка». А потом по методу перенесения стали называть так место, где человек сидит за столом, а затем и посуду. Таким образом слово *assiette* приобрело значение «тарелка». Выражение *il n'est pas dans son assiette* по-французски значит «не в своей посадке», «не в своем состоянии», и это вполне осмысленно. Но так как старинное значение слова *assiette* утрачено и осталось только значение «тарелка», то те, кто калькировали французское выражение, перевели наверно, и получилось русское выражение «не в своей тарелке», которое утратило в своем прямом значении всякую связь с тем значением, какое приписано всему выражению в целом.

Идиоматические выражения в языке имеют не только ту особенность, что они непереводимы, но им еще свойственна своеобразная экспрессивность. В зависимости от возвышенности или сниженности, в какой они фигурируют в разговорном языке, определяется и их функция в литературе. Есть в идиоматике и грубоватые выражения. Например: «свинья в ермолке» или «отлить пулю». Это выражения вульгарного порядка.

К идиоматике следует отнести весь разряд русских пословиц и поговорок (так как для каждого языка существуют свои поговорки и пословицы). Обычно пословицы и поговорки непереводимы. Бывают, правда, пословицы, общие для нескольких языков, но это сравнительно редко. Таковы: «*la fin couronne l'oeuvre*» («конец венчает дело») и близкая немецкая пословица «*Ende gut — alles gut*» («хорош конец — и всё хорошо»). Обыкновенно же пословицы вырабатываются у каждого народа особо и в разных языках не совпадают.

Иногда можно сопоставить существующие поговорки и пословицы в разных языках так, что они будут совпадать по значению и употреблению, хотя бы построены были на разных иносказаниях. Так, французскому «*quand on parle du loup, on en voit la queue*» («когда заговорят о волке, на глаза является его хвост») соответствует русское «легко на помине».

Национальный характер поговорки и пословицы в значительной степени зависит от самого образного смыслового материала. Чем более пословица строится на представлениях этнографического или национально-исторического порядка, тем она более национальна.

Но имеются пословицы, содержание которых представляет собой легко понимаемое иносказание, ясное на всех языках и во всякой среде. Такие пословицы переводимы.



Пословица отличается от поговорки тем, что представляет собой законченное выражение, заключающее в себе сентенцию общего характера, а поговорка имеет частное значение и применение и, кроме того, не всегда имеет форму законченного предложения. Например, приведенное выражение «легко на помине» — это поговорка, потому что в нем не заключается общей сентенции и оно всегда применяется к определенным обстоятельствам (в случае, если входит лицо, о котором только что говорили). Таковы же выражения: «нашла коса на камень» (т. е. столкнулись в своем несогласии два неуступчивых, упрямых человека); «за словом в карман не полезет» (о человеке, известном своими быстрыми и острыми ответами на чужие замечания). А такие выражения, как «бедность не порок», или «сколько ни жить, обо всем не перетужить», или «старый друг лучше новых двух», «учение свет, неучение тьма» — это всё пословицы, потому что они заключают в себе некоторые общие истины морального порядка, не зависящие от частных обстоятельств.

К поговоркам и пословицам примыкает другой род явлений. Пословица — это народная мудрость. Пословица сложилась в народе, так же как песня, сказка, она есть один из родов народного творчества. Но если народной песне соответствует в литературе стихотворение, сказке — рассказ, то естественно предположить, что и к пословицам и поговоркам имеются литературные соответствия. Так оно и есть в действительности. Существует очень много ходячих речений, которые происходят вовсе не от народных пословиц, а от какого-нибудь литературного произведения. Это цитаты, которые стали употребляться в определенном значении. Из этих цитат тоже слагаются так называемые «летучие слова».<sup>1</sup>

Итак, летучие, или крылатые, слова имеют два источника. Во-первых, это, по своему происхождению, народные поговорки и пословицы. Во-вторых — книжные цитаты. При этом книжные цитаты очень часто сами становятся своеобразными поговорками и пословицами. Это относится, в частности, к цитатам из

---

<sup>1</sup> На русском языке имеется несколько сборников таких «летучих слов». Сборник М. И. Михельсона «Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний» (1902) — собрание всяких речений, поговорок, идиоматизмов, литературных цитат. Несмотря на многие недостатки, книга эта (особенно ее второе издание под приведенным названием; первое издание называлось «Меткие и ходячие слова», 1894) очень полезна, потому что дает возможность разобраться в ходячих выражениях, в летучих словах. Меньшего объема книга С. Максимова «Крылатые слова» (первое издание 1890 г.). Это — сборник толкований преимущественно народных пословиц и поговорок. По более широкому плану составлена книга Н. С. и М. Г. Ашукиных «Крылатые слова» (М., 1955). Русские пословицы были изданы в наиболее полном составе В. Далем в его сборнике «Пословицы русского народа» (1862). Собранные здесь пословицы вошли в качестве примеров употребления слов в его «Толковый словарь» (1861—1868).

басен Крылова и комедии Грибоедова «Горе от ума». Так, выражение Скалозуба: «дистанция огромного размера» сплошь и рядом можно услышать в разговоре. Таков же державинский стих, который благодаря Грибоедову получил очень большое распространение. У Державина: «Отечества и дым нам сладок и приятен» (из стихотворения «Арфа», 1798),<sup>2</sup> — и с небольшой перестановкой слов у Грибоедова.<sup>3</sup> Или знаменитый грибоедовский вопрос: «А судьи кто?» Всё это встречается на каждом шагу. Если говорят: «зелен виноград», то имеют в виду определенную басню Крылова. Когда говорят «быть или не быть», то, конечно, произносят это как цитату из шекспировского «Гамлета». Такие поговорки расходятся и очень часто настолько отрываются от текста, что даже забывается, откуда они произошли. Автор часто забыт, а удачное выражение его получило хождение независимо от произведения. Но если цитата берется из произведения, которое все хорошо помнят, то обычно цитата вызывает представление о полном контексте и содержит в себе намек на цитируемое произведение. Когда говорят «зелен виноград», то сразу представляют себе лису, которая зарилась на виноград, но не смогла его достать и ушла ни с чем. В русской фразеологии очень много такого, что возникло в столь древние времена, что уже утратились корни происхождения. Так, есть поговорки и пословицы, которые восходят к мифологическому мышлению. Источник давно уже забыт, мышление мифологическое сделалось чуждым современным людям, а фор-

<sup>2</sup> Звучи, о арфа, ты всё о Казани мне!

Звучи, как Павел в ней явился благодатен!

Мила нам добра весть о нашей стороне:

Отечества и дым нам сладок и приятен.

О том, что получил первоначальное распространение именно стих Державина, а не Грибоедова, свидетельствуют частые цитаты данного стихотворения. Например, в стихотворении Батюшкова «Послание к И. М. Муравьеву-Апостолу» (1815):

В Пальмире Севера, в жилище шумной славы

Державин камские воспоминал дубравы,

Отчизны сладкий дым и древний град отцов.

Значительно позднее (1839) Вяземский цитировал стих Державина в стихотворении «Самовар»:

Поэт сказал — и стих его для нас понятен:

«Отечества и дым нам сладок и приятен!»

Не самоваром ли — сомненья в этом нет —

Был вдохновен тогда великий наш поэт.

И тень Державина, здесь сетуя со мною,

К вам обращается с упреком и мольбою

И просит в честь ему и православию в честь:

Конфорку бросить прочь, и — самовар завести.

<sup>3</sup> В «Горе от ума» стих Державина дан как цитата, что означено обычной в те годы формой — курсивом, равнозначным современным кавычкам. Старинное значение курсива забылось, а исключительная популярность комедии Грибоедова способствовала вытеснению из общей памяти первоисточника стиха, и он был приписан полностью Грибоедову и вошел в обиход с изменением, сделанным Грибоедовым: «И дым отечества нам сладок и приятен».

мула ходит. В быту много ходячих слов и выражений, связанных с астрологическими представлениями. Когда говорят «быть на седьмом небе», или «в эмпириях», или «родился под несчастной звездой», то все эти выражения связаны с астрологическим представлением о том, что существует много небес, что есть высшая, огненная часть неба — эмпирей, где находились сами небожители, что у каждого человека есть какая-то звезда, под которой он рождается, и это как бы определяет его дальнейшую судьбу.

Очень много в русском языке крылатых выражений и библейского происхождения. Если вспомнить историю русской культуры, особенно допетровской, то это не покажется странным. Но любопытно, что эти библейские выражения, по происхождению церковно-религиозного порядка, главным образом употребляются в настоящее время в ироническом плане.

В большинстве случаев библейские выражения уже потеряли связь с источником, и только их церковнославянский облик показывает, что это взято из каких-то церковных книг. Такой отрыв от источника и позволяет по-новому, чаще всего в плане комическом, осмыслять эти выражения. Когда говорят «тьма египетская», то вряд ли говорят это серьезно. То же относится и к выражению «до положения риз».

У Мельникова-Печерского встречается: «Князь велел напоить Титыча до положения риз, только бы наблюдали, чтобы богу душу не отдал, для того, что человек был нужный, а пил без рассуждения». («Богу душу не отдал» — выражение того же плана.) «Напоить до положения риз» в конце концов приобрело значение «до предела», «до последней степени». У Тургенева в «Отцах и детях» Базаров говорит: «Ах, Аркадий! Сделай одолжение, поссоримся раз хорошенько — до положения риз, до истребления» (гл. XXI). Здесь уже настоящий смысл этого выражения утрачен. Выражение, по своему исконному смыслу, должно напоминать о библейской легенде, связанной с возникновением вина, с началом виноделия. Легенда эта говорит о Ное, который собрал виноград, плоды которого ранее были ему не известны, выдал сок и оставил его. Сок забродил и Ной напился этого сока. Ему стало жарко, и он разделся донага. С этим связан известный эпизод с сыновьями Ноя. «Дойти до положения риз» значит находиться в таком состоянии, когда сняты (положены) все одежды (ризы). Сейчас прямое значение этого выражения, очевидно, утрачено, но иронический оттенок чувствуется.

У Давыдова есть такие стихи:

Пусть мой ус, краса природы,  
Черно-бурый, в завитках,  
Иссечется в юны годы  
И исчезнет, яко прах!

(«Бурцову», 1804)

«Яко прах», т. е. как пыль. Церковнославянская оболочка придает данному выражению известный комизм. Существует много таких выражений, оторвавшихся от церковных текстов, которые ходят в цитатном виде даже не приспособленными к русскому языку, а в своем церковнославянском облиции.

У Лескова в рассказе «Котин доилец и Платонида» можно прочесть:

«Вдвоем с своим чудаком-хозяином они были всё и ничего: они переплетали книги, малярничали, лудили кастрюли — всё это делали ничтоже сумняшся, и дешево и скверно» (гл. III).

В приведенном отрывке сразу же бросается в глаза церковнославянский оборот «ничтоже сумняшся». Что он значит? Тут разъясняется: и дешево и скверно. Ничтоже сумняшся, т. е. не сомневаясь, что они достигнут цели.

У Салтыкова-Щедрина постоянно встречаются такого рода выражения. Например, в «Господах Головлевых»: «Порфирий Владимирович готов был ризы на себе разодрать, но опасался, что в деревне, пожалуй, некому починить их будет» (разодрать ризы, т. е. платье, — это был обычай в знак великой горести рвать на себе одежды, так же как посыпать голову пеплом). Иронический контекст выражения совершенно ясен. Или в «Губернских очерках»: «Повлекут раба божия в острог, а на другой день и идет в губернию пространное донесение». Библейское «раба божия» в сочетании с обыденным «острог» переводит всю фразу в план определенно иронический.

У В. Шишкова: «А гости уходят, приходят новые, еле можаху и как стеклышко». Смысл опять-таки понятен: речь идет о трактире. Здесь одна фразеология библейская («еле можаху»), а другая не библейская («как стеклышко») — и в результате весь контекст вызывает чисто комическое впечатление. Оба выражения обозначают состояние сильного опьянения: второе — ироническое, так как первоначально обозначало обратное (исходный перенос — чист, как стеклышко, затем — трезв, как стеклышко, и наконец, принимая во внимание обычное бахвальство пьяных, что они вполне трезвы, — пьян, как стеклышко).

### Иностранные речения

Наряду с выражениями библейскими большое место в русской фразеологии занимают иностранные выражения разных источников. Большею частью это французские речения, но много и латинских, которые идут от научной терминологии, в частности от юридической, математической и пр. Есть кое-какие выражения из других языков, но их сравнительно мало. История отношений России с Западом объясняет, почему именно эти два языка — французский и латинский — дали такое количество

выражений в русском языке. При этом очень часто иностранные слова и даже целые фразы остаются без всяких изменений и не переводятся. Например, довольно часто употребление французского сочетания *à la* в русском контексте в качестве русского слова, в значении предлога с той особенностью, что управляемое им слово остается в именительном падеже (имеющем здесь функцию неизменяемой формы существительного): «à la Наполеон», т. е. в манере Наполеона. Обыкновенно эти слова пишутся по-французски. Таковы же выражения: франц. *à livre ouvert* (буквально «по раскрытой книге», в устном переводе без подготовки и без словаря); латинск. *alter ego* (буквально: «второе я»). Таков театральный возглас *bis* (латинск.: «вторично»). Латинское выражение *pro* и *contra* («за и против») употребляется чаще по-латыни, чем по-русски; французское выражение *coup d'état*, т. е. «политический переворот», также часто не переводится. В библиотечном деле употребительно латинское выражение *de visu*, т. е. «непосредственно с самой книги, видя самую книгу». Тоже латинское слово *quorum* (его часто пишут русскими буквами «кворум» и склоняют как существительное мужского рода) «за отсутствием кворума» — это родительный падеж множественного числа от местоимения *quis* — «кто»; слово это является осколком более крупного выражения (*quorum praesentia sufficit*) и значит «достаточное количество присутствующих». Политический термин латинский *status quo* — тоже обломок более полного латинского выражения. Означает он сохранение прежнего положения.

Такие слова, как *максимум* и *минимум*, еще встречаются в латинской форме. Тоже *mutatis mutandis*; или *potabene*; для последнего есть даже соответствующий значок, имеющий латинский облик *NB* (т. е. «хорошо заметить», «обрати внимание»). В дипломатической речи встречается такое выражение, как *persona grata*, т. е. лицо, находящее в особом привилегированном положении. Есть такое итальянское выражение: *salto mortale* — буквально «смертельный прыжок», акробатический прыжок, когда переворачиваются в воздухе несколько раз. Или немецкое выражение *ins Grüne* буквально «среди зелени», т. е. на лоне природы. Английское *high life* — буквально «высокая жизнь», т. е. высшее общество.

Ходовым является французское выражение «*comme il faut*». Оно очень трудно переводится на русский язык. Буквально это значит «как надо». Но употребляется не в таком смысле (как благопристойность, благоприличие, воспитанность, поведение, удовлетворяющее требованиям такта). Например, у Пушкина:

Она казалась верный снимок  
*Du comme il faut...* (Шншков, прости:  
Не знаю, как перевести).

(«Евгений Онегин», гл. VIII, строфа 14)

Непереводимость выражения содействовала тому, что выражение задержалось во французском облике, и не было придумано для него соответствующего русского синонима.

Все приведенные выражения настолько вошли в обиход, что они уже представляют часть русской фразеологии, хотя и сохраняют свой иностранный облик. Это то же, что и варваризмы, вошедшие в употребление, но морфологически не усвоенные. Последнее обстоятельство еще не дает оснований считать их неким чужеродным элементом в языке. Недаром в современных словарях приводятся такие иностранные выражения, которые вошли неотъемлемой частью в словарный (точнее — фразеологический) фонд русского языка.

Пушкин пишет в «Евгении Онегине»:

Приходит муж. Он прерывает  
Сей неприятный *tête à tête*...

(Гл. VIII, строфа 23)

Это французское выражение *tête à tête* усвоено в русском употреблении, и хотя оно пишется французскими буквами, но, в конце концов, есть выражение русское. Или такое выражение:

Начнем *ab ovo*: мой Езерский  
Происходил от тех вождей...

(«Езерский», 1832)

И дальше рассказывается о происхождении Езерского. Что такое *ab ovo*? Буквально: «от яйца» (с самого начала). Это выражение Горация («*Agis poetica*»), имеющее в виду известный миф о Леде, которая родила от Зевса, превратившегося в лебедя, Елену. В период увлечения античной мифологией это выражение вошло в русский язык и держится до сих пор, но употребляется, конечно, значительно реже, чем раньше. Одно то, что Пушкин его ввел в свои стихи, задерживает его в русской фразеологии.

Конечно, все фразеологические сочетания, и в первую очередь все поговорки и пословицы, именно потому, что они усвоены русской речью, имеют свой колорит в зависимости от того, какого они происхождения. Французские поговорки ведут начало обыкновенно из дворянского обихода конца XVIII — начала XIX в. Отсюда их историческая судьба в русской речи. Во Франции у этих поговорок другая судьба. А то, что в русской речи они имеют свою историю, связано с определенным представлением о круге, где они употреблялись, придает им определенную стилистическую окраску. То же самое можно сказать о латинских поговорках. Если они книжного, научного происхождения — это одно, если они взяты из дипломатического словаря, или из какого-нибудь другого специального словаря, они имеют другой характер. К латинской фразеологии от-

носится много терминов университетского быта, потому что в свое время все университеты пользовались латынью как международным научным языком. Отсюда такое выражение по отношению к университету, как *alma mater*. Оно имеет окраску студенческого быта; или первые слова студенческого гимна, который в свое время обязательно распевали на всех товарищеских вечеринках, — «*Gaudeamus igitur*». Когда говорят, что некто получил степень *honoris causa*, — это опять-таки из университетского быта, но уже не студенческого, а профессорского, и т. д.

Фразеология, как и отдельное слово, имеет свой колорит в зависимости от того, как она бытовала, какова ее история в русской речи, в русском быту. Своеобразный стилистический колорит иностранных выражений в русском употреблении ставит под сомнение привычное у переводчиков сохранение в неприкосновенности иноязычных слов и выражений, встречающихся в переводимом тексте. Так, латинскую библейскую цитату нет необходимости при переводе западноевропейского произведения сохранять именно в латинской форме, если того не требуют какие-нибудь сюжетные основания. Стилистически латинский язык в таком случае тождествен с церковнославянским в русском употреблении. Поэтому неправильным является такой перевод с французского: «Ах, судары! *aures habent et non audient* — это свойственно всем временам».<sup>4</sup> Латинская фраза переведена: «Имеют уши и не услышат». Между тем это библейское изречение (119-й псалом, стих 14) и в церковнославянском переводе звучит: «Уши имут, и не услышат», в русском синодальном: «Есть у них уши, но не слышат» (что, кстати, точнее данного переводчиками).<sup>5</sup> Провансальские слова во французском произведении нельзя оставлять без перевода, так как родство языков и культурное тесное общение носителей провансальского и литературного французского языка определяет особые условия проникновения провансальских выражений во французскую речь, несколько напоминающее проникновение украинских выражений в русскую речь. Француз с такой же свободой употребит провансальское *ques-à-quo* («что такое?»), с какой русский употребит слово «пацан» или «хвороба». Во всяком случае провансальское выражение в русском контексте совершенно неравноправно с его положением во французском контексте, хотя бы потому, что всякий француз поймет ходячее провансальское выражение, чего никак нельзя сказать.

<sup>4</sup> Верн, Жюль. Двадцать тысяч лье под водой. — Собр. соч., т. 4. М., 1956. с. 256.

<sup>5</sup> Неправильным является и сохранение в том же романе Жюль Верна (с. 114—115) в русском контексте латинских слов *primo, secundo, sexto* («во-первых», «во-вторых», «в-шестых»). Это чисто французские слова, несмотря на их латинскую форму. Их можно найти в малом словаре Ларусса не среди латинских выражений, а в общем алфавите французских слов.

о русском. Конечно, замена провансальского выражения украинским или белорусским была бы стилистической ошибкой, так как украинские выражения в нашем языковом сознании носят всегда приметную точную местную, национальную, связанную именно с украинцами, а не с каким-нибудь другим народом. Нас не удивляет Наполеон, говорящий со сцены по-русски. Но если бы он в русскую речь стал вставлять украинские выражения, это на слушателей произвело бы странное впечатление.

В немецкий язык, особенно в XVIII в., проникло много французских слов и выражений. Их сохраняли в их национальном облике (например, печатали не готическим шрифтом, а обычным латинским, так называемой «антиквой»). Нет необходимости сохранять все эти не усвоенные русским языком выражения в переводе, например в романах Ж.-П. Рихтера. При переводе иностранных выражений всегда надо учитывать их бытование в том языке, где они встречаются, и сохранять только те, которые в русском языке имели аналогичное применение.

---



## **V. ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС**

### **Логическая и грамматическая связь речи**

До сих пор речь шла о тех вопросах стиля, которые, по существу, касались словаря языка: отдельных слов либо прочно сросшихся выражений, так называемой фразеологии. Но к стилистике в равной степени имеет отношение и то, как, какими способами слова соединяются между собой, иначе, вопросы синтаксической связи слов. Структура предложения имеет свои синонимы — равнозначные построения, различающиеся не смысловыми, а стилистическими оттенками.

Для синтаксиса центральной, основной единицей является предложение. Всякое предложение обладает двумя свойствами. Во-первых, предложение обладает внутренним единством, а во-вторых, предложение отграничивается от других предложений. Но для того чтобы понять, что такое предложение в речевом потоке, приведенная формулировка дает очень мало. Она переносит вопрос из области грамматики в область логики или психологии, которые как раз и занимаются мыслью. Что такое мысль как единица? Это еще более туманно, чем вопрос о том, что такое предложение как единица. Разве не спрашивают, какая мысль в этом произведении? Значит, мысль может объединять целое произведение. Умозаключение — мы еще знаем, что это такое, но мысль — форма неопределенная. Дело не в том, что единица предложения является единством, а в тех грамматических связях, которые выделяют данное высказывание из других высказываний, хотя одну и ту же мысль можно развивать в целом ряде предложений, а иной раз можно вообразить такое сложно построенное предложение, в котором заключается уже не одна мысль, а столкновение мыслей. Следовательно, становиться на абстрактно-логическую точку зрения невозможно. Всякая речь есть выражение мысли. В этом смысле предложение есть мысль, выраженная словами. Но мысль как единица — понятие довольно неясное. Поэтому следует иным способом подойти к вопросу о том, что такое предложение как

единица. При реальном анализе, однако, мы обнаружим, что ограниченность одного предложения от другого бывает неполная. Поэтому можно говорить не только о предложении, но и о более крупных единицах, о сочетании предложений. Правда, в грамматике они не имеют точного названия, но в печати эти сочетания предложений выделяются абзацами, т. е. начинаются с новой строки.

Итак, предложение — это не то, что абсолютно выделяется из речи, стоит совершенно особняком, а это есть какая-то степень деления нашей речи, степень, отличающаяся некоторой грамматической законченностью, хотя и неполной. Но надо учитывать не только грамматические связи между отдельными словами; не только эти гроздьи слов представляют фразу, а фраза в живой речи должна быть еще расположена слово за словом, потому что наша речь — линейная речь. Мы привыкли нашу письменную речь располагать, как и устную речь, линейно, слово за словом. Это не значит, что в письме мы всегда изображаем речь так же, как она произносится, т. е. записываем произношение речи. Бывают способы, называемые идеограммами, которые непосредственно записывают мысль. Вот обычная идеограмма, какую мы видим везде: → Это своеобразная запись мысли, но какая запись? Идеографическая. Смысл этой записи мы понимаем: надо идти в ту сторону, куда указывает стрелка. А как это сказать словами? Можно сказать по-разному. Т. е. непосредственную нашу речь такой знак не записывает, а записывает только значение мысли, которое содержится здесь. А бывали народы, которые долгое время пользовались идеографической записью. Собственно, письменность явилась из идеограммы. Сначала, по-видимому, люди прибегали к рисункам, которые непосредственно записывали мысль, изображали условным рисунком то, о чем человек хотел сказать. Из этого развилось иероглифическое письмо, и дальше мы пришли к фонетическому письму, т. е. к письму, которое записывает не идеи, положенные в основу изображения, а самую речь в ее последовательности.

Значит, помимо той связи слов, которая дается в предложении, мы имеем некоторую последовательность слов. Последовательность эта не вполне свободна. Попробуем читать откуда попало, и ничего не получается. Здесь требуется какое-то построение фразы в порядке последовательности. При этом недостаточно сказать, что надо ставить рядом слова, связанные друг с другом.

Здесь существуют определенные правила, обладающие той или иной жесткостью. Если бы эти правила были абсолютными, то у нас не возникло бы вопроса, в каком порядке расположить слова. В том-то и дело, что правила не абсолютны. Вот пример: «Старичок в глазетовом кафтане поспешно допил третью свою чашку, значительно разбавленную ромом, и от-

вечал генералу...» (Пушкин. «Капитанская дочка», гл. X). «Старичок в глазетовом кафтане» — здесь трудно расположить иначе. Но посмотрим дальше: «поспешно допил третью свою чашку». Можно сказать «допил поспешно третью свою чашку». Дальше можно сказать «третью свою, значительно разбавленную ромом, чашку». Такое восприятие было бы труднее, но сказать так можно. Есть какие-то тенденции к расположению слов, но не абсолютные. Правила расположения слов в определенном порядке могут быть более или менее свободны, в зависимости от той системы языка, с которой мы имеем дело. В частности, русский язык обладает синтетическими формами, т. е. мы имеем слово, уже согласованное, и скажем ли мы: «старичок отвечал генералу» или «генералу отвечал старичок», или «старичок генералу отвечал» (имеется шесть комбинаций) — всё будет понятно. Почему? Потому что сама форма слова указывает на его значение и связи. Чем яснее форма, тем свободнее структура расположения слов, последовательность. А бывают случаи, когда форма недостаточно ориентирует нас, в каком порядке надо располагать слова. Например, известно, что именительный падеж всегда показывает на подлежащее, а винительный падеж всегда показывает на прямое дополнение. Значит, глагол ясно согласован с именительным падежом и управляет винительным падежом. Но для того, чтобы это было ясно, нужно, чтобы эти формы были ясно выражены, чтобы слово в именительном падеже нельзя было спутать с этим же словом в винительном падеже и обратно. Если мы берем фразу «художник рисует картину», то как бы мы ни переставляли слова, смысл остается один и тот же. Следовательно, мы имеем здесь некоторую свободу в расположении слов. Рассмотрим классическую фразу, которая постоянно приводится в грамматиках: «Мать любит дочь». Дело в том, что слово *мать* и в именительном, и в винительном падеже звучит одинаково, слово *дочь* — то же самое. Вместо «художник рисует картину» мы можем сказать «картину рисует художник», т. е. на первое место поставить прямое дополнение, а на последнее место поставить подлежащее. От перестановки здесь смысл не изменится. А если сделать такую перестановку во второй фразе, т. е. вместо «мать любит дочь» сказать «дочь любит мать», получится другой смысл. «Дочь» станет подлежащим, а «мать» прямым дополнением. Форма этих слов не показывает на ту роль, какую они играют в предложении. В таких случаях вступает в права жесткий порядок, а именно, что подлежащее должно быть сначала, потом сказуемое, а потом прямое дополнение. «Мать любит дочь» — здесь «мать» подлежащее, «любит» сказуемое, «дочь» — прямое дополнение.

В аналитических языках необходимо жестко соблюдать порядок слов, а в синтетических языках порядок довольно свободный.

Даже в пределах одного и того же языка можно встретить-ся с разными случаями: и когда необходим определенный порядок слов, и когда можно этим порядком более или менее свободно распоряжаться.

Значит, кроме связей, определяемых управлением, подчинением, примыканием и т. д., мы имеем еще второй фактор — порядок слов. Всё это — явления выразительного характера, т. е. всё это как-то выражает нашу мысль, накладывает на выражение нашей мысли тот или другой оттенок. Теперь спрашивается: достаточно ли расположить слова подряд в нужном порядке, согласовать их как следует, чтобы получилось живое предложение? Нет, оказывается, этого недостаточно. Мы знаем, что фразу в печати или в письме надо чем-то еще дополнительно оформить. Правда, в древнейших рукописях фразы ничем не оформляли, но зато и предложения там были сравнительно простой структуры; в них легко было разобраться, а с нашими теперешними предложениями было бы трудно справиться, если бы слова были записаны слово за слово и ничем не были бы оформлены. Слова в предложении оформляются знаками препинания. Но знаки препинания — это несколько искусственная форма оформления речи. Оформление речи при помощи знаков препинания производится в нашем русском языке на логической основе, главным образом при помощи такого разбора: что к чему относится, что с чем связано, — и ставятся соответствующие знаки. Ведь когда мы говорим, мы никаких знаков препинания не произносим. В живой речи эти знаки отсутствуют. Чем же мы заменяем знаки препинания? Мы заменяем их другим, и, кстати, заменяем тем, что со знаками препинания далеко не всегда совпадает. Попробуем прочесть нашу фразу: «Старичок в глазетовом кафтане...» одним тоном и темпом. Получается речь не совсем понятная. Еще менее понятна будет более сложная фраза: «Старушка вскоре после отъезда нашего героя в такое пришла беспокойство насчет могущего произойти со стороны его обмана, что не поспавши три ночи сряду решила ехать в город...» (Гоголь. «Мертвые души», т. I, гл. VIII). Смысл почти потерян, так как фраза не оформлена.

В комедии Капниста «Ябеда» какой-то документ читается в таком роде именно для того, чтобы он остался непонятным.

Для того чтобы фразу понять, ее нужно расчленить. Следовательно, первое, с чем мы имеем дело, это с необходимостью расчленения. Это уже является третьим фактором. В устной речи фраза или предложение расчленяется при помощи того, что мы называем интонацией.

## Интонация

Слово «интонация», как и многие слова грамматического порядка, употребляется в разных значениях. Поэтому важно определить, в каком значении мы будем употреблять это слово. Интонация связана со звуком. И, следовательно, необходимо знать, какие свойства звука следует принимать во внимание, когда мы будем говорить об интонации. Звуки можно различать качественно и количественно. Сопоставление двух совершенно оригинальных по своему качеству гласных звуков, например *a* и *e*, в физике дает различное количество обертонов. А когда мы воспринимаем их на слух, то мы эти обертоны не считаем. С согласными вопрос еще более сложен. Эти качественные различия образуют то, что именуется в языке фонемами. Фонемы качественно отличаются друг от друга.

Количественное различие звуков состоит, во-первых, в их силе. Можно произносить сильнее и слабее. В русском языке по силе звука мы различаем ударные и неударные слоги. Можно сказать, что такой-то слог произносится сильнее. Например, в слове *мука́* слог *ка* произносится сильнее, в слове *му́ка* слог *му* произносится сильнее. Значит, «сильнее» и «слабее» — это количественное свойство звука. Итак, первая количественная особенность звука — это так называемое ударение, сила. Но, кроме того, звук можно произнести тоном выше и тоном ниже. Значит, высота звука есть второе качество. И наконец, мы можем произнести звук помедленнее и побыстрее. Итак, третье качество — длительность звука.

Значит, сила, высота, длительность — вот три качества звука, с которыми мы имеем дело. Все ли они составляют в совокупности интонацию? Нет. Здесь надо иметь в виду, что некоторые из этих свойств различают слова по их значению так же, как фонемы. Чем слово от слова отличается? Тем, что оно состоит из разных звуков, из разных фонем. Но для русского языка этого мало. Надо еще знать, где стоит ударение. *Му́ка* и *мука́* состоят из одних и тех же звуков, но в слове *му́ка* ударение на *у*, а в слове *мука́* ударение на *а*. Ударение — это словоразличающий элемент. Эти словоразличающие элементы в интонацию не входят.

---

В количественном отношении звуковая сторона нашей речи отличается тем, что мы можем менять силу звука, высоту звука и длительность звука. Эти изменения имеют разную функцию в речи. Если мы обратимся, например, к силе звука, то обнаружим, что усиление и ослабление отдельных слогов может иметь свое значение в образовании того или иного слова. То есть одно слово в русском языке отличается от другого тем,

что при постановке ударения на одном месте получится одно значение, а при постановке ударения на другом месте получится другое значение, например: *мука́* и *му́ка*. Переставляя ударения, мы одно слово уже превращаем в другое: слово *мука́* по значению ничего общего со словом *му́ка* не имеет. Иногда постановка ударения указывает на форму слова. Например, возьмем слова *рекí* и *рэки*. *Рекí* — родительный падеж единственного числа; *рэки* — именительный падеж множественного числа, так что меняется грамматическая форма слова. Но, конечно, не во всяком слове можно переставить ударение. Есть слова, которые этому не поддаются, и если в них переставить ударение, то получится бессмыслица.

Следовательно, ударение участвует в образовании значения слова и реального его значения, и грамматического его значения, т. е. формы. Этот элемент звучания — ударение — имеет лексическое, словесное значение. Но он имеет не только словесное значение, и поэтому отличают ударение словесное, которое образует значение и форму слова, от другого, которое уже оформляет фразовую речь.

Что касается долготы и высоты звука, то эти элементы на значение слов влияния не имеют, т. е. произнесем ли мы слово с повышением или понижением голоса, замедленно или быстро — от этого значение слов в русском языке не меняется. Эти элементы принадлежат всем языкам, но в каждом имеют своеобразие. Положение ударения в русском языке образует значение, а во французском не образует, потому что там ударение стоит всегда на последнем слоге, и ни о какой перестановке ударения там речи быть не может. В польском языке ударение стоит всегда на предпоследнем слоге (кроме нескольких заимствований), так что и там перестановка ударения невозможна.

Следовательно, в русском языке ударение имеет смыслообразующее значение, а в некоторых других языках не имеет. Долгота у нас не имеет никакого значения, а в латинском языке, где различались долгие и краткие слоги, от долготы или краткости зависело значение слова, хотя звуки те же самые. Высота у нас не имеет значения, а в китайском языке имеет.

Кстати, все эти явления — сила звука, высота звука и долгота звука — в речи играют роль не в абсолютной, а относительной форме. Не важно, дискантом говорит человек или басом, от этого смысл не меняется; важно, когда он переходит от высоких тонов к низким и от низких к высоким. То же самое относится к замедлению или ускорению речи. То, что один говорит медленно, а другой быстро, — это тоже само по себе не играет роли, а замедление и ускорение речи играют роль. То же относится к силе звука. Можно обладать громким голосом и тихим голосом, можно говорить шепотом и можно говорить в расчете на большую аудиторию, — от этого значение не меня-

ется, а когда мы различаем ударные или неударные слоги — это имеет значение.

Все эти количественные элементы следует рассматривать относительно: какой слог сильнее сравнительно с соседним; какой слог произносится дольше сравнительно с соседним и т. д.

Средства интонации: усиление звука, замедление звука, повышение или понижение звука — всё это играет роль в оформлении фразы и связано с тем, что можно назвать расчлененностью речи. Речь расчленена, но расчленена не тем, что обыкновенно именуется паузой, если понимать буквально только то, что мы произносим какие-то куски речи и отделяем один от другого молчанием. Обыкновенно мы расчленяем речь еще средствами интонации, каким-то голосоведением. Разберем какой-нибудь пример.

Прочтем такую фразу: «Ему пришло в голову, что то, что ему представлялось прежде совершенной невозможностью, то, что он прожил свою жизнь не так, как должно быть, что это могло быть правда».

Посмотрим, во-первых, на какие части дробится это предложение, если его читать не одним тоном, а с расстановкой. Здесь есть некоторые указания на то, как следует дробить, — это знаки препинания. Но этих показателей недостаточно для того, чтобы расчленить фразу. Где здесь будет первое разделение? «Ему пришло в голову, //». Как делится фраза дальше? «...что то, что ему представлялось прежде / совершенной невозможностью, // то, что он прожил свою жизнь / не так, как должно было //, что это могло быть правда ///».

Вот как примерно делится фраза в живом чтении. Отчасти эти деления совпадают со знаками препинания, отчасти не совпадают; то мы делаем остановку там, где нет никакого знака препинания, то мы некоторые знаки препинания игнорируем.

Обычно такие разделения называются паузами, но вовсе нет необходимости каждый раз устраивать остановки и молчать. Пуза сделана, хотя голос мой ни на одно мгновение не прекращался. Чем же выделяется пауза, если не молчанием?

Во-первых, следует обратить внимание на силу звука. На каждом слове есть ударение. «Ему пришло в голову». Здесь три слова, три ударения. Но все ли они одинаковы, нет ли какого-нибудь ударения посильнее, чем другие? Есть, а именно ударение на слове «в голову»; это ударение, следовательно, качественно отличается от других ударений. На словах «ему» и «пришло» есть ударения лексические, но слово «в голову» отличается от всех прочих слов своим ударением, которое объединяет собой не слоги одного слова, а все слова, входящие в данный небольшой отрывок; оно совпадает со словесным ударением в данном слове, но оно возвышается над остальными. «Ему пришло в голову, // что то, что ему представлялось преж-

де / (кстати первое разделение сильнее, чем разделение после слова «прежде») совершенной невозможностью // (здесь разделение примерно такой же силы, как первое), то, что он прожил свою жизнь / не так, как должно было // («должно было» мы рассматриваем как одно слово), что это могло быть правда ///». И после этого мы делаем более глубокую паузу.

Такие фразовые ударения тяготеют к тому месту, где находится разделение; именно перед самым разделением появляется фразовое ударение.

Теперь рассмотрим фразу с точки зрения высоты звука. «Ему пришло в голову»; «ему пришло» можно произнести на одном тоне, а на слове «в голову» голос должен скользить; сперва он понижается, а потом повышается. Это то, что называется музыкальной каденцией. Такая же каденция будет дальше: на слове «невозможностью», на слове «жизнь». «В голову» мы могли каждый слог произнести на своей высоте, а в слове «жизнь» один слог, и мы делаем ту же каденцию: на том же слоге мы начинаем сначала низко, а потом кончаем на более высоком тоне, на одном слоге мы делаем и понижение, сравнительно с предыдущим, и повышение. Далее каденция будет на словах «должно было». В конце каждого кусочка совершается каденция, а именно понижение и повышение голоса, причем на предыдущих словах каденция начинается на средних тонах, а когда доходим до настоящей паузы, до конца предложения, то удерживаемся на низких тонах. Повышение голоса требует предварительного понижения. В слове *в голову* есть не только повышение, но и понижение по сравнению с предыдущим.

При этом интересна скорость произношения. Одинакова ли она? Оказывается, что на каденции происходит некое замедление. В слове *голову* первое *о* звучит длиннее, чем остальные элементы речи, т. е. на ударном слоге происходит некоторое замедление голоса.

Интонация — не простое, а сложное явление, куда входит и повышение голоса, и усиление голоса, и замедление голоса. При этом интонация в нормальной речи приходится на последнее слово каждого отрывка, который обыкновенно называется синтагмой (от греч. *συνταγμα* — вместе построенное). Кроме синтагмы, есть и другие названия, здесь нет обязательной терминологии. Важен самый факт, что предложения делятся на фразовые отрезки, которые обычно кончаются интонационной каденцией. В эту интонационную каденцию входит весь голосовой рисунок. При этом каденция бывает разная, в зависимости от того, делается ли остановка внутри предложения или в самом конце предложения. Кроме того, известно, что в вопросительных и восклицательных предложениях бывает особого рода каденция. Вопросительное предложение часто отличается от утвердительного только интонационным строем: «Пора? — Пора». Грамматически оба слова одинаковы, но после одного



из этих слов мы ставим вопросительный знак и голос идет вверх. А когда мы отвечаем «пора», голос идет вниз.

Итак, всякое предложение оформляется особой интонацией. Интонация дает нам определенную расчлененность предложения, и эта расчлененность оформляет смысловое содержание. Однако интонация ничем не записывается в речи, знаки препинания являются очень слабым указателем на интонационный строй. Почему же мы все-таки правильно читаем?

Прежде чем ответить на этот вопрос, обратимся к разным случаям речи. Когда мы имеем дело с устной речью, тогда наша интонация есть явление совершенно свободное. Мы можем там, где хотим, повышать голос; можем, где хотим, понижать его; можем интонацией выделять то или другое слово и т. д. Поэтому в устной речи интонация является совершенно свободным, ничем не связанным выразительным средством, которое сопровождает грамматический строй нашей речи, сопровождает так же, как его может сопровождать жест или мимика. Произнесите какую-нибудь фразу с определенным жестом, и она получит одно значение, с другим жестом — другое значение. Произнесите фразу хотя и торжественную, но с презрительной гримасой — и получится одно значение, и наоборот, произнесите с серьезным лицом — и значение будет другое. Мимика и жест тоже помогают пониманию. Вообще в реальной жизни есть много разных средств для того, чтобы пополнить значение фраз. Например, сидят за столом, и хозяйка спрашивает гостя: «Вам без?» и он понимает, что его спрашивают, будет ли он пить чай с сахаром или без сахара.

Живая речь считается не только с грамматической нормой и с синтаксической нормой. Не меняя слов, можно произнести фразу на различный лад и получится различное значение. Если сказать: «Я сегодня пришел в университет», то это отвечает на вопрос: когда, в какой день я пришел; «Я сегодня пришел в университет», т. е. обыкновенно я имею привычку приезжать, а сегодня пришел; «Я сегодня пришел в университет», т. е. я не имею обыкновения заходить в это учреждение, а случилось так, что я пришел сюда. Вы видите, что одну и ту же фразу можно произнести с логическим ударением на разных словах и этим придать фразе разные значения. Следовательно, устная речь дает возможность строить фразу как угодно. Интонация свободна, человек — хозяин этой интонации: как хочет, так и произносит.

А в написанной фразе, по-видимому, уже нечто другое. Можно, конечно, подчеркнуть слово курсивом, но это делается в редких случаях, обычно же просто пишут фразу, и она читается одним и тем же способом. Каким образом достигается то, что мы читаем фразу одним и тем же способом?

Из всех возможных грамматических конструкций выбираются стандартные, которые исторически вырабатываются в пись-

менной речи, и к этим стандартным конструкциям мы всегда должны обращаться. Не надо пугаться слова «стандартный», потому что стандарт этот довольно разнообразен, но есть определенные ходовые синтаксические конструкции, которые применяются в письменной речи. В этом отношении письменная речь сильно отличается от разговорной, и если бы мы писали так, как говорим, то очень часто наша письменная речь была бы непонятной, потому что, когда мы употребляем необычные конструкции, читатель не знает, как их прочесть, и в результате получится непонимание. Письменная речь всегда правильнее устной, она придерживается определенных норм, в то время как устная речь не обязана их придерживаться, потому что мы своим голосом всегда можем поправить недостаток внутренней замкнутости, твердой структуры речи. Впрочем, есть некоторые способы передавать живую разговорную речь в письменном виде, но обычно это делается путем отступления от нормы. Отступая от нормы, мы можем придать письменной речи характер устной речи, причем так, что не будет никаких сомнений в правильности чтения. При этом существуют особые нормы для прозаической речи и особые нормы для стихотворной речи.

Итак, чем же оформляется предложение?

Во-первых, предложение оформляется тем, что оно состоит из определенных грамматических членов, которые связаны друг с другом при помощи согласования, управления и примыкания. Эти способы дают нам возможность грамматического оформления предложения. Во всяком предложении мы можем разыскать определенные его члены: подлежащее, сказуемое, прямое дополнение, обстоятельство и т. д.

Во-вторых, предложение оформляется порядком слов, в котором их обязательно надо расположить.

И, наконец, третье, чем оформляется предложение, — это интонация. Она возникает обыкновенно на основе расположения речи в стандартных формах.

Обратимся сначала к первому вопросу. Что дает то, что обычно называется грамматическим разбором предложения? Грамматический разбор предложения выделяет основные смысловые элементы предложения. Основными элементами являются подлежащее и сказуемое. Обыкновенно все предложения распадаются на две части: одна часть принадлежит подлежащему, другая часть — сказуемому; одни члены согласованы с подлежащим, другие — со сказуемым. Но подлежащее и сказуемое имеют не только чисто грамматическое значение. За подлежащим и сказуемым мы видим и определенный смысл, определенную их роль в том сочетании слов, которое образует предложение. Какой это смысл? Подлежащее — это то, о чем говорят, а сказуемое — это то, что об этом говорят. Это немного туманная формула, но ее можно раскрыть. Подлежащее — это то, что дается, это, если не совсем известное, то во всяком слу-

чае уже что-то готовое, а сказуемое — это нечто новое, что об этом готовом, нам известном, говорится. Сообщение обыкновенно заключается в сказуемом. Если говорят: «молодой человек вошел в комнату», то предполагают, что «молодой человек» уже упоминался, что он лицо известное. Нам сообщается лишь то, что он делал — «вошел в комнату». За подлежащим и сказуемым обыкновенно закрепляются такие значения. Однако надо сказать, что далеко не всегда эти значения совпадают с грамматическим подлежащим и грамматическим сказуемым. Очень часто бывает трудно построить фразу только по законам языка так, чтобы то, о чем говорится, было обязательно в именительном падеже, а то, что хотят сказать об этом предмете, было бы обязательно личным глаголом или другой обычной формой сказуемого. Так, фраза «у Петрова есть книга» по существу означает, что Петров имеет эту книгу. Но сказать «Петров имеет книгу» — это не по-русски, это звучит как перевод с иностранного языка. Вместо этого говорят: «у Петрова имеется книга», или у «Петрова есть книга». Формальным подлежащим как будто является «книга». Но какая разница: «Петров имеет книгу» или «у Петрова имеется книга»? Ведь в обоих случаях говорят о Петрове, а не о книге.

Итак, иногда слова, которые по значению, по смыслу должны были быть подлежащим и сказуемым, в силу определенной традиции, определенных принятых оборотов, не являются ни подлежащим, ни сказуемым, а подлежащим и сказуемым является что-нибудь другое. Вот почему обыкновенно различают грамматическое подлежащее и сказуемое и подлежащее и сказуемое по смыслу. Даже вводят другие термины для обозначения того и другого. Для грамматического подлежащего и сказуемого употребляются русские грамматические термины, а для смыслового подлежащего и сказуемого употребляют термины «субъект» и «предикат». Так что «субъект» — это подлежащее по смыслу; «предикат» — сказуемое по смыслу; «подлежащее» — это грамматическое подлежащее, «сказуемое» — грамматическое сказуемое.

Подлежащее и сказуемое, как это уже было видно, часто не совпадают с субъектом и предикатом. Разберем такую несколько ученую фразу: «Неологизмами характеризуется система изобразительных средств Маяковского». Будет ли то же самое, если мы скажем: «Неологизмы характеризуют систему изобразительных средств Маяковского»? Это то же самое; здесь просто два разных оборота, которые имеют одно и то же значение. Одно предложение построено в страдательном залоге («неологизмами характеризуется»), а другое — в действительном залоге («неологизмы характеризуют»), но смысл один и тот же. Между прочим, в книжной речи у нас теперь появилась тенденция (не всегда здоровая) заменять действительную конструкцию без особенной нужды страдательной конструкцией. Редко

кто скажет: «Я прочел книгу», а чаще говорят: «книга мною прочитана». Вместо того чтобы сказать: «Я вчера написал письмо», — говорят: «Письмо мною было написано вчера».

Две приведенные фразы (относительно неологизмов) — равносильные, равнозначные конструкции, в которых по смыслу одинаковое соотношение между словами. А если сказать иначе: «Система изобразительных средств Маяковского характеризуется неологизмами». Или: «Систему изобразительных средств Маяковского характеризуют неологизмы» — здесь получается другое. Опять-таки эти две конструкции между собой однозначны, но они значат не то, что две предыдущие конструкции. В каких условиях могли возникнуть первые фразы? Человек поговорит о неологизмах, приведет несколько примеров и затем скажет: «Таковыми-то неологизмами характеризуется система изобразительных средств Маяковского», т. е. о неологизмах уже известно, а то, что они являются характерными для Маяковского, — об этом сообщается. Значит, в первых двух предложениях субъектом будет «неологизмы», а во втором случае речь идет об изобразительных средствах в языке Маяковского, и как некая новость сообщается, что одним из характерных признаков системы изобразительных средств Маяковского являются неологизмы. И тогда скажут: «Система изобразительных средств Маяковского характеризуется неологизмами», или «Систему изобразительных средств Маяковского характеризуют неологизмы». Здесь получается перераспределение субъекта и предиката. В первом случае субъектом было слово «неологизмы», а предикатом то, что они характеризуют систему изобразительных средств Маяковского. Во втором случае система становится субъектом, а то, что она характеризуется неологизмами, является предикатом. А как с точки зрения грамматического строя? С точки зрения грамматического строя, это одно и то же. Что произошло? Изменился порядок слов. Обыкновенно на первое место выдвигают то, что по смыслу является субъектом, а дальше ставят то, что является предикатом, то, что сообщается. И в данном случае мы перестроили предложение не путем внутреннего изменения согласования, а путем чисто внешнего изменения — переставили слова и получили нужное нам перераспределение смысла.

### Анаколуф

Анаколуф (от греч. ἀνακόλουθος — непоследовательный) — сведение членов предложения, не согласованных грамматически и согласованных по смыслу.

В большинстве случаев стилистические явления, которые сопровождают ту или иную синтаксическую структуру, основываются на некоторых отклонениях от нормы стандартной, традиционной речи, в которую обычно укладываются наши слова.

Оказывается, например, что не всегда соблюдаются правила согласования отдельных членов предложения. Известно, что в устной речи это бывает сплошь и рядом: фразу начинают по-одному, кончают по-другому. Если же это встречается в письменной речи, то такой оборот всегда производит впечатление отклонения от книжных форм в сторону форм разговорных.

Обратимся к некоторым примерам; разберем следующие стихи Случевского:

Мой стих — он не лишен значенья.  
Те люди, что теперь живут,  
Себе родные отраженья  
Увидят в нем, когда прочтут.

Да, в этих очерках правдивых  
Не скрыто мною ничего!  
Черты в них — больше некрасивых,  
А краски — серых большинство!

(«Мой стих — он не лишен значенья»)

Согласованы ли здесь между собой все члены предложения? Нет, хотя речь и понятна, структура отклоняется от нормальной, и согласование, которое мы предполагаем обязательным, в данном случае не соблюдено. Слова «мой стих» как-то оторваны от дальнейшего. «Мой стих» находится вне предложения, а после этих слов идет законченное предложение с местоимением: «он не лишен значенья». Местоимение «он» лишнее, можно было сказать «мой стих не лишен значения». Здесь как бы недосказана фраза «мой стих» и затем дается новое предложение с местоимением «он» вместо «стих», так что уже начало предложения производит впечатление соединения фрагментов речи, незаконченных элементов речи, потому что мы никуда не можем пристроить слова «мой стих», они ни к чему грамматически не относятся. Но особенно ярко это чувствуется в последних стихах: «Черты в них — больше некрасивых, А краски — серых большинство!» «Черты в них» — именительный падеж и, казалось бы, он требует соответствующего оформления фразы. А конец фразы «больше некрасивых» — предполагает иную структуру, предполагает, что «черты» должны быть в родительном падеже, а не в именительном: больше некрасивых черт, большая часть серых красок. Здесь же сделано иначе: и «черты» и «краски» — в именительном падеже. Почему? Здесь как бы соединение двух разных конструкций. «Черты в них» естественно было бы кончить — «больше некрасивые», «а краски» — «серые». Но книжная конструкция не понравилась поэту. Поэтому первую часть он оставляет так, как она есть, — книжным оборотом, а вторую часть строит иначе. Это — сведение двух разных синтаксических конструкций, как бы обломков двух разных систем. Вызывается это тем, что автору хотелось в качестве субъекта дать «черты» и «краски».

Если бы он построил фразу в родительном падеже: «больше некрасивых черт», то сознание, что «черты» — субъект, пропало бы, потому что грамматически это не было бы подлежащим. Всем этим автор подчеркивает, что является субъектом предложения. Этот оборот до известной степени имитирует живую речь. Мы так и говорим: начинаем с одной конструкции, а когда видим, что она требует не очень естественного способа выражения, легко переходим к другой конструкции. Такая структура именуется анаколуфом.

У Грибоедова Скалозуб произносит такую фразу: «Мне известно, как честный офицер...» Слова «как честный офицер» могли быть присоединены только к такому предложению, где «я» было бы подлежащим, например: «я испытываю неловкость, как честный офицер». Но тогда первая часть предложения, где «я» было бы грамматическим подлежащим, получилась бы книжной, неудобной. Поэтому применяются слова «мне известно». Но в этой фразе, где подлежащего нет, где форма безличная, настоящим смысловым подлежащим, субъектом предложения, конечно, является «я». Следовательно, вторая часть «как честный офицер» согласуется не с грамматической формой, а со смысловой. Тут согласование по смыслу, а не по грамматической форме.

В основе анаколуфа лежит, во-первых, согласование по смыслу, а не по грамматической форме и, во-вторых, предпочтение живых разговорных форм стандартным, книжным. С точки зрения книжного стандарта, такое согласование невозможно, а с точки зрения живой разговорной фразы — допустимо.

### Эллипсис

Подобно анаколуфу, эллипсис, или эллипс (от греч. ελλειψις — опущение), является случаем нарушения грамматических связей между членами предложения. Эллипсис — это такая структура, в которой отсутствуют некоторые связующие члены предложения. Фраза получается неполная, в ней отсутствуют некоторые элементы связи. Обычно эллипсис представляет собой такую форму, где легко восстановить эти отсутствующие члены. В разговорной речи мы сплошь и рядом опускаем некоторые слова, потому что они понятны по ситуации.

Эллиптические формы обычно являются формами разговорными. Они придают некую лаконичность, особую выразительность, сжатость, энергию фразе.

Эллипсис является особенностью разговорной речи, но не всегда. Бывает, что и в письменной речи встречается эллипсис. Такой пример мы находим у Гончарова, где как раз в прямой речи имитируется разговорная речь: «Доктор! Какими судьба-

ми? — воскликнул Обломов, протягивая одну руку гостю...» («Обломов», гл. VIII).

Ясно, что предложение неполное, чего-то не хватает, но недостающее легко восстановить: «Доктор! Какими судьбами зашли ко мне?», или что-нибудь в этом роде. Обычно, когда встречается эллипсис, восстановить пропущенные слова легко. Не всегда мы уверены, что не хватает именно такого слова, но в общем восстанавливается недостающий член.

Рассмотрим еще пример из драматического произведения А. В. Сухова-Кобылина: «Нет, я вот здесь на диване: здесь вот хорошо». Здесь не хватает глагола: «Я сяду» или «я расположусь здесь на диване» и т. п.

У Чернышевского есть такая фраза: «Симон, будьте так добры: завтра ужин на шесть персон». Здесь опять мы наблюдаем опущение глагола (в эллиптических конструкциях чаще всего отсутствует глагол). Какой здесь можно предполагать глагол? «Закажите», или «приготовьте ужин на шесть персон».

Вот еще один пример такой эллиптической формы, имитирующей разговорную речь, у Грибоедова:

Молчалин на лошадь с<sup>а</sup>дился, ногу в стремя,  
А лошадь на дыбы,  
Он об землю и прямо в темя.  
(«Горе от ума», д. II, явл. VII)

Здесь пропущен ряд глаголов.

Любопытен пример эллиптического выражения, имитирующего разговорную речь, у Маяковского:

Но я ему —  
на самовар:  
«Ну что ж,  
садись, светило!»  
(«Необычайное приключение», 1920)

Здесь мы имеем два эллипсиса, два опущения: «Но я ему...» — очевидно, предполагается «говорю», «сказал». Глагол здесь опущен. Что такое «на самовар»? По этому поводу имеется комментарий самого Маяковского: «Указывая на самовар». Слово «указывая» пропущено для установки на разговорную речь. Маяковский объяснил, с какой целью он поставил слова «на самовар» — для установки на разговорную речь. Предполагалось, что чтение должно было сопровождаться жестом. Сказано это было Маяковским по поводу того, что Качалов неправильно читал эти стихи. Маяковский писал, что Качалов читает лучше него, но не так, как надо. Декламация требовала какого-то жеста, дополняющего фразу, саму по себе неполную.

Эллиптические конструкции, нарушение грамматической связи встречаются относительно редко. Гораздо чаще мы встречаем нарушения другого принципа, необходимого для построения речи, именно принципа последовательности.

Уже приводились примеры предложений, в которых последовательность слов нарушалась. Наша языковая норма, о которой уже было сказано, предполагает определенную последовательность членов предложения. В русском языке полагается, чтобы подлежащее стояло перед сказуемым, перед глаголом; чтобы определение, если оно выражено прилагательным, стояло перед определяемым, а если оно выражено родительным падежом существительного, то наоборот, родительный падеж должен стоять после определяемого. Например, «книга студента», а не «студента книга». Так, прямое дополнение должно идти после глагола: «Я вижу картину», а не «я картину вижу».

Но нормы, существующие на этот счет в русском языке, не очень жесткие именно потому, что русский язык синтетический, и это дает ему возможность даже при нарушенных нормах указать связи между словами. В языках аналитических это невозможно, потому что там самый порядок слов указывает, что является подлежащим, что является сказуемым, прямым дополнением и т. д.

Никогда не надо при анализе реальных текстов исходить из какой-то единой нормы, потому что норма, как и всё в языке, есть явление историческое, т. е. норма XVIII в. не та, что норма XVII в.; норма XIX в. не та, что норма XVIII в. Пожалуй, только нормы XX в. мало расходятся с нормами XIX в., потому что язык установился с достаточной твердостью к середине XIX в., и мы эти нормы стараемся не нарушать.

Раз историческая норма бывает разная, то получается, что в разных жанрах может быть разная норма. Например, канцелярский язык, официальный язык, язык документов сохранил старые нормы, тогда как в более свободной речи эти нормы отпали и были заменены другими. Поэтому документы писались несколько иным языком и в несколько ином синтаксисе, чем произведения обыкновенной повествовательной прозы.

### **Инверсивные формы**

Надо еще заметить, что (чаще в стихах) наблюдается явление задержавшейся архаической нормы, когда она уже не только в разговорной речи, но и в письменной прозе отпала. Стихи немножко отстают, поэтому, когда мы говорим, что нарушена норма и получилось то, что именуется словом инверсия, то мы прежде всего должны определить самую норму и посмотреть, какая норма применяется в данном случае, какая должна быть естественная последовательность. Бывают очень сложные случаи, когда норма находит на норму и возни-



кает какой-то компромисс между двумя нормами. Тогда явление несколько осложняется.

Вот пример: речь Ломоносова 1751 г. «Слово о пользе химии». Посмотрим, как здесь построены фразы. «Учением приобретенные познания разделяются на науки и искусства». Мы бы сказали: «Познания, приобретенные учением...» Дальше: «Науки подают ясное о вещах понятие и открывают потаенные действия и свойств причины». Теперь бы сказали: «Науки подают ясное понятие о вещах и открывают потаенные причины действий и свойств». Дальше: «Искусства снисканием прибытка увеселяют. Науки искусствам путь показывают; искусства происхождение наук ускоряют. Обой общею пользою согласно служат».

В приведенном отрывке заметно тяготение к постановке глагола, сказуемого, на конце предложения. Это своеобразная норма XVIII в., ломоносовская норма, которая придерживалась латинской конструкции фразы, причём воспринятой русским языком сквозь немецкую конструкцию, так что трудно сказать, чего тут больше — латинского или немецкого. Ораторская речь того времени строилась именно таким образом; хотя разговорная речь придерживалась нормы обыкновенной, но тогда считалось, что ораторская речь должна сильно отличаться от разговорной, поэтому в ораторской речи была другая норма последовательности слов, чем в разговорной речи. Примерно в эпоху Карамзина была отброшена латинская норма и воспринята более естественная речь, базирующаяся на разговорной норме. Прежде чем определить, есть в предложении инверсия или нет инверсии, надо посмотреть, какова была норма. С современной точки зрения, может быть, это инверсия, а с точки зрения Ломоносова, это было естественное расположение слов. А если человек стилизует речь под XVIII в., тогда он берет норму XVIII в. и располагает речь по чужой норме. Отчужденность этой нормы сразу нами воспринимается. В современном романе из жизни Ломоносова или его эпохи люди должны говорить по-ломоносовски (конечно, в своих ораторских выступлениях, а не в быту), и мы, читая этот роман, почувствовали бы различие между инверсией в нашем смысле, и другой нормой, другим порядком слов, исторически определяющим порядок слов в ту эпоху.

Инверсия — это действительное отступление от принятой нормы, от той нормы, которая вообще руководит писателем.

Здесь возможны разные случаи. Некоторые имеют свой стилистический эффект; другие вовсе не преследуют стилистического эффекта.

Итак, мы знаем, что иногда субъект и предикат не совпадают с грамматическим подлежащим и грамматическим сказуемым. Бывает так, что человек хочет сообщить не то, что содер-

жится в сказуемом, а наоборот, сказуемым оформлено то, что известно, грамматическое же подлежащее — это есть новость.

В повести Пушкина «Гробовщик» есть такая фраза: «Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного амура с опрокинутым факелом в руке». Здесь говорится о том, какая вывеска появилась, с каким изображением. Поэтому сообщение ставится на конец. А начинается фраза с довольно безличного слова — «над воротами». Нормально построенная фраза выглядела бы так: «Вывеска, изображающая дородного амура с опрокинутым факелом в руке, возвысилась над воротами». Но тогда смысл сообщения был бы другой: вывеска, о которой уже было что-то известно, возвысилась именно над воротами. При таком построении фразы предикат совпадал бы со сказуемым. А в той фразе, которая дана у Пушкина, предикат совпадает с подлежащим. То, что надо сообщить, ставится в конце предложения. Здесь мы имеем инверсию: сказуемое стоит перед подлежащим.

Не менее интересен пример из «Пиковой дамы»: «Изредка тянулся Ванька<sup>1</sup> на тощей кляче своей». Предметом сообщения здесь является то, что на улице среди других появился и извозчик, и это сообщение помещено после сказуемого, т. е. грамматическое подлежащее выполняет роль предиката.

Другой пример из этой же повести: «На стене висели два портрета». Предполагается, что мы не знаем, что висело на стене; это составляет предмет сообщения (два портрета). Если бы было сказано: «Два портрета висели на стене», это значило бы, что мы знаем о существовании двух портретов, но не знаем, где они висели.

В сцене появления Германа в комнате графини есть такая фраза: «Перед графинею стоял незнакомый мужчина». Речь построена так, как будто она ведется от сознания графини, потому что автор-то отлично знает, что это не «незнакомый мужчина», а Германн. Автор строит фразу, исходя из психологии графини. Что для нее ново? — Незнакомый мужчина. Сообщение об этом новом помещается в конце фразы. Предикатом опять-таки является подлежащее. Если бы сказать: «Незнакомый мужчина стоял перед графинею», фраза получила бы другое значение.

Итак, когда происходит перераспределение между подлежащим и сказуемым по значению, т. е. когда субъект и предикат не совпадают с грамматическим подлежащим и сказуемым, то сказуемое часто ставится на первое место, а подлежащее — на второе, в конце предложения.

Вряд ли надо считать инверсиями такие случаи, когда существительное и глагол, подлежащее и сказуемое, выражают нечто неразложимое, как бы одно понятие. Это относится

---

<sup>1</sup> Ванька — синоним извозчика.

к предложениям, в которых говорится о наступлении вечера, ночи, утра, дня, что можно выразить в одном слове — «вечереет», «стемнело», «светает». И вот, когда имеется такое неразложимое понятие, часто глагол ставится на первое место, например: «Светит месяц, ночь ясна... Наступило утро». Не нужно думать, что здесь имеет место особая инверсия. Это просто неразложимое понятие, где глагол выдвигается вперед.

Но есть более серьезные случаи нарушения порядка слов в письменной речи, например, в таких стихах:

...Ветулий молодой  
В толпу народную летит по мостовой?

(Пушкин. «Лициццо», 1815)

Здесь порядок слов явно отступает от нормы. Следовало бы сказать: «Молодой Ветулий летит по мостовой в народную толпу». Здесь же вместо «молодой Ветулий» и «в народную толпу» — другая последовательность: «Ветулий молодой» и «толпу народную». Определение стоит здесь не перед определяемым (существительным), а после определяемого. Это — особенность стихотворной речи. «Ветулий молодой» выделяется в особую синтагму, в особую фразовую частицу. Поэтому в стихах Пушкина главное ударение падает на слово «молодой». В словах «в толпу народную» тоже главное ударение падает на определение.

Вот еще пример из Пушкина:

Ты здесь, лентяй беспечный,  
Мудрец простосердечный...

(«Городок», 1815)

В прозе надо было бы сказать: «Ты здесь, беспечный лентяй, простосердечный мудрец».

Такая инверсия, применяемая преимущественно в стихах, дает возможность выделить эпитет, определение. Она производит некоторую стилистическую перегруппировку, эпитет становится более ярким. Явление это — сложное. Здесь, помимо всего прочего, играет некоторую роль и архаическая норма, задержавшаяся в стихах. Дело в том, что такая норма постановки определения после определяемого — это старинная конструкция, которую мы встречаем в старых текстах. Например, в «Домострое»: «Всяких чинов люди...» В «Записках» (1789—1816) А. Т. Болотова мы читаем: «Верст за двадцать от него находилось одно нарочитой величины озеро» — вместо «озеро нарочитой величины».

У Радищева в «Путешествии»: «Судна нашего правитель решил нас спасти», а не «Правитель нашего судна».

Это всё примеры XVIII в. Но такая конструкция доходит даже до XIX в. Так, у Батюшкова (письмо Гнедичу от 19 сентября 1809 г.) мы находим: «Лучше прочесть страницу стихотворной прозы из Марфы Посадницы, нежели Шишкова холодные творения». «Шишкова холодные творения» — вместе «холодные творения Шишкова». И здесь же рядом: «страницу стихотворной прозы».

Дело в том, что Карамзин писал уже по новой норме, а Шишков тяготел к архаизмам, к старой норме. Здесь можно предполагать стилизацию.

Во всяком случае эта старая конструкция в стихах задерживается, но задерживается там, где она не является единственной, а где основной является обычная норма.

Возьмем другую структуру. Определение, если оно выражено родительным падежом, стоит обыкновенно после определяемого: «Книга Петра», но не «Петра книга». А в стихах сплошь и рядом бывает обратное. Например, у Пушкина:

Беги, сокройся от очей,  
Цитеры слабая царица!

(«Вольность», 1817)

Да вновь увижу я ковры густых лугов  
И дряхлый пук дерев, и светлую картину...

(«Царское Село», 1823)

Здесь мы опять-таки наблюдаем перестановку: два раза применена нормальная постановка — «ковры густых лугов» и «дряхлый пук дерев», и вдруг «и злачных берегов знакомую картину». Но архаическая норма здесь осложняется тем, что вообще в стихах уже господствует нормальная постановка. Поэтому происходит опять некая стилистическая перестройка, которую следует считать инверсией, хотя исторически мы имеем архаическую норму. В стихах это воспринимается как инверсия, хотя происхождение ее историческое. Вообще эти инверсии исторического происхождения сравнительно часты в стихах. Возьмем строки Пушкина:

Или разыгранный Фрейшниц  
Перстами робких учениц...

(«Евгений Онегин», гл. III, строфа 31)

Мы бы сказали: «Или Фрейшиц, разыгранный перстами робких учениц», так как дополнительные члены к определению потребовали бы, чтобы это определение было к ним приближено. Нельзя было бы разделить определяемым определением от дополнительных членов предложения. А между тем это старинная структура, которая раньше постоянно действовала: в ней раньше идет определение, за ним — определяемое, а потом дополнение к определению.

У Державина мы встречаем: «Плывущих птиц на луг» — вместо «птиц, плывущих на луг».

То же при деепричастии. У Крылова: «На ель ворона взгромоздясь». Здесь — другая последовательность, но тоже «взгромоздясь» (деепричастие) отделено от слов «на ель». Это — архаическая структура, которая задержалась в стихах, но тогда, когда в стихах уже господствовала новая норма. Это столкновение двух норм — живой и мертвой — превращает мертвую норму уже в инверсию. В стихах очень много инверсивных структур, восходящих к нормам устарелым, архаическим.

Примеры такой структуры можно найти и в прозе: «Дружба склонного человека к гневу весьма несносна». Или: «Блеск падающих капель воды с вершины весел». Сначала — «падающих капель», а потом дополнительные слова.

Среди разных форм инверсий, сохранившихся в поэзии, следует отметить одну, которая отчасти разъясняет и функцию инверсии. Это такого рода инверсия, такого рода перестановка слов, при которой разрушается единство словосочетания. Например:

Душистый льется чай янтарною струей.

(Вяземский. «Самовар», 1839)

При нормальной постановке нужно сказать: «душистый чай льется» или «льется душистый чай» (как подсказывает контекст), но во всяком случае слова «душистый» и «чай» необходимо должны быть вместе связаны, поскольку это тесное словосочетание: определяемое+определение. А здесь определяемое от определения отделяется глаголом, следовательно, целостность этого словосочетания нарушена. Слово «душистый», которое должно непосредственно примыкать к слову «чай», здесь оторвано от него и получает как бы несколько самостоятельное положение.

Такое отделение приводит к так называемому обособлению, т. е. получается какая-то небольшая пауза, отделяющая данное слово от остальных, в то время как при нормальной постановке такого обособления не получается. Это обособление несколько утяжеляет слово, придает ему больший вес. Обычно отделяемыми при помощи инверсии словами являются именно эпитеты, которые в таких случаях получают более выпуклую, более образную выразительность. Например, в стихе:

Сомкнул уста вещать полуотверсты...

(Баратынский. «Последний поэт», 1835)

«Уста полуотверсты» разделены глагольной формой, в данном случае неопределенной формой глагола «вещать». Опять-таки эпитет отделяется. Здесь даже происходит некоторое перераспределение. Именно то, что данный эпитет поставлен не перед существительным, а после глагольной формы, как бы

несколько меняет даже внутренние смысловые связи, т. е. получается не грамматическая, а, скорее, смысловая связь между эпитетом и глаголом, которая, сливая их как бы в единый образ, в иных случаях ведет к наречию, непосредственно связанному с глаголом. Здесь эпитет выражен прилагательным, но тем не менее смысловая связь получается такая, которая не предусматривается точным грамматическим построением.

У этих инверсий бывает двойная функция: с одной стороны, обособляется одно слово от другого, с другой стороны — появляются новые связи между словами, смысловые связи, которые не находятся в гармонии с грамматическими связями. Вместе с тем инверсия, разбивая естественный порядок слов, обычно сопровождается каким-то (иной раз слабым, иной раз сильным) обособлением, т. е. инверсия иначе дробит предложение, чем если бы его дробить естественно. Это особенно заметно в стихах. В стихах очень часто при инверсивной постановке получается пауза там, где ее не надо было бы ставить при нормальной постановке слов. Вот соответствующий пример из Пушкина:

Дивились долгому/любви моей мученью..  
(«Умолкну скоро я!..», 1821)

Это как раз случай с разделенным словосочетанием. Здесь двойная инверсия. Нормально надо было бы сказать: «Дивились долгому мученью моей любви». Здесь прежде всего вместо «моей любви» — «любви моей»; кроме того, родительный падеж (определятельный) ставится не после определяемого слова, а перед ним: не «мученье любви», а «любви мученье». При этой постановке слово «долгому» отрезается от слова «мученью». Естественно, когда слово «долгому» отброшено, после него появляется пауза. Это первая инверсия. Затем словосочетание «любви моей» поменялось местами со словом «мученью».

Этот стих по своей метрической схеме распадается на две части, отделенные друг от друга тем, что называют цезурой (внутренним разделением стиха). После «дивились долгому» есть маленькая остановка в стихе. Здесь ритмически подчеркнута, что после «долгому» появляется пауза. Эта пауза обнаруживает то обособление слова, которое получается благодаря инверсивной постановке. Инверсивная постановка слов содействует несколько иному членению предложения, чем это обычно бывает. Другой пример:

Тут он в подробные/пустился описанья..  
(«Анджело», 1833)

Здесь опять-таки инверсия, отделяющая определение от определяемого. Надо было бы сказать: «Тут он пустился в подробные описанья», а здесь словосочетание разбито. Отсюда происходит обособление слова «подробные» и после этого слова появляется пауза. Эта пауза здесь точно так же подчеркнута ритмически тем, что после слова «подробные» находится цезу-

ра, разделяющая стих на две ритмические части. Эта пауза показывает, что действительно при инверсии происходит обособление, происходит иное членение предложения, чем при обычном грамматическом строе.

Оба эти примера принадлежат к форме инверсии, обособляющей определение. Но, по существу, при всех формах инверсии есть всегда тенденция к некоторому обособлению инверсивных слов.

У Вяземского есть такой стих:

Дни странника листам/разрозненным подобны...

(«Самовар», 1839)

Мы бы сказали: «Дни странника подобны разрозненным листам». Здесь словосочетание «разрозненным листам» превратилось в «листам разрозненным», и эта-то постановка прилагательного-определения после определяемого, обособление в какой-то степени определяемого от определения как-то дробит речь. Здесь между словами «листам» и «разрозненным» есть маленькая остановка, ритмически подчеркнутая наличием цезуры. Эта цезура обнаруживает ту тенденцию, которая является в самой речи, в ее инверсивном построении.

Все эти примеры принадлежат старой литературе, которая строилась на традициях, может быть, несколько иного синтаксиса, чем современный. Как уже говорилось, исторические корни некоторых случаев перестановки слов восходят к синтаксису старой книжной речи. Но уже и в пушкинское время сталкивались историческая традиция и очень ощутимая новая норма. Хотя в стихах задерживались старые нормы перестановки слов, но они уже воспринимались на основе новых норм, и происходили обособления инверсированных слов. Если бы новых норм не было, то не было бы и никаких обособлений.

Но инверсия и не исчезла вместе с окончательным исчезновением старых норм. При Пушкине, Вяземском, даже при Тютчеве инверсия естественно вызывалась тем, что так было свойственно стихам. Инверсия имеется и в самых новейших стихотворениях, там, где уже *δ* старой норме говорить не приходится.

Очень много инверсий можно найти у Маяковского, и эти инверсии Маяковского показывают с большой откровенностью их стилистическую функцию. Обыкновенно у Маяковского инверсия приводит либо к тому, что под рифму в самом конце стиха, в самой весомой части стиха, ставится слово, которое необходимо поэту, либо к обособлению определения от определяемого. Вот один из примеров:

Политика

проста,

как воды глоток.

(«Хорошо», 1927)

Мы бы сказали, конечно, «глоток воды», это — современная норма. И если Маяковский сказал «воды глоток», то не потому, что он следовал поэтической традиции XVIII в. Для Маяковского эта норма XVIII в. уже не определяла его речь. Здесь надо себе представить установку Маяковского на живую ораторскую речь, обращенную к народу, речь именно устную, произносимую речь, в которой, конечно, никакие традиции XVIII в. не могли его интересовать. Об историческом обосновании этой инверсии Маяковского не приходится говорить. Эта инверсия сделана для того, чтобы слово «глоток» наиболее выразительно попало под рифму. Разберем другой пример:

Шьет  
 шинели  
 цвета серого...  
 («Хорошо», 1927)

Здесь «цвета серого» — вместо «серого цвета». Маяковский ставит эпитет «серого» на самое ответственное место стиха — под рифму, и это слово еще подчеркивается тем, что с ним будет рифмоваться какое-то другое слово. Рифма всегда самая звонкая часть предложения. Кроме того, здесь интонационное ударение падает именно на это последнее, рифмующееся слово.

Известно, что Маяковский в качестве знака членения речи употреблял не только те знаки, которыми пользуются обычно, но и так называемую «лесенку». Свой стих он печатал, разбивая на несколько строк. У него очень короткие обособления, речь распадается на мелкие отрывки, и каждый мелкий отрывок печатается с новой строки.

Секретарши  
 ответственные  
 валенками топают.  
 («Хорошо», 1927)

Стих, как видите, распадается на три члена, причем слово «ответственные» совершенно обособлено от слова «секретарши», к которому оно принадлежит. Что содействует более или менее естественному обособлению? Инверсия, то, что здесь сказано не «ответственные секретарши», а «секретарши ответственные». Такая инверсия дает возможность обособить слово «ответственные». Приведем еще такое четверостишие Маяковского:

Под ухом  
 самым  
 лестница  
 ступенек на двести, —  
 несут  
 минуты-вестницы  
 по лестнице  
 вестн.

(«Хорошо», 1927)



Здесь — две инверсии, и обе они сопровождаются обособлением инверсивных слов: «под ухом самым» вместо «под самым ухом». Это — довольно редкий случай, когда инверсируется определение и служебные слова. Стих этот опять-таки напечатан так, что «самым» выделено в особую строку. Эта инверсия приводит к особому членению, где слово «самым», несмотря на то, что это скорее слово служебное, чем знаменательного, значимого порядка, выделяется и представляет собой особый член.

Другая инверсия: обычно прямое дополнение непосредственно следует за глаголом, а подлежащее предшествует глаголу. Следовательно, два последних стиха должны были бы звучать так: «Минуты-вестницы несут вести по лестнице». Вот естественный порядок слов. А здесь подлежащее «минуты-вестницы» стоит после сказуемого; кроме того, словосочетание «несут вести» разорвано: «несут» стоит вначале, а «вести» — в конце. У Маяковского обе инверсии приводят к обособлению слов, и печать это явно обнаруживает. Слова «несут» и «вести» получили в печати обособление, графически подчеркнутое.

Приведем еще пример подобных инверсий у Маяковского:

Сюда,  
    под траур  
                    и плеск чернофлажий,  
пока  
    убитого  
                    кровь горяча,  
бежал,  
    от тревоги,  
                    на выстрелы вражьн,  
                            («Хорошо», 1927)

Во-первых, мы видим не «чернофлажий плеск», а «плеск чернофлажий». В результате этой перестановки слово «чернофлажий» получает особую весомость. «Чернофлажий» рифмуется с «вражьн». Во-вторых, вместо «кровь убитого» мы имеем здесь «убитого кровь», в результате чего слово «убитого» получает обособление.

Таким образом, мы видим, что инверсивные формы встречаются и в современных стихах, для которых норма современной речи очень сильно ощутима. Это — инверсии в чистом виде, исторически не подготовленные, не то, что инверсии Ломоносова или Пушкина. Надо сказать, что вообще инверсивная речь свойственна речи стихотворной. Если мы обратимся к латинскому стиху, то там инверсия необычайно затрудняет самый процесс чтения. Ведь латинский язык, подобно русскому (и даже, может быть, в большей степени), язык синтетический, т. е. там окончания слов указывают на их связь между собой. Поэтому в латинских стихах допускаются необычайно сложные

инверсии, когда слова разбрасываются в совершенном беспорядке и связать их можно только по форме. В период русского классицизма, когда особенно часто обращались к латинским образцам, этим даже несколько излишне увлекались и думали, что вообще инверсивные формы придают речи поэтичность, что речь больше напоминает стих, если слова поставить в полном беспорядке.

Вот, например, что делал Тредиаковский, который стоял на позиции, что стих должен быть инверсивным. Приведу стихотворение, которое имеет также и историческое значение, потому что это первое стихотворение, написанное новым тоническим размером. До этого писали другим размером. Сейчас нас интересует не то, что данное стихотворение считается историческим и его постоянно цитируют, а невероятная инверсивность этого стихотворения. Речь идет о стихотворении «Поздравление барону фон Корфф», который стоял во главе Академии, где работал Тредиаковский:

Зде сия, достойный муж, что ти поздравляет,  
Вящия и день от дня чести толь желает  
(Честь, велика ни могла б коль та быть собою,  
Будет, дастся как тебе, вящшая тобою),  
Есть Российска муза, всем и млада и нова;  
А по долгу ти служить с прочими готова.  
Многи ты сестры ея славят Аполлона,  
Уха но не отврати и от Росска звона.  
Слово красно произнестъ та хоть не исправна;  
Малых но отцам детей и нема речь нравна.  
Все желания свои просто ти износит,  
Те сердечны прими, се нижайша просит.  
Щастлива и весела мудру ти служити:  
Ибо может чрез тебя та достойна быти,  
Славны воспевать дела, чрез стихи избранны,  
Толь великия в женах монархини Анны.

Можно думать, что барон Корфф, которому было прочитано это стихотворение, его не понял, потому что непосредственно после этого стихотворения ему был прочитан немецкий перевод. Поздравление это относится к 1734 г.

В чем здесь дело? Кто эта «сия»? «Сия» — это российская муза. Но слово «сия» отделено от слов «российска муза» четверьями стихами. Кто поздравляет? Та же «российска муза».

«Вящия и день от дня чести толь желает». Здесь инверсия доведена до абсурда. Тредиаковский инверсирует даже союзы. Союз «и» вместо того, чтобы стоять в начале предложения, стоит после первого слова. В переводе на современный язык это значит, что муза (о которой будет дальше разговор) «она тебя поздравляет и желает чести день ото дня все большей». И вдруг — скобочная конструкция. Дальнейшие слова являются как бы примечанием, разрушающим общую постановку. Сама скобочная конструкция также инверсирована. «Честь, велика ни могла б коль та быть собою, Будет, дастся как тебе, вящ-

шая тобою». В переводе на современный язык это значит: как бы ни была велика сама по себе эта честь, тем, что она тебе дана, она будет еще большей честью. Все слова рассыпаны, фраза разорвана. После скобочной конструкции приходит, наконец, подлежащее: «Есть Российска муза, всем и млада и нова», т. е. «российская муза для всех молодая и новая, она здесь присутствует».

Дальше: «А по долгу ти служить с прочими готова». Значит, молодая и новая российская муза готова тебе служить вместе с прочими.

Смысл этого стихотворения заключается в том, что Тредиаковский, написав стихи новым размером, провозглашает, что именно здесь, на глазах у Корфа, рождается новая поэзия. Все стихи, писанные раньше, он поэзией не считает. Он отрицал силлабический размер и считал, что силлабические стихи — это, по существу, проза. И вот он в поздравлении барону Корфу говорит, что впервые на русском языке появляются стихи, в то время как на других языках стихи уже писались. «До сих пор тебя прославляли на других языках (прочие музы), а теперь тебя будет прославлять русская муза». Но прежде, чем добраться до смысла, нужно расположить слова более нормально.

«Многи тя сестры ея славят Аполлона», т. е. «многие ее сестры славят тебя как Аполлона».

«Уха но не отвори и от Росска звона». Здесь опять-таки некая инверсия, где противительный союз «но» поставлен не в начале предложения, а после первого слова. Мы бы сказали: «Но не отвори уха от русского звона» (т. е. звучания).

Слово красно произнестъ та хоть не исправна;  
Малых но отцам детей и нема речь нравна.

«Хотя она еще лепечет, но для родителей даже лепет малых детей приятен». Здесь опять союз «но» вставлен внутрь сочетания «малых детей».

Конец стихотворения достоин начала. Это — чисто верно-подданическое, бюрократическое, с низким поклоном преподносимое стихотворение, кончается похвалой Анне, которая тогда царствовала. Тредиаковский говорит в конце, что российская муза счастлива тем, что при помощи Корфа (хвалить Анну нужно было, не забывая ближайшего начальства) можно поздравлять царицу Анну.

Вот смысл стихотворения, довольно темного при первом восприятии, так что легко понять, почему после его прочтения потребовался немецкий текст.

Надо сказать, что подобное злоупотребление инверсиями, характерное для раннего периода русской поэзии, вообще считалось признаком возвышенного стиха. Возвышенность достигалась непосредственно расстановкой слов. Казалось, что, ког-

да человек говорит в состоянии восторга, то он не может составлять слова в нормальном порядке.

Если в стихах эта инверсивность еще в какой-то степени оправдывается гармонией, то в прозе это совсем мучительно. Кроме того, характерной чертой синтаксического построения возвышенной торжественной прозы было бесконечное нагнетание одних членов предложения на другие, так что предложение тянулось бесконечно, достаточного расчленения паузами не было. Такая речь именовалась периодической речью. Увлечение периодической речью продолжалось очень долго. В риторике Ломоносова есть целое учение о построении периодической речи. Периодическая речь должна была, постоянно поднимаясь в голосе, достигать некоторой вершины, после чего опять опускаться до полного разрешения. Когда перестали писать этими периодическими речами и перешли уже на естественный язык, что случилось примерно в 20—30-х годах XIX в., в учебниках даже XX в. по традиции всё еще помещались эти периоды с очень сложной классификацией.

Рассмотрим образец торжественной прозы того же Тредиаковского. С этой речью он выступил в так называемом Российском собрании в марте 1735 г. По структуре этой прозы видно, насколько она была далека от естественных норм речи, которые утверждались в письменной речи только впоследствии. Речь состоит из двух периодов. Упомянутый здесь «его превосходительство» — это тот же самый Корф, которому были посвящены приведенные раньше стихи. Корф — академическое начальство, и вся речь Тредиаковского построена на системе уничижения, поклонов. Тема речи следующая: Тредиаковский принят в члены Российского собрания, и он готов приложить все свои силы для того, чтобы быть достойным этой чести.

«Должность, которая на меня, но при вас, Мои Господа, налагается, и по которой от меня, но не без вас, исполнение требоваться будет отныне, мне толь есть необычна, толь силы мои превосходяща, толь мало тупости моего ума прилична, и от котория меня толь многие причины, в рассуждении моих к ней недостатков и неспособностей, долженствовали выключить, что в самое сие время, в которое вам сию речь произношу, не знаю, что должен я о себе помышлять?»

На фоне речей Тредиаковского речи Ломоносова кажутся необычайно простыми, хотя и их структура представляется нам достаточно странной. Во всяком случае в начале XIX в. было много разговоров о том, что пора отказаться от синтаксически усложненного стиля, который характерен для речей Ломоносова. Развитие литературы состояло в борьбе против этих искусственных форм, по традиции передававшихся из поколения в поколение. С этими искусственными формами пришлось бороться прогрессивным поэтам, эта борьба и привела, в конце концов, к торжеству общезычной нормы.

Первым, кто с этим начал бороться, был сам Ломоносов, но его норма не совпадает с современной, — она была книжной,

противоречащей обыкновенной устной норме. А затем через Жуковского и его учеников, но главным образом в творчестве Пушкина, была утверждена уже обычная норма речи. Пожалуй, такого естественного расположения слов в стихе до него не было, хотя Жуковский и положил начало этому движению.

От инверсии как необходимой приметы стиха отказались и стали прибегать к инверсии как к выразительному средству.

## Параллелизм

Если мы обратимся к другим синтаксическим формам, довольно типичным для языка художественных произведений, то здесь следует отметить, кроме инверсий, еще одно явление, а именно — стремление к некоей симметрии и параллелизму, особенно в речи лирически взволнованной, т. е. преимущественно в речи стихотворной (хотя это же явление бывает и в прозе). Именно из симметрии и параллелизма развился стих. Современный стих есть развитие тех форм параллелизма торжественной речи, которые когда-то привели к необходимости рифмы, подчеркивающей параллель, а затем и ритма, который более или менее параллельно организует разные члены предложения.

Формы параллелизма довольно разнообразны. В старых риториках и поэтиках формы эти подвергались своеобразной классификации. На каждую форму параллелизма заводился ярлык. Не стоит перечислять и запоминать всю эту классификацию. Но одну форму следует всё же отметить, во-первых, потому, что самое название ее довольно популярно, а во-вторых, потому, что она довольно часто встречается.

Я имею в виду так называемое единоначатие, или анафору. И тот и другой термины довольно распространены. Анафора (от греч. *αναφορα* — повторение слова) — это повторение начального слова в каждом параллельном элементе речи. Вот пример анафоры из поэмы Лермонтова «Демон» (1841):

Клянусь я первым днем творенья,  
Клянусь сего последним днем,  
Клянусь позором преступленья  
И вечной правды торжеством.

Клянусь паденья горькой мукой,  
Победы краткою мечтой;  
Клянусь свиданьем с тобой  
И вновь грозящею разлукой;  
Клянусь сонмищем духов...

Это — типичная форма единоначатия. Здесь слово «клянусь» начинает каждую строку, каждый новый абзац параллельных членов. Оно является словом, скрепляющим параллелизм, и проходит через весь период. Таким же ярким примером анафоры являются другие стихи из той же поэмы:

Хочу я с небом примириться,  
Хочу любить, хочу молиться,  
Хочу я веровать добру.

Здесь слово «хочу» подчеркивает параллельные члены.

Очень часто эти параллельные члены приводятся в некое соотношение с ритмическим построением, и эти слова начинают каждый стих, либо через стих, но систематически в определенных местах появляются. Подобный словесный параллелизм нередко сопровождается ритмическим подчеркиванием этих параллельных членов. В первом примере слово «клянусь» сначала идет по каждому стиху, а дальше — через два стиха. Такой же пример в «Казачьей колыбельной песне» (1840) Лермонтова:

Стану я тоской томиться,

Безутешно ждать;

Стану целый день молиться,

По ночам гадать;

Стану думать, что скучасшь

Ты в чужом краю...

Анафора иногда характерно организует речь. Получается нечто вроде периодической речи. Здесь есть аналогия между таким построением речи стиха и отрывком из речи Третьяковского, который я привел. Обыкновенно конец анафоры означает слом, заключение. Анафора часто содействует определенному композиционному построению всей речи. Она отмечает нагнетаемое развитие речи, а затем разрешение, когда анафора уже отсутствует. Приведенные примеры дают анафору значимых, знаменательных слов: *клянусь, хочу, стану*. Но очень часто эти анафорические построения довольствуются самым малым, каким-нибудь служебным словом. Например, для определенного стиля характерно повторение какого-нибудь союза *и, но, или* или даже какого-нибудь предлога. Приведу опять-таки пример из Лермонтова, где анафорическое построение основывается на повторении предлога *за*:

За всё, за всё тебя благодарю я:

За тайные мучения страстей,

За горечь слёз, отраву поцелуя,

За месть врагов и клевету друзей,

За жар души, растроченный в пустыне,

За всё, чем я обманут в жизни был...

(«Благодарность», 1840)

Здесь *за* попадает только в начало стиха. Анафора приведена в строгое соответствие с ритмическим построением.

Или вот анафора из «Евгения Онегина», где такое служебное слово повторяется через каждые два стиха:

Еще амуры, черти, змеи

На сцене скажут и шумят;

Еще усталые лакеи

На шубах у подъезда спят;

Еще не перестали топтать.

Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать;

Еще снаружи и внутри

Везде блистают фонари;

Еще, прозябнув, бьются кони,

Наскуча упряжью своей,

И кучера, вокруг огней,

Бранят господ и бьют в ладони:

А уж Онегин вышел вон;

Домой одеться едет он.

(Гл. I, строфа 22)

Я привел всю строфу. Любопытно, как здесь идет анафорическое построение. Это *еще* объединяет каждые два стиха. Так повторяется четыре раза. На пятый раз ритмическое построение нарушается: *еще* относится не к двум стихам, а к че-

тырем. Это нарушение ритмического строя является как бы сигналом того, что серия параллельных членов уже окончена, и затем уже идут стихи, не имеющие этого анафорического *еще* и представляющие как бы разрешение всего этого периода:

А уж Онегин вышел воп;  
Домой одеться едет он.

Анафора обыкновенно строится по типу периодических речей с постепенным нагнетанием; голос поднимается, достигает вершины на последнем члене, имеющем анафорическое слово впереди, затем сламывается и идет вниз.

Следовательно, когда мы говорим о параллелизмах, не следует забывать, что эти параллельные члены не тождественны друг другу, а дают некоторое движение. В устной речи это нагнетание выражается в необходимости постоянного повышения голоса, иначе произношение покажется очень монотонным.

Параллелизмы не только повторяют, но и производят некое движение. Иногда это движение совпадает с тематическим нагнетанием.

Иногда целое стихотворение строится на анафоре. Это особенно типично для стихотворений лирического, я бы сказал — романсного, характера. При этом бывает довольно сложная игра. Например:

Почему, как сидишь озаренной,  
Над работой пробор наклона,  
Мне сдается, что круг благовонный  
Всё к тебе приближает меня?

Почему светлой речи значенья  
Я с таким затрудненьем ищу?  
Почему и простые реченья  
Словно томную тайну шепчу?

Почему как горячее жало  
Чуть заметно впивается в грудь?  
Почему мне так воздуху мало,  
Что хотел бы глубоко вздохнуть?

(А. А. Фет. «Почему?», 1891)

Здесь как раз такой случай, когда всё стихотворение построено на анафорах, на параллельных членах и завершается разрешающей частью: «Почему мне так воздуху мало, Что хотел бы глубоко вздохнуть?» Хотя по внешнему значению этот последний параллельный член аналогичен другим, но так как он является концовкой, то к нему примышляется какое-то образное значение, вкладывается в него более глубокое содержание.

Этими синтаксическими формами, конечно, не ограничиваются все приемы выразительного оформления речи. Следует упомянуть еще об одном классе, не приводя примеров. Известно, что существуют повествовательные формы изложения и диалогические формы изложения. Повествование — это не-

кий монолог, не обращенный к одному лицу, а абстрактный монолог, обращенный к абстрактным слушателям, даже не находящимся перед говорящим. Но имеются особые случаи диалогической речи. Что для них характерно? Диалог обыкновенно состоит из вопросов и ответов. Имеется вопросительная форма, имеется и ответная форма, потому что ответ обыкновенно синтаксически строится не так, как вопрос. Например, для ответа характерно положение частицы «да» или «нет». Собственно, диалогическую форму приобретает и восклицание. Восклицание тоже есть выражение чувства, которое предполагает собеседника: перед кем-то можно восклицать, кого-то можно спрашивать и т. д. Но для лирических произведений характерно то, что синтаксические формы диалога применяются к стихотворению, которое служит объективным изложением.

### Риторические обороты

Подобные вопросы, подобные восклицания (следовало бы прибавить — и ответы) носят название риторических. Это либо просто форма вопроса, либо обращение к предмету, к явлению природы, которое, конечно, не может дать никакого ответа. Все эти риторические формы весьма типичны для лирических произведений. А так как лирические произведения у нас всегда ассоциируются со стихами, то можно сказать, что это главным образом характерно для стихотворной формы. В стихах Фета или Жуковского можно найти много подобных форм. А в современной поэзии? Маяковский постоянно имитирует диалогическую форму в своих стихах. Правда, у него это ораторский прием: более громкий вопрос, более громкое восклицание, но эти риторические формы присутствуют у него постоянно.

Любопытно, что подобные формы встречаются и в прозе, но тогда эту прозу хочется перевести в стиховой ряд. Создается ощущение, что такая проза приобретает особый характер. Возьмем известный лирический отрывок Гоголя: «Знаете ли вы украинскую ночь?» Вопрос — чисто риторический, и ответ тоже чисто риторический. Здесь выдерживается тон беседы, и отсюда получается впечатление большей близости говорящего к слушателю, большей эмоциональной насыщенности. Мы как бы видим того человека, который спрашивает, который к нам обращается. Такая проза кажется особо ритмичной, хотя никто не уловил здесь особенного ритма; во всяком случае до сих пор никто не показал, чем эти отрывки ритмичнее других.

В другом риторическом восклицании Гоголя: «Чуден Днепр...» восклицательная форма имеет значение не столько восклицания, сколько описания, но она превращается в восклицательную. Вопросительный и восклицательный знаки появ-



ляются очень часто там, где по существу мы имеем не диалог, а простую форму повествования.

Восклицание, вопрос и ответ — риторические формы, очень типичные для лирического развертывания темы. Можно найти очень много стихотворений, которые начинаются со слов *да* или *нет*, например у Лермонтова: «Нет, я не Байрон...» Тут есть какой-то элемент диалога, элемент непосредственной беседы со слушателем или с самим собой. Очень часто стихотворение начинается с таких слов, которые в нормальном положении могут быть только в середине диалога или в середине речи.

Но, конечно, в употреблении риторических оборотов должно быть особое чувство меры. Вообще в каждом стиле они хороши тогда, когда уместны, а слишком обильное употребление разных риторических оборотов приводит к треску ходульной риторике. Такие обороты должны быть внутренне оправданными. Это, впрочем, относится ко всем без исключения приемам художественного выражения.

### Несобственно-прямая речь

Вопросы стилистики далеко не все достаточно разработаны. Но, имея общее представление о лексике, об образной и синтаксической структуре, можно дополнять свои познания живыми наблюдениями. Важно лишь знать, что искать в реальных текстах.

Стиль — это прием речевой характеристики. Все стилистические формы имеют применение главным образом в характеристике говорящего. Стилистическая структура речи обычно характеризует говорящего, и поэты говорят о речевой характеристике. Отсюда можно заключить, что наибольшее внимание писатель обращает на характеристику речи тогда, когда эта речь прямая, т. е. когда мы имеем дело с каким-нибудь персонажем, который говорит. Поэтому анализ прямой речи необходим для того, чтобы создать портрет того или иного персонажа. А в драматических произведениях на этом держится всё. Там автор никак не представляет персонажа. Персонаж говорит сам, и поэтому стиль речи его необычайно важен, тем более, что драматическое произведение создается для того, чтобы изобразить его на сцене. Здесь авторский текст должен быть достаточно ярким, чтобы дать материал для актера, для осмысления характера его речи. Это дается не столько содержанием текста, сколько стилем его. Но не нужно думать, что при анализе текста можно ограничиться анализом так называемой прямой речи, т. е. того, что произносит персонаж. Дело в том, что далеко не всегда стиль говорящего отражается только в тех словах, которые «закавычены», которые даны в кавычках. Сплошь и рядом слова персонажа даны без ка-

вычек и формально говорит как будто автор. Но он говорит за своего героя. Это то, что называется несобственно-прямой речью.

Несобственно-прямая речь обнаруживается не всегда одинаково легко. Вот пример откровенного обнаружения несобственно-прямой речи из повести Пушкина «Барышня-крестьянка»:

«Она обняла отца, обещалась ему подумать о его совете, и побежала умилять раздраженную мисс Жаксон, которая насилу согласилась отпереть ей свою дверь и выслушать ее оправдания. Лизе было совестно показаться перед незнакомцами такой чернавкою; она не смела просить... она была уверена, что добрая, милая мисс Жаксон простит ей... и проч., и проч. Мисс Жаксон, удостоверюсь, что Лиза не думала поднять ее на смех, успокоилась...»

Как будто формально грамматически здесь говорит рассказчик, автор, потому что Лиза фигурирует в третьем лице. Но автор ли это говорит? «Лизе было совестно показаться перед незнакомцами такой чернавкою...» Мы знаем, что у Лизы были совсем другие мотивы для того, чтобы явиться в таком виде. Это вовсе не те мотивы, которые сообщает автор читателю, а это те мотивы, которые Лиза сообщает мисс Жаксон. Следовательно, хотя фраза построена в третьем лице — «Лизе было совестно...», но на самом деле это — несобственно-прямая речь, т. е. это речь Лизы, которую если бы ее закавычить, надо было бы читать так: «Мне было совестно показаться... Я не смела просить... Я была уверена...» и т. д. Это не косвенная речь. Косвенная речь была бы тогда, если бы мы имели: «Лиза сказала, что...» и т. д. Здесь этого нет. Грамматически повесть построена как речь рассказчика, автора. В действительности вся эта речь выдержана в стиле языка персонажа. Например, дальше говорится: «Она была уверена, что добрая, милая мисс Жаксон...» и т. д. Если вспомнить, как мисс Жаксон охарактеризована в повести «Барышня-крестьянка», то будет ясно, что автор не мог употребить для ее характеристики таких эпитетов, как «добрая», «милая». Мисс Жаксон не выведена ни доброй, ни милой. Это опять-таки слова обращения Лизы к мисс Жаксон, т. е. это тоже несобственно-прямая речь. И даже формально слова и «прочее и прочее» — это есть сигнал того, что в таком же духе Лиза продолжала говорить мисс Жаксон. Здесь кончается несобственно-прямая речь и начинается уже рассказ автора: «Мисс Жаксон, удостоверюсь...» и т. д. Здесь пример отчетливо поданной несобственно-прямой речи. Ясно, что говорит Лиза, а не автор, хотя, повторяю, грамматически это подано так, как будто говорит автор.

Но такие случаи явного обнаружения несобственной прямой речи относительно редки. Зато в скрытой форме несобственно-прямая речь очень часто присутствует. Автор часто говорит о каком-нибудь персонаже его же стилем. Иногда эта замена

прямо свидетельствует о том, кто сейчас на сцене. Появился один персонаж — автор говорит одним языком, появился другой персонаж — автор говорит другим языком. Язык сменяется вместе с выходом того или другого персонажа. Хотя здесь нет такого ясного обнаружения того, что автор говорит не своим языком, а языком персонажа, но по существу это та же самая несобственная речь.

Приведу пример из «Пиковой дамы». Герой повести Германн — сын обрусевшего немца, поэтому в его речи, хотя и вполне правильной, присутствует какая-то книжная абстракция, чувствуется, что это не настоящая русская речь: «Я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее», — говорит Германн. Это, конечно, книжный оборот. Такой налет книжности есть во всех речах Германна. А теперь посмотрим, как Пушкин характеризует Германна уже от своего лица и вовсе как бы не прибегая к языку Германна. Мы видим, что в стихию языка Пушкина тоже вдруг вторгается этот книжный стиль, когда он говорит о Германне. Например: «Он имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасала его от обыкновенных заблуждений молодости». Ни о ком другом не говорит Пушкин так, как он говорит о Германне. Почему? Потому, что самим стилем этой характеристики он как бы подчеркивает и стиль Германна. Созвучно речевой характеристике Германна Пушкин дает свою характеристику героя. В таком скрытом виде несобственно-прямая речь встречается гораздо чаще, чем это можно было бы ожидать, и важно при анализе внимательно следить за тем, где язык принадлежит автору и где язык принадлежит персонажу.

Кроме того, бывает очень сложное переkreщивание. Один из персонажей рассказывает о других персонажах, сообщает об их речи. Стиль рассказчика накладывается на стиль тех персонажей, о которых он рассказывает. Бывает, что побеждает стиль того, о ком он рассказывает. Встречаются сложные комбинации, где требуется довольно тонкий стилистический анализ, чтобы обнаружить, какие элементы стиля кому из говорящих принадлежат. Очень сложная система, например, в «Повестях Белкина». Всё это пишет Белкин, но пишет не от себя, а пересказывает то, что ему говорили разные лица. Стиль каждого рассказа соответствует тем персонажам, какие указаны в предисловиях к повестям.

Помимо общего стиля Белкина в каждой из повестей отражается стиль рассказчика. Например, в повести «Выстрел» рассказ ведет какой-то офицер, но во вторую часть вторгается еще и рассказ графа Б.\*\*\* Язык Белкина и язык еще двух рассказчиков дает сложное сплетение трех разнородных стилей.

## ПРОБЛЕМЫ СТИЛИСТИКИ В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ Б. В. ТОМАШЕВСКОГО

Эта книга (первая часть книги «Стилистика и стихосложение»<sup>1</sup>) принадлежит перу выдающегося советского филолога-литературоведа Бориса Викторовича Томашевского (1890—1957). Томашевский стоял у истоков советского пушкиноведения, был одним из основоположников текстологии новой литературы, глубоким и вдумчивым теоретиком. В области теории литературы его интересы были сосредоточены вокруг проблем поэтики, и «Стилистика» в полной мере отражает важнейшие особенности теоретико-литературных идей Томашевского.

Однако значение этой книги не только в оригинальности идей. «Стилистика» — один из весьма немногих трудов, в которых систематически изложены все основные проблемы стилистики художественной литературы, одного из наиболее важных и сложных разделов филологии. Важных потому, что открытие и уяснение стилистических закономерностей позволяет понять произведение, писателя, литературную эпоху в их эстетической конкретности. Сложных потому, что стилистика художественной литературы теснейшим образом связана с лингвистикой, в первую очередь с историей литературного языка и стилистикой языка и речи.<sup>2</sup>

Томашевский рассматривает стилистику художественной литературы как составную часть поэтики. Университетский курс поэтики, по замыслу учебного, должен был включать в себя стилистику, стиховедение и особый историко-теоретический раздел, который Томашевский назвал «Художественная система как категория историческая» и в котором должны были главное место занять проблемы композиции, литературные направления и жанры.<sup>3</sup>

Идеи такого курса во многом определялись у Томашевского в 1920-х годах. Его «Теория литературы»<sup>4</sup> включает в себя три аналогичных раздела: «Элементы стилистики», «Сравнительная метрика», «Тематика». В дальнейшем первый раздел значительно расширился и обогатился новыми проблемами, разработанными советской наукой о языке художественной литературы, а «сравнительная метрика» превратилась в стройную теорию стиха; еще в большей мере изменился третий раздел поэтики: от формального рассмотрения некоторых наиболее общих элементов художественной структуры (выбор темы, фабула и сюжет, принципы мотивировки, литературные жанры и т. д.) Томашевский пришел к проблеме исторически развивающейся художественной системы. К 1950-м годам содержание термина «поэтика» изменилось, даже переосмыслилось, но объем понятия и структура курса поэтики остались для ученого в основном теми же самыми.

---

<sup>1</sup> Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение: Курс лекций. Л., 1959.

<sup>2</sup> Вопрос о предмете стилистики художественной литературы как о научной дисциплине — один из наиболее дискуссионных вопросов теории литературы. Эта дискуссионность объясняется своеобразным «промежуточным» положением стилистики. В. В. Виноградов высказал даже мысль о необходимости рассматривать ее как особую научную дисциплину, призванную изучать язык художественной литературы и пользующуюся особым лингволитературоведческим методом анализа (см.: Виноградов В. В. 1) О языке художественной литературы. М., 1959; 2) Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963).

<sup>3</sup> Эту часть курса Томашевский не успел прочесть, но о ее содержании достаточно полно можно судить по вводной лекции, опубликованной в первом издании «Стилистики и стихосложения» (с. 497—524).

<sup>4</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1925.

Представления Томашевского о том, что входит в это понятие, определилось в начале XX в., в то время, когда закладывались основы теории и истории литературы как филологической науки, опирающейся в изучении художественного творчества на лингвистику. «Поскольку материалом поэзии является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика, — писал В. М. Жирмунский в статье «Задачи поэтики» (1919). — Каждый из этих фактов, подчиненный художественному заданию, становится тем самым поэтическим приемом».<sup>5</sup> В. М. Жирмунский определил и основные разделы этой научной дисциплины, в которую входят стилистика («как бы поэтическая лингвистика»<sup>6</sup>), стиховедение, тематика и композиция; рассмотрение тематико-композиционных проблем естественно, по мысли ученого, должно подвести к изучению проблемы жанров.

Создавая в начале 1920-х годов свою «Теорию литературы», Томашевский исходил из того значения понятия «поэтика», которое сложилось в русской филологической науке в начале XX в. «Не эволюция философского мировоззрения или „чувства жизни“ по памятникам литературы, не историческое развитие и изменение общественной психологии в ее взаимодействии с индивидуальной психологией поэта-творца составляет в настоящее время предмет наиболее оживленного научного интереса, а изучение поэтического искусства, поэтика историческая и теоретическая».<sup>7</sup> Основы этих поэтик были заложены трудами А. Н. Веселовского и А. А. Потебни.

Термин «поэтика» как общеэстетический термин был введен Аристотелем. Приложенный затем главным образом к художественной литературе (во многом благодаря тому, что это слово осмыслялось как производное от слова «поэзия», которое долгое время было синонимично понятию «словесность», т. е. «художественная литература», в отличие от «прозы» — языка практической речи), этот термин сохранял до середины XIX в. значение общеэстетической категории. Веселовский изменил это значение, введя понятие «историческая поэтика» (по аналогии с исторической грамматикой). Оно стало термином теории литературы, одним из основных в концепции истории всемирной литературы, построение которой Веселовский считал своей конечной задачей. Но в целом принципы «исторической поэтики» Веселовского не могли стать принципами общетеоретическими, хотя они и содержали в себе определенную основу для построения поэтики теоретической (это относится в первую очередь к поэтике сюжета). Вопросы специфики литературы как словесного искусства «историческая поэтика» в полной мере не объясняла. Они оказались в центре теоретико-литературных построений Потебни, который сформулировал основные идеи лингвистической «теории словесности» и тем самым — теоретической поэтики.

Разрабатывая проблему «язык и мышление», Потебня нашел аналогию между развитием языка и процессом создания художественного образа; он обнаружил, что в «поэтическом произведении есть те же самые стихии, что и в слове»<sup>8</sup> и это объясняется характером мыслительной деятельности человека. Потебня обратился к анализу внутренней структуры словесного художественного образа для подтверждения своей теории о языковом мышлении, и своим ученикам о «внутренней форме» слова<sup>9</sup>, по существу, впервые поставил вопрос о стилистике как об особой филологической дисциплине, занимающей «срединное» положение между теорией литературы и языкознанием. Прав был Ю. Н. Тынянов: «Самым значащим вопросом в области изучения поэтического стиля является вопрос о значении и смысле поэтического сло-

<sup>5</sup> Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 28.

<sup>6</sup> Там же, с. 30—31.

<sup>7</sup> Там же, с. 15.

<sup>8</sup> Потебня А. А. Язык и мысль. — В кн.: Потебня А. А. Полное собр. соч. Одесса, 1922, т. 1, с. 150.

<sup>9</sup> См.: Муратов А. Б. О теории образа А. А. Потебни. — Изв. АН СССР, отд.-ные лит. и яз., 1977, т. 36, вып. 2, с. 99—111.

ва. А. А. Потебня надолго определил пути разработки этого вопроса теорией образа.<sup>10</sup> Формалисты отрицательно отнеслись к теории Потебни,<sup>11</sup> но по существу она оказалась им близка: идеи участников общества поэтического языка во многом исходили из лингвистической «теории словесности» Потебни. Формалисты критиковали его за «психологизм» и за то, что он не разработал проблемы образа как конкретной поэтической конструкции; но, сделав главной проблемой своей поэтики вопрос об отличии языка поэтического от языка обыденной речи и описав поэтическую конструкцию, они, по существу, придали формальный характер и конкретизировали общие положения потебнианской теории образа.<sup>12</sup>

Та же проблема стала исходной в «Теории литературы» Томашевского; этот труд оказался одним из наиболее показательных трудов, созданных в рамках формального метода. «Задачей поэтики (иначе теории словесности или литературы), — писал Томашевский, — является изучение способов построения литературных произведений. Объектом изучения в поэтике является художественная литература. Способом изучения является описание и классификация явлений и их истолкование».<sup>13</sup> Эти описания и классификации будут возможны, по Томашевскому, только тогда, когда будет решен вопрос об отличии речи практической от речи художественной. Усматривая такое отличие прежде всего в «установке на выражение», так как в художественном произведении «внимание, обращенное на само выражение», гораздо выше, чем в обиходной речи, Томашевский так определяет место стилистики в теоретической поэтике: «Учет основных явлений, сопутствующих установке на выражение, совершенно необходим для понимания конструкции художественных произведений, и поэтому стилистика является необходимым введением в поэтику».<sup>14</sup> Стилистика изучает вопросы, связанные «с созданием осязаемого выражения», способы «индивидуализации речи», «построения из общего языкового материала речи, характерной для данного произведения или автора».<sup>15</sup> Таких общих вопросов Томашевский намечает три: поэтическая лексика, тропы и поэтический синтаксис, эвфония.<sup>16</sup>

«Теория литературы» Томашевского, как отмечали рецензенты в конце 1920-х годов, была «первым на русском языке опытом изложения основных элементов науки художественного слова в свете ее новейших достижений»,<sup>17</sup> серьезным, ясным и содержательным университетским курсом, имеющим, однако, значение вполне самостоятельного научного труда.<sup>18</sup> Вместе с тем многие из рецензентов высказали принципиальное несогласие с формалистической методологией книги, отметив «недостаточность, с точки зрения марксистской методологии, общих определений, даваемых автором, по основным вопросам науки о литературе».<sup>19</sup> В этой связи подверглось критике и определение поэтики, данное Томашевским. «Поэтика должна, — писал П. Медведев, —

<sup>10</sup> Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка. М., 1965, с. 22.

<sup>11</sup> См.: Шкловский В. Искусство как прием. — В кн.: Поэтика. Пг., 1919, с. 103; Шпет Г. Эстетические фрагменты. III. Пг., 1923, с. 38—39.

<sup>12</sup> Tomashevskij B. La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie. — Revue des études slaves, 1928, vol. 8, p. 230.

<sup>13</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы, с. 3.

<sup>14</sup> Там же, с. 9, 10.

<sup>15</sup> Там же, с. 11.

<sup>16</sup> Эвфония (фоника) теперь рассматривается чаще всего как один из разделов стиховедения.

<sup>17</sup> Сергеевский И. [Рец.] — Красная ночь. 1925, кн. 5, июнь, с. 276.

<sup>18</sup> См.: Медведев П. [Рец.] — Звезда, 1925, № 3(9), с. 298—299. — На основе «Теории литературы» Томашевский создал школьный учебник (Томашевский Б. Краткий курс поэтики. М.; Л., 1928).

<sup>19</sup> Десницкий В. А. Преподавателю-словеснику. — В кн.: Томашевский Б. Краткий курс поэтики, с. 8. Ср.: Прозоров А. [Рец.] — На литературном посту, 1927, № 11—12, июнь, с. 30—37.

быть эстетикой словесного творчества и потому изучение приемов построения литературных произведений является только одной из ее задач, правда, немаловажной»; самое же главное — «изучение и классификация этих приемов невозможны без понимания художественной функции их».<sup>20</sup>

П. Медведев очень точно определил коренную ошибочность формалистического подхода к явлениям словесного искусства. Стремясь остаться в пределах изучения только данного — слова, формалисты отбросили «психологизм» теоретических построений Потебни, но вместе с ним — и рациональное зерно его теории образа: художественный образ, по Потебне, будучи образом словесным, в то же время отличен от явления чисто языкового, где главное — непосредственное значение высказывания. Эмоционально-содержательная емкость художественного образа создается потому, что в образе преодолевается понятийный характер языкового высказывания. Отказавшись от рассмотрения этих проблем, формалисты должны были увидеть в художественной речи лишь один из функциональных стилей, поддающийся описанию. Не была исключением в этом смысле и «Теория литературы» Томашевского, который «всецело опирался на выдвинутое в свое время формалистами учение о функциональном отличии речи поэтической от речи прозаической как установки на выражение, отвлеченное от коммуницируемого в нем слова. на учение о художественном моменте в литературном произведении как совокупности примененных в нем приемов по обработке материала».<sup>21</sup>

Понимание языка художественной литературы не как функционального стиля, а как эстетической данности и привело, по существу, формалистов, и Томашевского в том числе, к пересмотру всей концепции поэтики. Итоги этого пересмотра со всей очевидностью обнаруживаются в «Стилистике».

Из общелингвистического введения к теоретической поэтике стилистика превратилась в необходимую часть поэтики как дисциплины теоретико-исторической, а центральной проблемой в изучении стиля стала проблема единства формы и содержания: «При изучении явлений художественной литературы проблема стиля приобретает особую значительность, так как самый стиль становится художественным средством воплощения замысла автора». При этом для Томашевского понятие «содержание» теперь исторически конкретно, а «стиль» — понятие историко-эстетическое. Оно не может быть понято вне языковых явлений, так как «именно в пределах литературного языка и развиваются те стилистические явления, которые будут служить предметом изучения». Поэтому существенную часть стилистики составляет вопрос о становлении русского литературного языка — с конца XVII в. до 1840-х годов, когда «вполне раскрывается роль стиля в литературе»; значение творчества Пушкина и Гоголя в том и состоит, что стилистическая окраска слова у них сама становится образительным средством. Они были наследниками почти двухвековой языковой культуры и открыли в русской литературе принципиальную неограниченность стилистических возможностей языка. Но дело не только в этом. Томашевский говорит не только о необходимости учитывать жизнь слова в языке (для того, чтобы можно было понять его стилистическую функцию). Стилистическая функция всегда обнаруживается в конкретном поэтическом контексте, ибо всегда выражает эстетически конкретное содержание. Классификация таких типичных для конкретного исторического периода в развитии русской литературы лексических и синтаксических явлений, поэтических тропов и фразеологизмов и дана в «Стилистике» Томашевского.

«Стилистика» Томашевского, как видим, строится на принципиально иной, по сравнению с его «Теорией литературы», методологической основе. Между этими двумя книгами — целая эпоха в развитии советского литературоведения, наполнившая новым содержанием термины филологической науки. Уже в 1935 г. в ответ на предложение Г. М. Кржижановского напи-

<sup>20</sup> Звезда, 1925, № 3(9), с. 298, 299.

<sup>21</sup> Шор Р. [Рец.] — Печать и революция, 1927, кн. 6, сент., с. 208—209.

сать «руководство по технологии творчества» Б. М. Эйхенбаум и Б. В. Томашевский решительно отказались, так как «за эти годы отучились так думать» (о приемах). В. М. Жирмуинский сказал о причинах отказа еще точнее: «Мы в последнее время на эти темы не думали. Не случайно не думали, а по какой-то исторической необходимости».<sup>22</sup> В этом признании заключен глубокий смысл.

Время доказало ошибочность формалистической методологии. «Формалисты были озабочены поиском внутренних законов развития литературы. Нельзя недооценивать значения этого поиска для науки, поскольку его целью было уяснение специфической природы художественного творчества,— справедливо писал С. И. Машинский. — Но усилия формалистов в этом направлении оказались все-таки малоэффективными — именно потому, что игнорировались общие законы развития историко-литературного процесса и многообразные связи литературы с общественной жизнью».<sup>23</sup> В 1920-х годах в «Теории литературы» Томашевского сложилась предварительная формальная структура поэтики как филологической научной дисциплины. Но создание поэтики, построенной на общих законах развития историко-литературного процесса, оказалось возможным лишь три десятилетия спустя. Томашевский не успел завершить построение такой поэтики. Однако его «Стилистика» свидетельствует о том, что он был очень близок к ее созданию.

Б. В. Томашевский был одним из ведущих профессоров филологического факультета Ленинградского университета. Многочисленные общие и специальные курсы, читаемые ученым в стенах университета, во многом подготовили его научные труды. Томашевский органично и счастливо совмещал в себе талант глубокого ученого и замечательного лектора. Особенно ясно это отразилось в его курсе «Стилистика и стихосложение», который был введен на филологическом факультете ЛГУ Томашевским и который до сих пор читается по его программе. Публикуемая первая часть этого курса дает ясное представление о его содержании. Особенности «Стилистики» Томашевского является то, что это — стенографическая запись курса, лишь в необходимых случаях исправленная при подготовке к печати. Поэтому она сохраняет своеобразную атмосферу устного произношения и устной речи.

«Стилистика» печатается по первому изданию (Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Курс лекций, Л., 1959, с. 7—289) с исправлением ряда неточностей и опечаток. Существенную помощь в подготовке текста «Стилистики» для переиздания оказали замечания и поправки И. Н. Медведевой-Томашевской; она готовила первое издание к печати, и экземпляр этой книги с пометами Ирины Николаевны был любезно мне предоставлен З. Б. Томашевской.

<sup>22</sup> Цит. по: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 536.

<sup>23</sup> Машинский С. Вечно живое наследие. М., 1978, с. 44.

А. Б. Муратов

ИБ № 1775

Борис Викторович Томашевский

Стилистика

Учебное пособие

2-е изд., испр. и доп.

Редактор И. А. Богданова

Техн. редактор Е. Г. Учайва. Корректоры Н. М. Каплинская, Н. В. Ермолаева

Сдано в набор 19.07.82. Подписано в печать 10.02.83. М-41014. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 18. Усл. кр.-отт. 18,25. Уч.-изд. л. 19.03. Тираж 10000 экз. Заказ 630. Цена 75 коп. Издательство ЛГУ им. А. А. Жданова. 199164. Ленинград, Университетская наб., 7/9.

Сортавальская книжная типография Государственного комитета Карельской АССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Сортавала, Карельская, 42.