

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Отделение литературы и языка

В.В.ВИНОГРАДОВ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

ЯЗЫК И СТИЛЬ
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

ОТ КАРАМЗИНА
ДО ГОГОЛЯ



Ответственные редакторы:
академик Д. С. ЛИХАЧЕВ,
доктор филологических наук А. П. ЧУДАКОВ



МОСКВА «НАУКА» 1990

ББК 83.3Р
В48

Редакционная коллегия:

Ю. А. БЕЛЬЧИКОВ, В. Г. КОСТОМАРОВ, Д. С. ЛИХАЧЕВ,
Ю. В. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, Н. И. ТОЛСТОЙ, Н. Ю. ШВЕДОВА

Рецензенты:

доктор филологических наук

Ю. В. МАНН,

доктор филологических наук

Е. А. ИВАНЧИКОВА

В $\frac{4601000000-401}{042(02)-90}$ —660—90—II полугодие

ББК 83.3Р

ISBN 5—02—011441—3 © Отделение литературы и языка АН СССР, 1990

ОТ РЕДАКТОРОВ

В этот том (шестой по общему счету) «Избранных трудов» академика В. В. Виноградова входят известные работы ученого о языке и стиле русских писателей конца XVIII—первой половины XIX в., написанные в 30—50-е годы.

Несмотря на более чем тридцатилетний промежуток, разделяющий первые и заключительные работы тома, все они отличаются удивительным единством методологии, сложившейся у автора к началу 30-х годов и получившей теоретическое осмысление в книге «О художественной прозе» (1929).

Именно это обстоятельство позволяет расположить статьи в томе не по времени их написания, но по хронологии исследуемых писателей — от Карамзина до Гоголя.

Статьи эти тесно связаны меж собою — исследования о писателях более поздних органически продолжают проблематику статей о ранних.

Все они представляют как бы главы единого труда, охватывающего вместе с работами о Тургеневе, Толстом, Ахматовой, Зощенко (составят следующий том) развитие языка и стилей русской литературы на протяжении полутора веков. Замысел такого труда был у Виноградова: еще в 1934 г. в одном из писем он говорил о задуманной книге «Язык русской прозы XIX в.», в первом томе которой должны были рассматриваться Карамзин, Марлинский, Сенковский, Полевой, Гоголь, Даль, «Достоевский до ссылки» (Н. М. Малышевой, 23 сент. — ААН). О плане этого труда можно судить в какой-то степени и по соответствующим разделам известных «Очерков по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.», а также книге «О языке художественной литературы» (1959). Все эти сочинения совместно с напечатанными во втором (1976) и пятом (1980) томах «Избранных трудов» работами об Аввакуме, Пушкине, Гоголе, Достоевском, Салтыкове-Щедрине, книгами «Язык Пушкина» и «Стиль Пушкина» (из-за своего объема эти книги не могли быть включены в настоящую серию) — по сути дела первая в отечественной науке попытка очерка исторической поэтики русской литературы, понимаемой как движение повествовательных форм, тесно связанное с развитием русского литературного языка.

Основной корпус тома составляют статьи Виноградова об И. И. Дмитриеве, Лермонтове, Гоголе, остающиеся до сего времени главными работами по языку и стилю этих писателей. Каждая из них представляет собою по сути дела небольшую монографию, дающую целостный анализ основных словесно-изобразительных принципов исследуемого автора. К ним примыкают более поздние статьи ученого о Крылове и Карамзине, также освещающие важные этапы в развитии средств речевой выразительности русской словесности.

Текстологические принципы и справочный аппарат настоящего тома остались те же, что и в предыдущих томах «Избранных трудов», посвященных стилистике и поэтике.

Библиографические сведения, содержащиеся в текстах В. В. Виноградова, даются как в прижизненных изданиях ученого; в постраничные сноски внесены изменения в соответствии с современными государственными стандартами.

Знаком отсылки к комментарию служит цифра со звездочкой. Текст, набранный курсивом, выделен Виноградовым; разрядкой отмечено выделенное авторами цитируемых источников и комментаторами.

Пропуски в цитатах, сделанные Виноградовым, обозначены многоточием в прямых скобках; принадлежащие комментаторам — многоточием в скобках угловых.

ПРОБЛЕМА КАРАМЗИНА В ИСТОРИИ СТИЛЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Вопрос о значении Н. М. Карамзина в истории русской литературы и литературного русского языка, вопрос об исторической сущности карамзинского литературного творчества и исторической ценности карамзинской стилистической реформы, об ее социальных истоках и художественной направленности, о месте индивидуального стиля Карамзина в развитии стилей русской литературы еще не может считаться удовлетворительно разъясненным. В советском литературоведении, даже в курсах по истории русской литературы XVIII—первой половины XIX в., наблюдаются значительные колебания как в определении социально-идеологических основ творчества Карамзина, в изображении эволюции его общественно-политических взглядов и характеристике путей развития его словесно-художественного творчества, так и в общей оценке роли Карамзина — создателя «нового слога Российского языка», «реформатора русского литературного языка».

С одной стороны, еще до сих пор не вполне рассеялся и развеялся тот иконописный ореол, которым было окружено имя Н. М. Карамзина в нашей дореволюционной историографии и истории литературы¹. Глубокие внутренние противоречия в идеологии Карамзина, в развитии его общественно-политических воззрений, а также крупные изменения в общих принципах его литературно-художественной системы, его стилистической реформы на протяжении больше чем сорокалетней литературно-языковой деятельности остаются недостаточно раскрытыми.

В 60-х годах XIX в. реакционный славянофил, историк М. П. Погодин доказывал, например, что в «Письмах русского путешественника» слышался «совершенно новый язык сравнительно с тем, который слышался в предшествовавших опытах Карамзина, сравнительно с тем, который употреблялся современными ему писателями». «Какая ясность, простота, какая легкость, плавность, живость, какое свободное течение речи!» — восклицал М. П. Погодин и спрашивал: «Где Карамзин научился этому языку? Где нашел его образы?» Ответ историка был чужд историзма: «Где? — в своем чувстве, в своем сердце, в своем слухе, посредством долгого, неутомимого прилежания, посредством настойчивой, ревностной работы, внимательного, глубокого размышления... Все ступени его восхождения перед нашими глазами: Деревянная нога, Штурмовы размышления, Галлерова поэма, Деревенские вечера, Юлий Цезарь, Эмилия Галотти, переводы из Томсона, Гердера, Боннета, стихотворные опыты в письмах к Дмитриеву, послание к Петрову, перевод Адиссоновой оды, Поэзия, Евгений и Юлия, повесть Прогулка, наконец, письмо из Твери, которым начинается ряд писем Русского путешественника»².

¹ См.: Платонов С. Ф. Н. М. Карамзин. СПб., 1912. С. 3—5*.

² Погодин М. П. Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников. М., 1866. Ч. 1. С. 43^{2*}.

Приведа цитаты из ранних переводов Карамзина (Штурмовых «Размышлений о делах божиих в царстве природы и провидения», поэмы Галлера «О происхождении зла»), М. П. Погодин замечал, «как еще труден был Карамзину язык и как робко он следовал по ломоносовскому направлению»³. Следовательно, тут косвенно уже на основе исторических доводов и наблюдений закрепляется тезис, что Карамзиным была в конце концов решительно преодолена и преобразована стилистическая система Ломоносова.

Карамзин представляется изобретателем новой стилистической системы русского литературного языка, достигшим своего открытия только в результате упорной индивидуальной работы над русским словом. Теми же индивидуальными творческими усилиями, направленными на освоение западноевропейской культуры и цивилизации, личным дарованием, глубоким сознанием исторических и литературно-художественных потребностей тогдашней русской современности объяснялись и характерные черты литературной деятельности Карамзина^{3*}.

Акад. Ф. И. Буслаев писал о Карамзине в 60-х годах: «Поколения младшие учились и теперь еще учатся мыслить и выражать свои мысли по его сочинениям, на которых и доселе основываются и русский синтаксис и русская стилистика»⁴.

Типично относящееся к самому концу XIX столетия суждение о Карамзине проф. В. В. Сиповского: «В ряду русских писателей Карамзин — один из наиболее заметных: его именем назван даже целый период, обнимающий несколько десятилетий, заключающий в себе деятельность целого ряда писателей, между которыми встречаем мы имена Жуковского, Батюшкова и даже, по мнению некоторых историков, Крылова, Дмитриева, Озерова . . . Почему же конец XVIII и начало XIX в. в русской литературе не названы именем Крылова или Дмитриева? Почему позднее Жуковский отнесен был к карамзинскому периоду, а не начал собою нового? — Ответ найти не трудно — потому, что в деятельности этих писателей современники, а за ними и историки, увидели только продолжение предыдущей литературы, увидели развите или даже завершение известного направления, вполне для всех выяснившегося, — Карамзин же, сравнительно с Сумароковым, Херасковым, Державиным, писателями ломоносовского периода, сказал новое, да еще на новый лад: и содержание, и форма его произведений поразили читателей своею новизной, — он сделался, в глазах многих, литературным реформатором. . . Деятельность его заметной струей влилась в историю русской литературы, и новые элементы, внесенные им, вошли в плоть и кровь не только группы ближайших к нему писателей, но и вообще всей последующей русской литературы [. . .] Вот почему общим голосом Карамзин был выделен из толпы второстепенных писателей и поставлен не более не менее как между Ломоносовым и Пушкиным [. . .]»⁵

Для того чтобы правильно восстановить истинную роль Карамзина в истории русской литературы и русского литературного языка, необходимо предварительно развеять очень рано создавшуюся легенду о коренном

³ Там же. С. 48.

⁴ Буслаев Ф. И. Письма русского путешественника // Московские университетские известия. 1866. № 3. С. 185.

⁵ Сиповский В. В. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника» // Записки историко-филологического факультета С.-Петербургского университета. СПб., 1899. Ч. 49. С. 474—475. Ср.: Макогоненко Г. П. Был ли карамзинский период в истории русской литературы? // Рус. лит. 1960. № 4.

преобразовании всей русской литературной стилистики под пером Карамзина; необходимо исследовать во всей полноте, широте и во всех внутренних противоречиях развитие русской литературы, ее направлений и ее стилей, в связи с напряженной социальной борьбой в русском обществе последней четверти XVIII и первой четверти XIX в.

Нельзя рассматривать стиль Карамзина, его литературную продукцию, формы и виды его литературно-художественной и публицистической деятельности статически, как единую, сразу определившуюся и не знавшую никаких противоречий и никакого движения систему. Творчество Карамзина охватывает более чем сорокалетний период развития русской литературы и русского литературного языка — от Радищева до крушения декабризма, от Хераскова до полного расцвета пушкинского гения^{4*}.

Интересны некоторые соображения об эволюции Карамзина, изложенные в докладе А. В. Предтеченского «Общественно-политические взгляды Н. М. Карамзина в 1790-х годах» (на Первой Всесоюзной конференции по изучению русской литературы XVIII в. в октябре 1959 г.)⁶.

«Причастность Карамзина к новиковскому кружку, увлечение французской просветительной философией и Шекспиром, полное отсутствие верно-подданнических мотивов в ранних произведениях — все это говорит о неудовлетворенности писателя социально-политическим строем России начала 90-х годов»⁷. Таков общий вывод А. В. Предтеченского. «Он с уважением относится к свободе и демократии в некоторых государствах Запада, но воздерживается от признания возможности установления их в России. Революция и в ранний период встречает у Карамзина резкое осуждение»⁸. В 90-е годы проблема революции, по мнению А. В. Предтеченского, вызывает у писателя серьезный душевный кризис, который он преодолевает к концу десятилетия. В революции Карамзин увидел теперь нечто более значительное, чем раньше, но в то же время именно французская революция 1789 г. сделала взгляды Карамзина более консервативными. Двумя повестями — «Фролом Силиным» и «Бедной Лизой» — писатель отрицательно отвечает на волновавший всех вопрос о возможности участия русского крестьянства в революции. Революция же заставила Карамзина задуматься и над взаимоотношениями России и Западной Европы в целом. Если в «Письмах русского путешественника» Карамзин горячо приветствовал реформы Петра, то в дальнейшем, испугавшись резких скачков и переломов, он стал отрицательно относиться к деятельности Петра I и поэтизировать Московскую Русь («Лиодор», «Натаалья, боярская дочь»)⁹.

Уже с середины 90-х годов XVIII в. — и особенно с первого десятилетия XIX в. — устанавливается отношение к Карамзину как к главе литературной школы, как к основоположнику нового литературного направления — сентиментализма, создателю «нового слога», новой системы «Российского языка»¹⁰, составившему целую эпоху в истории русской литературно-языковой культуры.

Вместе с тем почти тогда же началась резкая критика как идеологических основ творчества Карамзина, его космополитических устремлений,

⁶ См.: *Княжмиская И. А.* Первая Всесоюзная конференция по изучению литературы XVIII в. // Изв. АН СССР. ОЛЯ. 1960. Т. 19, вып. 3^{5*}.

⁷ Там же. С. 261.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 261—262.

¹⁰ См. сводку самых ранних суждений о творчестве Карамзина, об его языке и стиле в работе В. В. Сиповского «Н. М. Карамзин, автор „Писем русского путешественника“» (СПб., 1899. С. 513—523).

так и его стиля, названного «салонным», его мнимого «тяготения» к порче русского языка заимствованием иностранных слов и оборотов — сначала со стороны представителей консервативного дворянства¹¹, а потом в более резкой форме и с иным содержанием со стороны той передовой дворянской интеллигенции, из которой позднее вышли декабристы.

Однако, как это часто бывает, большинство современников не искало и не стремилось найти истоки творчества Карамзина, разграничить субъективное, индивидуальное и национально-актуальное в его стилистической теории и практике, определить его роль в оформлении и развитии национальной русской литературы¹².

В истории русской литературы в общем виде отмечалась связь стиля Карамзина с творчеством Фонвизина, с одной стороны, Хераскова и Муравьева¹³ — с другой. Так, С. П. Шевырев заявлял: «Фонвизин своею прозою предсказал Карамзину»¹².

Акад. Я. К. Грот указывал на «великое достоинство» фонвизинских писем, особенно писем к сестре, как памятника народно-разговорной, «домашней» речи второй половины XVIII в. «Видим,— писал акад. Грот,— что люди образованные тогда говорили и точно так же, как ныне, но так писать никто не умел, кроме Фонвизина. Однако из сочинений Фонвизина, отличающихся новостью языка, при жизни его сделались особенно известны только две комедии [. . .] Но тогда никому еще не приходила идея, что язык комедии должен перейти в другие роды сочинения»¹³. Вот почему Фонвизин, по мнению Я. К. Грота, не мог оказать непосредственного очень большого влияния на последующее развитие жанров русской литературы и русского литературного языка в конце XVIII в. Творчество Фонвизина во всей его широте, во всех его жанрах стало известно лишь тогда, когда карамзинская реформа уже была осуществлена. Вместе с тем Я. К. Грот подчеркивал чрезвычайно важную роль, которую сыграли в формировании национальной русской литературы, ее народной специфики и в развитии русского литературного языка в XVIII в. стили сатирической литературы. Эта мысль высказывается и современными историками русского языка¹⁴.

«Реформа письменного языка начата была у нас сатирическими писателями. Первым между ними был Кантемир», — писал Я. К. Грот. Однако «пример Кантемира остался потерянным для последующих писателей, и когда Фонвизин и Крылов заговорили подобным же образом, они, конечно, не имели в виду своего предшественника, а безотчетно повиновались требованию своего таланта. Но язык, который бессознательно угадали наши три сатирика, должен был окончательно развиться и приобрести всеобщее одобрение в повести, как в таком роде литературы, в котором, по связи его с жизнью, дарование и искусство автора могут действовать на самый обширный круг читателей»¹⁵. Я. К. Грот различает три основных стиля в языке Фонвизина (высокий, напр. в «Слове на выздоровление вел. кн. Павла Петровича»; средний, напр. в письмах к П. И. Панину, и простой — в комедиях, в письмах к сестре). Поэтому он не соглашается с характеристикой слога Фонвизина в извест-

¹¹ Ср.: Иппокрена. 1799. Ч. 4. С. 19—27*.

¹² Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1897. Кн. 11⁹. Ср.: Берков П. Н. Театр Фонвизина и русская культура // Русские классики и театр. М.; Л., 1947. С. 107.

¹³ Грот Я. К. Фонвизин // Труды. СПб., 1901. Ч. 3. С. 83—84.

¹⁴ Трунев Н. В. Кантемир в истории русского литературного языка. Омск, 1952. Калачева С. В. Сатиры Кантемира. М., 1953. Пашина Р. Б. Роль и значение А. Д. Кантемира в истории русской литературы. М., 1954; и др.

¹⁵ Грот Я. К. Фонвизин. С. 84.

ной монографии кн. П. А. Вяземского о Фонвизине, приписывавшего фонвизинскому слогу, без оговорки, неуместную пестроту галлицизмов и славянизмов¹⁶.

Таким образом, вопрос о значении Фонвизина в истории стилей русской литературы XVIII в. не может считаться вполне решенным, так же как и вопрос о степени воздействия стилей фонвизинской прозы на стиль Карамзина¹⁷, хотя в последнее время творчеству Фонвизина было посвящено несколько очень ценных и важных исследований, среди которых следует особенно отметить докторскую диссертацию К. В. Пигарева^{12*} и разыскания Г. П. Макогоненко¹⁸.

Акад. Я. К. Грот — вслед за И. И. Дмитриевым^{13*} — склонен был связывать стиль Карамзина непосредственно с нормами этикетной разговорной речи дворянского общества 70—80-х годов XVIII в. По его словам, Карамзин «принял в руководство... русский разговорный язык, развивая и обогащая его по возможности из собственных его начал, но в случае надобности заимствуя из других языков отдельные слова, иногда же и обороты, не противные духу русского языка...».

«[. . .] Слог Карамзина был нов по своей пластичности, по богатству образов и живописи выражений, в которых слова являлись в новой связи, в новых счастливых сочетаниях.

Так возникла в первый раз на русском языке проза ровная, чистая, блестящая и музыкальная, в выразительности и изяществе не уступавшая прозе самых богатых литератур Европы»¹⁹.

По словам Я. К. Грота, «Карамзин дал русскому литературному языку решительное направление, в котором он еще и ныне (т. е. в 60-е годы XIX в. Статья Грота относится к 1867 г.— В. В.)^{14*} продолжает развиваться».

Стилистическая реформа Карамзина, в таком понимании почти совпадающая с процессом выработки норм русского национального литературного языка, отрывается от конкретных общественно-исторических условий развития русской литературы и русского литературного языка, и все дальнейшее послекарамзинское развитие русской литературно-языковой культуры представляется в форме единого потока, двигавшегося в русле карамзинской стилистической системы. Все эти суждения глубоко антиисторичны. Ими принижается значение литературной деятельности Пушкина и последующих великих представителей национальной русской реалистической литературы.

Не менее противоречивы были в дореволюционной филологии представления и об отношении стиля Карамзина к литературно-языковой деятельности новиковского круга.

Тесная связь молодого Карамзина с Новиковым и его окружением, литературное и общественно-политическое воспитание Карамзина в среде московского масонства, естественно, как будто наталкивали некоторых исследователей на необходимость искать корни карамзинской стилистики в стилях Новикова и его школы, а также масонской литературы вообще^{15*}.

¹⁶ Там же. С. 85^{10*}.

¹⁷ Ср.: Гомон Н. М. Лексикографическая деятельность Д. И. Фонвизина и лексика его комедии: Автореф. дис. . . . канд. филол. наук. Киев, 1949^{11*}. Ср. также об «Опыте российского сословника» статью того же автора (Рус. яз. в шк. 1955. № 3).

¹⁸ Макогоненко Г. П. Жизнь и творчество Д. И. Фонвизина // Фонвизин Д. И. Собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 1. Ср.: Макогоненко Г. П. Новые материалы о Д. И. Фонвизине и неизвестные его сочинения // Рус. лит. 1958. № 3.

¹⁹ Грот Я. К. Карамзин в истории русского литературного языка // Филологические разыскания. СПб., 1899. С. 86.

Еще С. П. Шевырев каламбурно отозвался о новиковском журнале «Детское чтение для сердца и разума» как о «детской школе Карамзина, где он первоначально вырабатывал свой слог»²⁰. Однако большая часть тех исследователей, которые говорили о влиянии «новиковской школы» на формирование стиля Карамзина, ограничивала это влияние узкими хронологическими рамками 1780-х годов, до заграничного путешествия Карамзина^{16*}. Кроме того, некоторые литературоведы странным образом сочетали указания на влияние «новиковской школы» с признанием зависимости карамзинской стилистической реформы от «английских теоретиков».

«Работы в „Детском чтении“, — писал Л. И. Поливанов, — замечательные по той отделке языка, которую заметно отличается все, что печаталось в этом издании, подготовили тот новый язык, с которым потом Карамзин выступил на литературное поприще; здесь же он углубился в теорию поэтического творчества и, как видно, многое усвоил из английских теоретиков»²¹.

Между тем общая оценка роли Н. М. Карамзина в истории русской речевой культуры невозможна без тщательного исследования литературно-языковой деятельности предшествующих и современных ему писателей и — прежде всего — Н. И. Новикова, с которым Н. М. Карамзин был тесно связан, и не только в период, предшествующий заграничному путешествию. «Благородная натура этого человека, — писал о Новикове В. Г. Белинский, — постоянно одушевлялась высокой гражданской страстью — разливать свет образования в своем отечестве. И он увидел могущественное средство для достижения этой цели в распространении в обществе страсти к чтению [. . .] Когда явился Пушкин, всякое ходячее по рукам стихотворение, действительно хорошее или только казавшееся хорошим, приписывалось Пушкину, хотя бы и вовсе не принадлежало ему. Так и Новикову приписывалось издание всякой книги и одобрение всякого таланта: это выразительно указывает на его роль на сцене русской литературы»²².

Н. А. Добролюбов подчеркивал общественно-политическое значение сатиры Новикова, его сатирических журналов: «Новиков [. . .] был первый и, может быть, единственный из русских журналистов, умевший взяться за сатиру смелую и благородную, поражающую порок сильный и господствующий»²³. Правда, сатирическая струя в стиле Новикова с середины 1770-х годов очень ослабела и как бы готова была иссякнуть.

Однако считалось, что в деятельности Н. И. Новикова и его окружения проблема «нового слога Российского языка» и проблема сентиментального стиля были выдвинуты в истории русской речевой культуры гораздо раньше Н. М. Карамзина и в более широком национальном плане.

Акад. Н. С. Тихонравов указывал на громадную роль Н. И. Новикова в развитии стилей русской литературы, а отчасти и русского литературного языка и на зависимость стилистической реформы Карамзина от литературной деятельности Новикова. Он писал: «Над переводом статей „Детского чтения“ вырабатывался слог Карамзина. До сближения с Новиковым он напечатал только перевод идиллии Геснера „Деревянная нога“, в котором встречаются места такого рода: „Потеряние некоторых из вас своих отцев, коих память должна пребыть незабвенна в ваших сердцах, сделало,

²⁰ Погодин М. П. Н. М. Карамзин. Ч. 1. С. 56.

²¹ Поливанов Л. И. Очерк жизни и литературной деятельности Карамзина // Карамзин Н. М. Избр. соч. М., 1884. Ч. 1. С. XXXIV^{17*}.

²² Белинский В. Г. Избр. соч. М., 1941. Т. 3. С. 544–545^{18*}.

²³ Добролюбов Н. А. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. Т. 1. С. 258.

что вы, вместо чтоб ходили повеся голову, страдая под игом рабства, взираете ныне с радостью на восходящее солнце, и утешительные пении распространяются повсюду»²⁴. Таков петербургский язык Карамзина. Другая речь слышится в тех переводах историографа, которые изданы им, когда он жил в обществе словесников Новикова [. . .] В 1789 г. уже писались «Письма русского путешественника» языком, который выработался в школе Новикова. Здесь начался новый литературный язык, создание которого относят обыкновенно к одному Карамзину, тогда как сам он воспитывался в обществе переводчиков Новикова. Прямое и, по нашему убеждению, вполне справедливое свидетельство современника так важно в деле вопроса о преобразовании русского литературного языка Карамзиным, что мы приводим его вполне: «Стоит составить по годам рациональный каталог^{20*} всех изданных Компаниею трудов, сочинений, переводов, эфемерид, чтобы увидеть, какое обдуманное движение дано литературе, слогу и слову. — Это настоящая, с тем именем, эпоха преобразования языка, неведущими относимая на одно лицо Карамзина, который был там молодым сотрудником»²⁵.

Но такого рода суждения об исторических корнях «нового слога Российского языка» и — соответственно — о литературной деятельности Карамзина были единичны. К тому же они не сопровождались тщательным конкретно-историческим анализом связи стиля Карамзина со стилем Н. И. Новикова и его школы. Ведь Н. И. Новиков был не только борцом за высокую культуру русского языка и за его чистоту, но и яростным противником дворянского космополитического европеизма.

В журнале «Кошелек», выступая, так же как и в «Живописце», против распространенного в дворянских кругах второй половины XVIII в. низкопоклонства перед западноевропейской культурой, рассказав о том, что он и несколько его друзей решили всеми силами бороться против злоупотребления иностранными словами, Н. И. Новиков пишет: «Мы находили, что Российский язык не дойдет до совершенства своего, если в письменах не прекратится употребление иностранных слов, но потом встретилось новое препятствие: оное состояло в том, что если в письменах и начнут с крайнею только осторожностью употреблять иностранные речения, а будут отыскивать коренные слова Российские, и сочинять вновь у нас не имевшихся, по примеру немцев, то и тогда сие утвердиться не может, если не будет такая же строгость наблюдаема и в обыкновенном Российском разговоре». И далее звучит призыв к культурной разработке и литературному обогащению стилей устно-разговорной речи: «Ибо неоспоримая есть истина, что доколе будут презирать свой отечественный язык в обыкновенном разговоре, доколе и в письменах не может оный ни до совершенства дойти, ни обогатиться»²⁶.

Программа литературно-языковой реформы Н. И. Новикова была идеологически содержательнее, разнообразнее, шире и в некоторых отношениях демократичнее карамзинской. Замалчивание роли Новикова и его литературного окружения в истории стилей русской художественной литературы и стилей русского литературного языка способствовало распространению односторонней и, по-видимому, преувеличенной оценки карамзинской стилистической реформы^{21*}.

²⁴ Геснер С. Деревянная нога / Пер. Н. М. Карамзина. СПб., 1783. С. 6—7^{19*}.

²⁵ Тихонравов Н. С. Соч. М., 1898. Т. 3, ч. 1. С. 155—156. Ср.: Ключевский В. О. Очерки и речи. Второй сборник статей. М., 1912. С. 279. Ср. также: Тимковский И. Ф. Памятник И. И. Шувалову // Москвитянин. 1851. № 9 и 10. С. 41. Ср.: Тихонравов Н. С. Соч. Т. 3, ч. 1. Примеч. к с. 156.

²⁶ Кошелек. 1774. С. 11—12 и 13—14.

Лишь в советской науке более глубоко и конкретно-исторически поставлен вопрос о Н. И. Новикове и его просветительской деятельности²⁷, все шире раскрывается значение Н. И. Новикова и в истории русской литературы и языка^{22*}. «Задолго до Карамзина, — читаем в „Истории русской литературы“, — новиковские журналы „Утренний свет“ и „Московское издание“ философски подготавливали и стилистически оформляли сентиментализм в литературе»²⁸.

Взгляды Карамзина на задачи литературно-языковой реформы во многих отношениях складывались под влиянием деятельности Новикова и его круга, хотя затем развивались в более узком классовом, антидемократическом направлении. Вместе с тем для всестороннего исторического освещения идеологических основ и литературной деятельности Карамзина и стилистического существа карамзинской языковой реформы нельзя оставлять в стороне вопрос об иных, более революционных и в основном более демократических путях развития направлений, жанров и стилей русской литературы, которые обозначились в творчестве А. Н. Радищева и «радищевцев», а также в публицистических сочинениях И. А. Крылова^{24*}.

Таким образом, оценка литературного творчества и литературно-языковой реформы Карамзина, сложившаяся в дореволюционной историографии и частично перешедшая в советские работы по истории русской литературы и русского литературного языка, должна быть признана односторонней и недостаточно историчной. Она нередко покоилась на положениях, восходящих к пристрастному, социально ограниченному и заинтересованному суду современников Карамзина, идеологически близких к нему групп дворянства, а также на тех представлениях о едином потоке развития русской литературы и стилей русского языка, которые культивировались в традиционной истории русской культуры (еще с самого начала XIX в.).

Между тем элементы национально-русской демократической культуры в последней четверти XVIII в. получили яркое литературно-художественное и философско-публицистическое выражение в творчестве Радищева, в стиле таких его произведений, как «Путешествие из Петербурга в Москву», ода «Вольность», «Беседа о том, что есть сын отечества» и др. Радищев стремился в своем «Путешествии» и других сочинениях разоблачить с позиций передовой русской общественной мысли и заклеить самодержавно-крепостнический политический строй современной ему России с ее властителями, «пиявицами ненасытными», «варварами, недостойными носить имя человечества», с «ужасными узами» рабства, сковывающими многомиллионное крестьянство, с правительственным беззаконием, произволом и моральным гниением, указать реальные пути и действенные способы освобождения народа от ига царей и других притеснителей и наметить общие контуры последующего развития национальной русской культуры.

Согласно взглядам Радищева, и государство, и наука, и искусство, и общественная деятельность людей должны быть поставлены на службу народу и направлены на защиту его интересов, на общественное благо. Сам народ представлялся Радищеву огромной активной созидательной силой,

²⁷ См.: *Макогоненко Г. П.* Московский период деятельности Николая Новикова: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1945; *Фридберг Л. Я.* Николай Иванович Новиков (московский период деятельности 1779—1792 гг.): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1946. Ср. также: *Макогоненко Г. П.* Николай Новиков и русское просвещение XVIII в. // *История русской литературы. Т. 4. Гл. о Н. И. Новикове.* М.; Л., 1951. Ср. также канд. дис. А. И. Горшкова и автореф. дис. «Народно-разговорная лексика и фразеология в сатирических журналах Н. И. Новикова 1769—1774 гг.» (Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина, 1949).

²⁸ *История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. 4, ч. 2. С. 144* ^{23*}.

которая станет решающим фактором истории будущего. Радищев стремился «разбудить к новой жизни молодое поколение и очистить детей, рожденных в среде палачества и раболепия» (как писал Герцен о декабристах в своих «Концах и началах») ^{25*}.

В своих произведениях Радищев откликается на все острые общественно-политические, моральные и философские вопросы, которые волновали передовое русское общество в последней трети XVIII в. В советских работах по истории русской литературы и культуры XVIII в. творчество Радищева рассматривается как закономерный факт и фактор русской и европейской литературы, науки и общественной мысли XVIII в. Постепенно раскрывается и значение стилистических опытов Радищева в истории преодоления и преобразования системы трех стилей, господствовавших в эпоху классицизма.

Таким образом, в освещении и понимании литературного творчества Карамзина все острее выступает вопрос о характере отношения его к передовой, прогрессивной просветительской литературе XVIII в., и особенно в отношении к литературной деятельности Радищева и его сторонников. Эти вопросы выдвигаются с разной степенью остроты и с разных сторон в многочисленных советских работах по истории русской литературы и журналистики XVIII в. (Я. Л. Барскова, В. П. Семенникова, Н. К. Пиксанова, П. Н. Беркова, К. В. Сивкова, Г. А. Гуковского, З. И. Чучмарева, Н. И. Мордовченко, Л. Б. Светлова, Ю. М. Лотмана ^{26*} и др.) ²⁹ и получили особенно резкую и прямолинейную постановку и соответствующее истолкование в трудах В. Н. Орлова и Г. П. Макогоненко. Говоря о разделении сентиментализма в русской литературе конца XVIII в. в своем исследовании «Русские просветители 1790—1800-х годов», В. Н. Орлов утверждает, что это разделение «нашло законченное воплощение в творчестве Карамзина и Радищева — писателей, занимавших *противоположные фланги литературного фронта*» ³⁰. «Карамзин и Радищев стоят в начале раздельных путей, по которым русская литература пошла впоследствии — в пушкинское время и позже. Консервативно-реакционный сентиментализм Карамзина и его учеников уводил в сторону от жизни — в мир уединенных душевных переживаний и созерцательного любования мирными красотами природы либо в область грустных воспоминаний об утраченных «идеалах» феодальной эпохи и иллюзорных мечтаний об их воскрешении. Путь этот закономерно приводил к тенденциозному сглаживанию реальных противоречий действительности и к оправданию устоев и «правопорядка» самодержавно-крепостнического строя. Активное, революционное искусство Радищева, основные идейно-художественные принципы которого были в той или иной мере восприняты наиболее радикальными деятелями русской литературы, вело к жизни, к народности, к глубокому раскрытию острейших противоречий социально-историче-

²⁹ Вот еще некоторые из работ по изучению языка и стиля Радищева, представляющие некоторый интерес в связи с сопоставлением радищевского стиля с карамзинским: *Васильева А. Н.* О некоторых художественных особенностях «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева // Учен. зап. Моск. обл. пед. ин-та. Т. 40: Тр. каф. рус. литературы. 1956. Вып. 2; Ср.: Там же. Т. 42: Тр. каф. философии. 1956. Вып. 3; *Васильева А. Н.* Художественный метод Радищева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1953; *Лотман Ю. М.* А. Н. Радищев в борьбе с общественно-политическими воззрениями и дворянской эстетикой Карамзина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1951; *Данкова М. А.* Роль русской народной поэзии в творчестве А. Н. Радищева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1954; *Куканов А. М.* Пушкин и Радищев: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1954; *Кулакова Л. И.* А. Н. Радищев и вопросы художественного творчества в русской литературе XVIII в.: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1954; и мн. др.

³⁰ *Орлов Вл.* Русские просветители 1790—1800-х годов. 2-е изд. М., 1953. С. 361.

ской действительности, к борьбе с самодержавием и крепостничеством»³¹.

Предостерегая наших литературоведов против поспешного зачисления Радищева в разряд «сложившихся реалистов»³², В. Н. Орлов стремится доказать в связи с противопоставлением идеологических основ и стилистических качеств творчества Радищева и Карамзина, что в русском сентиментализме «боролись различные, враждебные друг другу идейные и художественные тенденции, что одни из них подготавливали будущий реализм, а другие, напротив, оказались питательной почвой для антиреалистического искусства»³³. Итак, Радищев и Карамзин — антиподы³⁴. Карамзин объявляется, в противовес Радищеву и радищевцам, общественно-политические и культурные интересы которых «целиком вращались в кругу национальных проблем», космополитом, противником своеобразных путей развития русской культуры.

«Идея преемственности национального культурного развития была для Карамзина пустым звуком»; «Связь между умами древних и новейших россиян прервалась навеки», — утверждал он в программной речи, произнесенной в Российской академии³⁵. Поэтому, когда Карамзин касался проблем культуры, литературы, литературного языка, эстетика народного и национального не имела для него никакой цены: «Красоты о с о б е н н ы е, составляющие характер словесности н а р о д н о й, уступают красотам общим: первые изменяются, вторые вечны. Хорошо писать для россиян: еще лучше писать для всех людей»³⁶.

Путь Карамзина, по мнению В. Н. Орлова, «в широком историческом плане был бесперспективным путем»³⁷. Поэтому «неправомерно говорить о „карамзинском периоде“ в развитии русской литературы»³⁸.

В соответствии с этой квалификацией предлагается произвести коренную переоценку литературно-языковой и стилистической реформы Карамзина. «Бесспорно, — поучает В. Н. Орлов, — что решающее значение в развитии русской литературы и русского литературного языка могла иметь теоретическая практика лишь тех писателей, которые обращались к неисчерпаемым богатствам национального общенародного языка и на его базе разрабатывали и строили свою стилистику. Классово ограниченная реформа Карамзина в известной мере также способствовала развитию русского литературного языка (поскольку некоторые стороны ее оказались плодотворными), но в целом не имела общенародного и общенационального значения»³⁹. «Между тем реальное значение и коренные результаты карамзинской реформы до самого последнего времени, как правило, чрезмерно преувеличивались»⁴⁰. В. Н. Орлов решается даже утверждать, что «практическая работа Карамзина и его соратников в сфере литературного языка дала в общем ничтожные результаты»⁴¹. Само собой разумеется, что эти голословные утверждения, к тому же основанные на неразграничении стилей литературного языка и стилей художественной литературы, лишены необходимого конкретного историко-лингвистического обоснования. Затронутые здесь вопросы не могут быть всесторонне

³¹ Там же. С. 362.

³² Там же. С. 364.

³³ Там же. С. 365.

³⁴ «Как человек, гражданин и писатель, Карамзин был совершенным антиподом Радищева» (Там же. С. 55).

³⁵ 5 декабря 1818 г.

³⁶ Орлов Вл. Русские просветители. . . С. 371. См. также: Карамзин Н. М. Соч. СПб., 1820. Т. 9. С. 315.

³⁷ Там же. С. 52.

³⁹ Там же. С. 383.

⁴¹ Там же.

³⁸ Там же. С. 53.

⁴⁰ Там же.

рассмотрены и глубоко исторически разрешены на основе современных наших знаний о литературной деятельности Карамзина, о развитии и изменении его словесно-художественной системы, о выдвинутой и разработанной им новой системе стилей русской литературы.

Но Г. П. Макогоненко в своем исследовании «Радищев и его время» пошел еще дальше в дискриминации литературно-художественной и общественно-публицистической деятельности Карамзина. По мнению Г. П. Макогоненко, Карамзин, вернувшись в Москву из путешествия по Европе в сентябре 1790 г., после ареста и ссылки Радищева, «сознательно отмежевывался от своих старых связей, и от связей с Новиковым прежде всего»⁴². «В своих статьях 90-х годов Карамзин выработал новое содержание и новый стиль дворянской идеологии»⁴³. «От Карамзина начался путь русского либерализма, с его игрой в слова, с прикрытием реакционной сущности своей политики либеральной фразеологией»⁴⁴. Смело используя специальную фразеологию, свойственную передовой революционной мысли: «общественное благо», «друг человечества», «закон твой — просвещение» и т. д.⁴⁵, Карамзин опустошает ее, лишает просветительного содержания. Утверждая свою «утешительную философию» индивидуалистической морали, Карамзин открыто боролся с идеями Просвещения; он «активно и сознательно стремился сентиментальное направление противопоставить молодой, только начавшей складываться в России гражданской поэзии. При оценке поэзии Карамзина обычно замалчивают ее воинствующе-антипросветительский характер»⁴⁶. «Карамзин стремится разрушить радищевское учение об общественно-активном человеке, просветительскую теорию о величии человека»⁴⁷. По мнению Г. П. Макогоненко, «дворянско-буржуазная наука, объявив Карамзина и его школу носителями передовых идей в литературе, в канун появления декабризма тщательно затушевывала антипросветительский пафос деятельности писателей-сентименталистов»⁴⁸. И нет, как полагает Г. П. Макогоненко, большего исторического заблуждения, чем то, когда творчество Карамзина рассматривается как «идейно-эстетический итог XVIII века», и поэтому «курс русской литературы XIX века начинается с анализа творчества Карамзина и его школы»⁴⁹.

В силу своей дворянской ограниченности, «творческое наследие Карамзина уже к 10-м годам XIX века утратило значение, оказалось устаревшим»⁵⁰.

Правда, «творчество Карамзина открывало в известной мере новые возможности в искусстве изображения человека, вело к раскрытию его психологии. Известны заслуги Карамзина в области языка. Эстетические открытия Карамзина определили появление Жуковского, чьи поэтические достижения были усвоены и Пушкиным. Но творчество гения русского народа прежде всего опиралось на идейные достижения русских просветителей XVIII века вообще и Радищева в частности»⁵¹.

В этой концепции очень много неясного и исторически не оправданного. Прежде всего бросается в глаза полное пренебрежение к истории стилей русской художественной литературы. У Г. П. Макогоненко изложение политических взглядов Карамзина (не учитывающее притом их

⁴² Макогоненко Г. П. Радищев и его время. М., 1956. С. 525.

⁴³ Там же. С. 526—527.

⁴⁴ Там же. С. 527.

⁴⁵ Там же. С. 528.

⁴⁶ Там же. С. 533.

⁴⁷ Там же. С. 535—536.

⁴⁸ Там же. С. 542.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же. С. 545.

⁵¹ Там же.

эволюцию) заслоняет и даже отменяет историческую характеристику литературного творчества этого писателя. Портрет Карамзина-писателя рисуется тусклыми, шаблонными и однотонными красками⁵². Не упомянуто даже о пушкинской оценке стиля радищевской прозы^{27*}.

Противопоставление карамзинскому творчеству словесно-художественной системы и мировоззрения Радищева вместе с продолжателями его литературного дела становится все более резким и прямолинейным, когда Радищева объявляют критическим реалистом. Некогда акад. П. Н. Сакулин писал: «По „Путешествию“ Радищева можно изучать сентиментальный стиль не хуже, чем по „Письмам русского путешественника“ и по „Бедной Лизе“ Карамзина»⁵³. Правда, сентиментализм Радищева определяется как сентиментализм социальный⁵⁴. Но уже с середины 20-х годов текущего столетия в стиле Радищева стали находить все больше и больше примет «реалистического письма» (П. Г. Любимов, А. П. Скафтымов)^{28*}.

Так, наряду с теорией двух сентиментализмов — «революционного», радищевского, и «реакционного», карамзинского, — постепенно складывается у некоторых советских литературоведов убеждение в том, что Карамзин и Радищев принадлежали к разным литературным направлениям. Творческий метод Радищева квалифицируется как критический реализм (И. П. Плотников, В. Р. Щербина, Ю. М. Лотман, Н. Л. Степанов, Н. К. Пиксанов, П. Н. Берков, С. Ф. Елеонский^{29*} и др.)⁵⁵.

«В центре внимания Радищева, — пишет П. Н. Берков, — в „Путешествии“ все время стоит не автор с его переживаниями, не абстрактный человек с его горестями и радостями, с его „унынием“ и „меланхолией“, как у Карамзина, а русский народ, крепостное русское крестьянство, обездоленное, угнетаемое, всячески эксплуатируемое и помещиками, и купцами, и чиновниками, но полное больших человеческих чувств, полное потенциальной, часто прорывающейся революционностью»⁵⁶. И «не только „Путешествие из Петербурга в Москву“, но и последовавший за ним „Дневник одной недели“ является доказательством того, что Радищев был одним из начинателей русского критического реализма как в форме „объективной“ („Путешествие“), так и в форме „психологической“ („Дневник одной недели“))»⁵⁷.

Но иногда элементы реализма открываются и у Карамзина. Н. К. Пиксанов в своей работе писал: «Радищев и Карамзин — не союзники в создании единого стиля, а враги, антагонисты. Один из них — глубокий реалист, другой — убежденный сентименталист [...]»⁵⁸.

«Сентиментализм Карамзина и его единомышленников становится воинствующим [...]». Но «борьба решилась в пользу Радищева и реализма».

Борьбу эту ошибочно было бы понимать только как борьбу двух литературных стилей, двух эстетических систем, сентиментализма и реа-

⁵² См. рец. И. З. Сермана «Ценное исследование о Радищеве» в кн.: XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 455.

⁵³ Сакулин П. Н. Пушкин и Радищев. М., 1920. С. 35.

⁵⁴ См.: Сакулин П. Н. Русская литература. М., 1929. Ч. 2. С. 324.

⁵⁵ См.: Елеонский С. Ф. Реализм Радищева // Лит. в шк. 1952. № 4. Ср.: Берков П. Н. А. Н. Радищев в истории русской литературы // Ленингр. ун-т. 1949. № 28.

⁵⁶ Берков П. Н. Некоторые спорные вопросы современного изучения жизни и творчества Радищева // XVIII век. М.; Л., 1959. Сб. 4. С. 198.

⁵⁷ Там же. С. 204.

⁵⁸ Пиксанов Н. К. «Бедная Аня» Радищева и «Бедная Лиза» Карамзина и борьба реализма с сентиментализмом // XVIII век. М.; Л., 1958. Сб. 3. С. 321.

лизма. Неверно было бы понять ее как столкновение двух теоретических мировоззрений, консервативного и революционного [...]»⁵⁹.

«Склонных к формализму литературоведов сбивало с толку то обстоятельство, что в „Путешествии“ Радищева находимы подобию или прямые восприятия сентиментальной манеры — в языке, в лиризме, в жанровых элементах „Путешествия“. Но такие черты не органичны для стиля „Путешествия“; преобладают и количественно, и по своей значимости черты реалистические.

Столь же бесспорно, что и в стиле „Бедной Лизы“ и вообще у Карамзина — новеллиста и поэта, как и у других русских сентименталистов, явственны черты реализма. Так, достижением литературного реализма явилась культурно-психологическая характеристика Эраста: „... довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем, добрым от природы, но слабым и ветреным“, „вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою“; „читывал романы, идиллии; имел довольно живое воображение“ и т. д. Много реалистических черт рассеяно в повести „Юлия“, как и в других психологических повестях Карамзина. Сам будучи даровитым, искренним поэтом-лириком, Карамзин писал („Аониды“, вторая книга): „Поэзия состоит не в надутым описании ужасных сцен натуры, но в живости мыслей и чувств. Молодому питомцу муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы, нежных красот природы“, — и вот в русской сентиментальной лирике находим много правдивых, реалистических изображений душевной жизни. Больше того: у Карамзина найдем иронические высказывания против ультра-сентиментализма [...]

И все-таки Карамзин остается сентименталистом. Индивидуализм, субъективизм, асоциальность, авторитарность властно определяют собою стиль Карамзина, — как социальность, демократизм, материализм, революционность организуют стиль Радищева»⁶⁰.

Уже из этой цитаты ясно, что понимание реализма^{30*} здесь является очень условным и неопределенным.

Между тем в творчестве Радищева, при всем богатстве, выразительности и ярком своеобразии его стиля, при широком использовании этим писателем разных пластов разговорно-бытовой, народной речи, далеко не всегда достигалось единство содержания и формы, иногда обнаруживалось несоответствие между новым идейным содержанием и старыми, архаическими стилистическими формами его выражения.

Так, Радищев решительно отвергал мистико-кабалистические «бредомствования» масонства, он боролся с идеалистическими учениями масонов о природе, о происхождении человека и его сознания, о «мирах иных» и т. п. Однако нельзя сказать, чтобы стиль Радищева был совершенно свободен от всякой связи с языком масонской литературы и что Радищев в своем стиле совсем преодолел ту языковую традицию, в русле которой двигалась литературная деятельность М. М. Хераскова, А. М. Кутузова, И. В. Лопухина, а отчасти Н. И. Новикова (не в области сатиры) и других ученых и писателей 70—90-х годов XVIII в.

Нередко слышится близкий ритм, обнаруживается как бы сходный с радищевским словарь в памятниках русского масонства. Например, в «Размышлениях о науке масонской»: «Всякое существо страждущее и

⁵⁹ Там же. С. 323.

⁶⁰ Там же. С. 324.

воздыхающее имеет священное над тобой право; берегись когда-нибудь не признать оно; не ожидай, чтобы пронзающий вопль бедности восклицал к тебе. Предупреждай и утешай несчастного в робости; не зарази тщеславием источников воды жизненной, в которых несчастный должен утолить свою жажду; не ищи награды за твое благоговение в пустых плесках толпы народной»⁶¹. Само собой разумеется, что идеологическая и общественно-политическая направленность внешне однородных приемов речи, сходных слов и фразеологических выражений в стиле Радищева и в стиле предшествующей и современной ему масонской литературы могли быть глубоко различны^{31*}. В силу своей сложности, противоречивости, идеологической насыщенности и социально-речевого многообразия язык и стиль Радищева, конечно, должны активно использоваться при анализе произведений Карамзина соответствующего периода его деятельности. Такое сопоставление очень важно и полезно для определения глубоких качественных различий — и известных схождений — между революционно-демократическим мировоззрением Радищева и либерально-буржуазным — Карамзина и между основополагающими принципами их стилистики, тем более что многие из тех вопросов и идей, которые занимают существенное место в творчестве Радищева, волновали также молодого Карамзина и нашли своеобразное отражение в его ранних сочинениях⁶².

Правда, в стиле Радищева шире и разнообразнее представлены и использованы элементы народно-разговорной и народнопоэтической речи. «На „просторечие“ как на один из источников своего стиля ссылается сам Радищев (в главе „Вышний Волочок“), он любит просторечие и не боится, подобно Карамзину, вводить в свое изложение грубоватые простонародные слова: „чуть я не лопнул“; „плюнул ему в рожу“, „куда ни вертись“, „кто тебя толкает в шею“, „куды какой затейник“, „кого черт не давит“, „поворотя оглобли“, „что за манер“, „два крючка сивухи“; „шашть в двери“, „рот разинув до ушей“, „зевнул во всю мочь“, „голова хуже болвана“, „подтибрил“ и т. п.»⁶³.

Вместе с тем в стиле Радищева поражает широта употребления разных стилей и форм церковнославянской речи. Радищев иногда прибегал к словарию, типичному для древнерусской, преимущественно церковной, письменности («отжени», «отриновен», «помаваемое», «днесь», «внезапу», «убо», «аможе» и т. п.). Он глубоко использует изобразительные средства церковно-книжного витийственного слога. Таким образом, в отличие от Карамзина, который стремился к точной фиксации стилистических норм общего литературного языка, Радищев необыкновенно широко раздвигает пределы возможного применения в повествовательной и философско-публицистической прозе слов, образов, конструкций и изобразительных средств как народного просторечия и фольклорной поэзии, так и церковно-книжного высокого слова, иногда «обветшалого» типа^{33*}.

Необходимо, впрочем, иметь в виду, что творчество Карамзина в его развитии, изменениях и колебаниях еще очень мало изучено, что у нас нет академического издания сочинений Карамзина, что многие важные произведения этого писателя затерялись в изданиях конца XVIII и начала

⁶¹ *Семека Ал.* Русские розенкрейцеры и сочинения императрицы Екатерины II против масонства // ЖМНП. 1902. № 2. С. 389—390.

⁶² О наличии некоторых соответствий и соотношений между «Путешествием из Петербурга в Москву» Радищева и «Письмами русского путешественника» Карамзина см. статью: *Wedel E. A. N. Radiševs «Reise von Petersburg nach Moskau» und N. M. Karamzins «Reisebriefe eines Russen»* // *Die Welt der Slaven*. 1959. Jahrgang IV. Hft. 3 und 4^{32*}.

⁶³ *Елеонский С. Ф.* Из наблюдений над языком и стилем «Путешествия из Петербурга в Москву» // XVIII век. 1958. Сб. 3. С. 328—329.

XIX в. и что прямолинейно вычерченные контрасты между литературными системами Радищева и Карамзина не всегда достаточно рельефны и убедительны. Например, вопрос о границах литературного языка и языка художественной литературы, как их понимал и определял Карамзин, очень сложен. Эти границы в представлении Карамзина менялись на протяжении около сорока лет. И сам Карамзин в своей литературной деятельности по разным направлениям то сужал, то расширял пределы литературного слога. Во всяком случае, несомненно, что в начале своего литературного поприща Карамзин гораздо свободнее включал в круг своего пользования такие формы традиционного высокого и простого стиля, от которых он затем отказался. В соответствии с этим, естественно, подвергалась изменению и структура среднего, карамзинского стиля. В рецензии на «Вергилиеву Энеиду, вывороченную наизнанку» Н. Осипова Н. М. Карамзин писал: «Никто из древних поэтов не был так часто т р а в е с т и р о в а н, как бедный Виргилий [...] При всем моем почтении к величайшему из поэтов Августова времени, я не считаю за грех такие шутки [...] Только надобно, чтобы шутки были в самом деле забавны; иначе они будут несносны для читателей, имеющих вкус. По справедливости можно сказать, что в нашей вы в о р о ч е н н о й н а и з н а н к у Энеиде есть много х о р о ш и х и даже в своем роде прекрасных мест»⁶⁴. В числе примеров удачных выражений, приводимых Карамзиным, есть такие, которые позднее Карамзин признал бы пошлыми, грубыми и простонародными. Например:

И сам к сторонке притуляся⁶⁵,
Он ветрам всем свободу дал.

Вздурились ветры, засвистели,	Иной дул <i>выпуча глаза</i> .
Взвились, вскружились, полетели;	<i>Горшок у бабы как со щами</i>
Настала сильная гроза;	Бурлит в растопленной печи,
Иной <i>пыхтел</i> надувши губы,	Так точно сильными волнами
Другой шипел оскаля зубы,	Кипело море в той ночи.

Зевес тогда, с постели вставши,
Спросонья морщился, зевал;
И только лишь *глаза продравши*,
Нектара чашку ожидал
Иль попросту *отъемной водки*⁶⁶.

На креслах штофных с бахромою	К рассказам <i>уши протянули</i>
Разнежившись сидел Эней,	И слушали <i>разинув рот</i> .
И хвастать начал он собою	Эней, то видя, восхищался,
Перед Дидоною своей.	Как можно больше лгать старался,
Все вдруг замолкли, <i>занишкнули</i> ,	Весь <i>надседа</i> свой живот ⁶⁷ .

Заканчивает свою рецензию Карамзин такими словами:

«Есть ли бы вся *Энеида* была так травестирована, то я поздравил бы русскую литературу с хорошим и весьма хорошим комическим произве-

⁶⁴ Моск. журн. 1792. Ч. 6. С. 204.

⁶⁵ Ср. у И. С. Тургенева в рассказе «Малиновая вода» («Записки охотника»): «После пожара этот заброшенный человек приютился или, как говорят орловцы, „притулился“ у садовника Митрофана» (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Соч. М.; Л., 1963. Т. 4. С. 36).

⁶⁶ Любопытно, что, кончая цитату этими словами, Карамзин тем самым признает слишком гадким следующий стих: «Для прочишенья пьяной глотки».

⁶⁷ Моск. журн. 1792. Ч. 6. С. 204—207.

дением; но, к сожалению, много и слабого, растянутого, слишком низкого; много также нечистых или противных ушам стихов — например:

Был мрак и днем, так как в ночи.
Облизываясь как кот и проч.»⁶⁸

Если обратиться к самой первой части ирон-комической поэмы Н. Осипова⁶⁹, то легко догадаться, что Н. М. Карамзин признал бы в ней слабым, «слишком низким», грубым. В качестве примеров комически выразительного стиля Карамзин действительно подобрал и более гладкие, и более «нейтральные» стихи. К «слишком грубым» он, очевидно, относил выражения такого рода:

Эней был удалой детина
И самый хватский молодец:
Герои все пред ним скотина:
Душил их так, как волк овец.
(272)

Эней, и без того детина,
Был самый хватский молодчина,
Куда ни кинь так молодцом.
(285)

Но знать, что на Олимпе бабы
По-нашему ж бывают слабы
И так же трудно их унять.
(272)

Судьбы свирепой опеухи
Его жилили так, как мухи.
(273)

Все море сделалось как тюря.
(275)

Настала в море чертовщина.
(275)

Иной от страха и от скуки
Сивухой наполнял живот.
(275)

Нептун, услыша суматоху,
Бурлили ветры как в волнах,
Хотел им с сердца дать жареху
И всех заколотить в щелях.
(277)

Тотчас сварганили селянку,
Поевши, принялись за склянку
И стали плотно куликать:
Забыли грусти все и скуки;
И прежние свои все муки
Сивухой стали заливать.
(278)

Разбойник, хват, урвач, гуляка.
(279)

Явилась вдруг пред ним колдовка,
Цыганка, старая хрычевка.
(281)

Хватив крючок он винной кашки,
Ни в чем как будто не бывал;
Пошли по животу мурашки,
И он повеселее стал.
(283—284)

Тотчас пошли у всех поклоны
И шарканья наперерыв;
Пошли учтивства, заботоны:
Всяк сделался там в ласках чив.
(285)

Но туп как сущая дубина
И разгильдяй как самый слон.
(286)

Во все хайло все заревели.
(291)

Проворы лясы подпуцали,
Нарциссы дурищ облещали.
(291)

Встретив в стихотворении «К лире»^{34*} слово «п о л у д а»:

Считая знатность за полуду,
Я знаю, что под ней есть яд, —

⁶⁸ Там же. С. 207—208.

⁶⁹ См., например.: Ирон-комическая поэма / Ред. и примеч. Б. Томашевского. Л., 1933. С. 267—292. Далее цитаты и ссылки на страницы приводятся по этому изданию.

Карамзин делает примечание: «Не низко ли сие слово в стихах?»⁷⁰

Будущий граф Д. Н. Блудов определил отношение Карамзина и его школы к «простому слогу»^{35*} таким афоризмом: «Слог самый простой не есть язык обыкновенных разговоров, так же как и самый простой фрак не есть еще шлафрок»⁷¹. С этой точки зрения следует оценивать взгляд Д. Н. Блудова на стиль Крылова как на «площадной и подлый». Характерен такой анекдот, рассказанный Д. Н. Блудовым: «„Что за басня! — вскричал Крылов, прочитав Пьяницу Александра Измайлова. — Какие отвратительные картины и какой площадной подлый слог!“ — „Да, — сказал ему Д[митриев]; — это ваша свинья в платье квартального“. Хороший урок для писателей, имеющих талант и славу. Их пример заразителен»⁷².

Интересны также для характеристики отношения Карамзина и его приверженцев к языку фольклора такие суждения Д. Н. Блудова о русских пословицах:

«Везде пословицы называют хранилищем мыслей народных; мне кажется, что русские можно назвать и хранилищем сердечных чувствований. Наши предки завещали нам, как святыню, не только остроумные наблюдения отцов своих, не только советы их благоразумия, но и выражения чувствительности. Все знают пословицу: Не по хорошу мил, а по милу хорош, которая содержит в себе тайну любви и ее странностей. Другая: Милому сто смертей, очень живо изображает беспокойство сердца, творящего для себя ужасы. Но, может быть, всех лучше и трогательнее одна, меньше известная: Не сбывай с рук постылого, приберет бог милого! Какая прекрасная, почти небесная мысль: любовью к друзьям охранять врагов от самых желаний ненависти! Она дышит великодушием, нежностью и верою в провидение»⁷³.

Антинародный слазавый сентиментализм этого рассуждения очень типичен для эпигонской литературы карамзинистов этого толка (ср. стиль кн. П. И. Шаликова)^{37*}.

В последних работах Г. П. Макогоненко, относящихся к литературной деятельности Карамзина, выступают иные соображения и иные противопоставления. В своей статье «Был ли карамзинский период в истории русской литературы?» Г. П. Макогоненко стремится доказать, что в истории русской литературы, когда в ней (так же, как и в западноевропейских литературах) «под воздействием идей Просвещения складывались два художественных метода, определявших два литературных направления — реализм и сентиментализм»⁷⁴, «Карамзин — это не только шаг вперед, но и отступление от уже завоеванного литературой русского просвещения, преодоление тех традиций, которые были заложены передовой литературой 70—80-х годов XVIII столетия, борьба с литературой рождавшегося реализма»⁷⁵, с достижениями Фонвизина, Радищева, Державина, Крылова. «Утверждая новое направление, Карамзин действовал решительно, широко и смело. Он отказался от многих великих традиций русской литературы: от понижения писателя как гражданина, от сатиры, от объективного изображе-

⁷⁰ Моск. журн. 1792. Ч. 6. С. 217.

⁷¹ Ковалевский Е. П. Граф Блудов и его время. СПб., 1866. С. 242 ^{36*}.

⁷² Там же. С. 243.

⁷³ Там же. С. 245.

⁷⁴ Макогоненко Г. П. Был ли карамзинский период в истории русской литературы? // Рус. лит. 1960. № 4. С. 8.

⁷⁵ Там же. С. 10.

ния жизни, от возвеличения человека, от проповеди активной гражданской деятельности во имя изменения несправедливого мира и уничтожения зла и многого другого. Отрицая и преодолевая сатирическое, реалистическое направление, борясь с просветительной идеологией, Карамзин устанавливал связь с предшествовавшей ему литературой через голову этого направления, замалчивая его опыт и достижения. Так, между прочим, была выработана собственная периодизация русской литературы XVIII века и определено место новой школы в ее истории»⁷⁶. Здесь литературное творчество Карамзина, его деятельность по усовершенствованию стилей русской художественной литературы и литературного языка произвольно — для геометрической прямолинейности противопоставлений — отрывается даже от Фонвизина и Державина.

Совершенно ясно, что Г. П. Макогоненко не находит и дороги от Карамзина к Пушкину. В связи с этим весь «карамзинский период» в истории русской литературы, с 90-х годов XVIII в. до начала 40-х годов XIX в., для Макогоненко оказывается литературоведческой фикцией, начало создания которой положено самим Карамзиным. К такому убеждению ведет Г. П. Макогоненко его уверенность в том, что русский реализм как художественный метод и литературное направление создавался или создан «творческими достижениями Фонвизина, Державина, Крылова и Радищева». Правда, по утверждению Г. П. Макогоненко, «между реализмом XVIII века и сентиментализмом много общего»⁷⁷. Но Карамзину теперь противопоставляется по своему влиянию на ход развития русской литературы в конце XVIII и начале XIX в. Державин-поэт. «Художественное воплощение автобиографического героя Державина, осознавшего себя свободной личностью, было величайшим открытием русской поэзии XVIII века. Оно было сделано до Карамзина, на иной философской и эстетической основе. Стихи Державина раскрывали обаятельный мир души русского человека, гражданина и патриота. Главным в открытии Державина было изображение лирического героя в единстве общего и частного, гражданина, исполняющего свой долг, и частного человека. А как только на мир стала смотреть неповторимо богатая личность, так в стихах оказалось возможным запечатлеть реальность, конкретность окружавшей поэта природы [...]»

Карамзинской декларации о поэте — „искусном лжеце“, чью заслугу составляет уменье „вымышлять приятно“ и „строить замки на песке“, противостоял державинский цикл стихов о роли поэта и месте поэзии в общественной жизни — „Памятник“, „Лебедь“ и „Храповицкому“»⁷⁸.

О художественной прозе Карамзина и его литературно-критической публицистической деятельности не сказано ничего или почти ничего. Все сводится к достижениям в области стихотворных жанров.

«Художественные открытия Державина были немедленно усвоены молодыми поэтами — Давыдовым, Батюшковым, Пушкиным»⁷⁹. Пушкин учился у Давыдова и Батюшкова. Вместе с тем Пушкин понял, что Жуковский открыл новые богатства романтической поэзии, «поэзии чувства и сердечного воображения». Все эти новые поэтические достижения, реализованные вне школы Карамзина, Пушкин подверг творческому синтезу и, преодолев романтизм, в самом начале 20-х годов «выходит на дорогу поэзии действительности. Но то не было возвратом к старому, к державинской традиции»⁸⁰. «Завоевание Пушкиным историзма, овла-

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же. С. 8.

⁷⁸ Там же. С. 23.

⁷⁹ Там же. С. 24.

⁸⁰ Там же. С. 32.

дение опытом психологического раскрытия внутреннего человека позволили ему, опираясь на первые достижения писателей-реалистов, окончательно утвердить реализм в русской литературе»⁸¹.

Таковыми соображениями, не менее односторонними и прямолинейными, чем старая схема, не только отвергается положение о «карамзинском периоде» в истории русской литературы, но и внушается искаженное представление об истории стилей русской художественной литературы конца XVIII—начала XIX в.^{38*} Особенно поражает исключение проблемы стилей прозы и пренебрежение к вопросу о взаимодействии и развитии разных жанровых стилей стихотворного языка^{39*}.

В сущности, по схеме, очень близкой к взглядам Г. П. Макогоненко, а отчасти В. Н. Орлова, построена статья Г. В. Ермаковой-Битнер «Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в.»⁸². «Карамзинизм» здесь понимается упрощенно и неисторично⁸³.

Необходимо глубже вникнуть в творческую эволюцию Карамзина и объективно-исторически оценить его роль в истории русской литературы и ее стилей, а для этого важно исследовать сочинения Карамзина в их настоящем объеме и подлинном виде.

При изучении с стилистической точки зрения журналов 90-х годов бросаются в глаза интересные стихотворения и прозаические произведения, принадлежность которых перу Карамзина может быть доказана почти с непреложной достоверностью и которые, однако, остаются не включенными ни в издания его сочинений, ни в библиографические указатели его творчества. Одни из них касаются общих философских, нравственных и общественно-политических основ мировоззрения молодого Карамзина, другие развивают его взгляды на крестьянский вопрос, крепостное право и народный быт, в третьих отражаются литературно-эстетические вкусы Карамзина^{41*}.

⁸¹ Там же.

⁸² См.: Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в. 2-е изд., Л., 1959. (Б-ка поэта. Большая сер.).

⁸³ Ср. по этому вопросу мнение П. Н. Беркова в рецензии «Значительный вклад в изучение русской сатиры конца XVIII—начала XIX века» в журн.: Рус. лит. 1960. № 4. С. 227^{40*}.

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ЯЗЫКОМ И СТИЛЕМ

И. И. ДМИТРИЕВА

I

Реформа стилей русского литературного языка конца XVIII—начала XIX в., прикрепленная живым сознанием современников и последующей культурной традицией к имени Н. М. Карамзина, фактически подготовлялась и осуществлялась целой плеядой замечательных русских писателей второй половины XVIII в. — во главе с Н. И. Новиковым, А. Н. Радищевым и Г. Р. Державиным. Н. М. Карамзин стал лишь той центральной литературной личностью конца XVIII—начала XIX в., в художественном творчестве и программных статьях которой эта языковая реформа нашла свое наиболее определенное с стилистической точки зрения, наиболее детально разработанное в плане общей национальной литературно-языковой нормы, хотя и искусственно суженное, социально ограниченное и в силу этого одностороннее, выражение. Из среды литературных деятелей конца XVIII—начала XIX в., принимавших вместе с Н. М. Карамзиным активное участие в работе по формированию и определению состава и строя новой системы русского литературного языка и его стилей, уже в 90-х годах XVIII в. резко выделился и был поставлен почти на ту же высоту, что и Карамзин, его друг, последователь и сподвижник И. И. Дмитриев. Племянник И. И. Дмитриева — М. А. Дмитриев — в мемуарах «Мелочи из запаса моей памяти» выражал не столько свое родственное отношение, сколько общественное суждение своего социального круга и общую оценку своего поколения, когда писал: «И. И. Дмитриев совершил для русского стиха то же, что Карамзин для прозы, т. е. он дал ему простоту и непринужденность естественной речи, чистоту выражения и совершенную правильность словосочинения без натяжек и перестановок слов для меры и для наполнения стиха, чем обезображивали старинные стихотворцы язык поэзии. Язык поэзии, язык богов, должен быть текучее и плавнее обыкновенного человеческого; а у них он был всегда связан и с запинкою. И поэты и читатели оправдывали это тем, что стихотворный язык стесняет мера; но Дмитриев доказал, что она не стесняет дарования. Жуковский, Батюшков, Пушкин подтвердили то же своим примером. Дмитриев и Карамзин стоят на одном ряду как преобразователи языка нашего: один в стихах, другой в прозе. С них началась в нашей литературе эпоха художественности»¹.

В сущности почти то же суждение было высказано гораздо раньше А. Е. Измайловым в «Благонамеренном», в извещении о пятом издании сочинений И. И. Дмитриева: «Н. М. Карамзин первый дал нам образцы, как должно писать в прозе, а И. И. Дмитриев — в стихах»².

На характеристику языка и стиля И. И. Дмитриева в трудах последующих обозревателей и историков русской литературы конца XIX и XX в. оказала сильное влияние статья П. А. Вяземского о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева³.

¹ Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1866. С. 113—114.

² Благонамеренный. 1819. № 3. С. 194; ср.: Галахов А. Д. История русской словесности, древней и новой. 3-е изд. СПб., 1894. Т. 2. С. 117*.

³ См.: Известие о жизни и стихотворениях Ивана Ивановича Дмитриева // Дмитриев И. И. Стихотворения. СПб., 1823.

П. А. Вяземский считает, что с «Московского журнала» Карамзина «начинается новое летосчисление в языке нашем». По его мнению, Карамзин и Дмитриев являются «двумя основателями нынешнего языка нашего». Они обогащали русский литературный язык «добычею, взятою из его собственных сокровищ». И. И. Дмитриев «в разных родах испытывал свои силы». Но в его творчестве особенно выделяются, являются наиболее продуктивными три жанра, три стиля: *средне-высокий, лирический, сказочный и басенный*. Дмитриев осмелел и пародировал старый высокий стиль одической поэзии. Он «умел себе присвоить род, еще не испытанный ни Ломоносовым, ни Петровым, ни Державиным». В этом роде особенно оригинальны его стихотворения: «Ермак», «Освобождение Москвы», «К Волге» и «Размышления по случаю грома».

Дмитриев дал пример: «почерпать вдохновение поэтическое в источнике истории народной», пользоваться «красками местными». «Драматическое движение» в «Ермаке» «есть опыт новый и мастерской». Вообще же высокий лирический слог Дмитриева нередко носит печать влияния стиля Державина. Так, когда вышел дмитриевский «Глас патриота», «весь город и сама Екатерина почитала тогда сии стихи за стихи Державина, замечая в них некоторые его приемы».

В среднем элегическом и сатирическом жанре И. И. Дмитриев обнаруживает «свободность в стихосложении, правильность и красоту слога, почти везде постоянную естественность языка стихотворного». Он стремился создать литературные образцы разговорного светского языка. Но наиболее оригинальны и живописны басенный и сказочный стили Дмитриева. Например, в басне «Дуб и трость» «какое постоянное разнообразие в слоге, приемах и украшениях и какая везде верность в порядке выражений, картин и принадлежностей!»

В басенном языке Дмитриева «проскакивают несомнительные признаки комического дарования». «Разговорный язык поэта нашего, встречающийся в баснях и сказках его, удостоверяет нас, что он, верный в изображении лиц, умел бы сохранить ту же верность и в языке, коим он заставил бы говорить их на сцене». Но «нигде не оказал он более ума, замысловатости, вкуса, остроумия, более стихотворческого искусства, как в своих сказках». Дмитриев реалистичен в своих сказках. «Он замечает то, что каждый из нас мог заметить; умея наблюдать, рассказывает то, что всякий мог рассказать, имея дар повествования». Образы и персонажи сказок Дмитриева — яркие типы. Вяземский восхищается «поэтическими красотою, чертами веселости, остроумия, тонкой насмешки, пленительной замысловатости, коими изобилуют сии сказки». Вяземский указывает, что отдельные выражения поэтического языка И. И. Дмитриева глубоко вошли в речевой обиход дворянства начала XIX в.

«Мелочи нашего поэта у всех в памяти и присвоены общим употреблением. Кто, видя безобразную живопись, не вспоминает об Ефреме? Кто, встречая супруга, каких много, не готов напомнить ему „Супружную молитву“ или, встречая иного вельможу, не готов воскликнуть: „И это человек!“ Кому не приходило в голову или, лучше сказать, в сердце сказать с поэтом у ног милой женщины:

Ты б лучше быть могла, но лучше так, как есть!

Кто из родителей, имевших несчастье оплакивать смерть детей, не признает истины и силы стиха, как бы вырвавшегося из родительской души, пораженной утратою:

О небо! и детей ужасно нам желать!»

Само собой разумеется, что Вяземский оценивает и стиль Дмитриева и значение Дмитриева в истории русского литературного языка с позиций карамзиниста, и притом карамзиниста аристократического лагеря; он предпочитает басенный стиль Дмитриева стилю Крылова.

С тех же карамзинистских позиций подходит к оценке значения И. И. Дмитриева в истории русского языка В. А. Жуковский в своем конспекте-обзоре по истории русской литературы, напечатанном в Трудах отдела новой русской литературы: «Вкус, свойственный Карамзину в прозе, является свойством Дмитриева в стихах. Они почти установили язык. В будущем писатели могут его обогатить, внося в него черты, свойственные их личному дарованию, но ему уже не предстоит испытать никаких глубоких изменений»⁴. «[...] Дмитриев в своих стихотворениях учил искусству поэтически и правильно выражаться. Как и Карамзин, он показал тайну употребления слова в прямом значении без ущерба для поэтической свободы выражения [...] Дмитриев установил поэтический язык»⁵.

Не раз касаясь вопроса о значении поэзии Дмитриева в развитии стилей русского литературного языка, В. Г. Белинский дает объективную историческую оценку творчества Дмитриева, устранив гиперболизм и односторонность суждений карамзинистов и тем самым исправив точку зрения своих предшественников на значение стиля Дмитриева в истории языка русской художественной литературы. Например, в статье «Русская литература в 1841 г.» В. Г. Белинский писал: «Русская версификация в стихах Дмитриева сделала значительный шаг вперед: в свое время они считались чрезвычайно гладкими и гармоническими. Вообще стихи Дмитриева гораздо лучше стихов Карамзина. Дмитриева можно назвать с о т р у д н и к о м и помощником Карамзина в деле преобразования русского языка и русской литературы: что Карамзин делал в отношении к прозе, то Дмитриев делал в отношении к стихотворству»⁶.

Эта точка зрения в общем укрепилась в истории русского языка и литературы. Но она была осложнена типичными для русской буржуазной историографии XIX и начала XX в. указаниями на французское влияние.

А. Д. Галахов в «Истории русской словесности древней и новой» писал: «Что сделал Карамзин для образования прозаического языка, то самое сделал Дмитриев для образования языка стихотворного [...] Это образование стихотворной речи [...] соответствовало как свойству французского языка, с которого переводил Дмитриев, так и роду сочинений, которые он переводил. Искусство писать вырабатывалось у французов вместе с искусством вести беседу. Переводил же и сочинял Дмитриев преимущественно басни, сказки, сатиры, эпиграммы и разные мелкие пиесы (*poésies fugitives*); а содержание таких сочинений выражается легким, свободным, подходящим к разговорному языку стихом [...] Стихотворения самого Карамзина, если рассматривать в них только склад речи, не отличаются от стихотворений Дмитриева. Под влиянием тех и других мало-помалу сложился у нас легкий стих, приличный известному разряду поэтических сочинений. Успешному его развитию благоприят-

⁴ Жуковский В. А. Неизданный конспект по истории русской литературы // Тр. отд. новой рус. литературы. М.; Л., 1948. Т. 1. С. 308.

⁵ Там же. С. 309.

⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 538. Ср. в статье В. Г. Белинского о сочинениях А. Пушкина: «Вообще в стихотворениях Дмитриева, по их форме и направлению, русская поэзия сделала значительный шаг к сближению с простотою и естественностью, словом, — с жизнью и действительностью» (Там же. М., 1955. Т. 6. С. 127) ^{2*}.

ствовала перемена во вкусе писателей: ода склонялась к упадку, послание сделалось модным родом стихотворства, представляя удобнейшую форму для выражения мыслей. Но посланию, как письму в стихах, наравне с обыкновенными письмами, свойствен так называемый эпистолярный стиль, главные отличия которого — простота и непринужденность. Большинство талантливых стихотворцев двадцатых годов, по строению своей речи, суть последователи Карамзина и Дмитриева»⁷.

В сущности, те же взгляды на деятельность И. И. Дмитриева в области русского литературного языка и стиля до сих пор повторяются литературоведами, а отчасти и историками русского литературного языка. В эти взгляды вносятся лишь частные поправки и некоторые оговорки. Так, А. Кучеров в статье «И. И. Дмитриев», предпосланной небольшому собранию стихотворений этого поэта⁸, пытается уточнить понимание стилистической позиции И. И. Дмитриева. По мнению А. Кучерова, «дело было не в том, что Дмитриев занимался поэзией, а Карамзин занимался прозой. Дело было в отношении к традициям классицизма и к буржуазному сентиментализму, а также в обращении к тем жанрам, которые не занимали Карамзина». «Литературные устремления сентименталиста, во многом ученика Карамзина, претерпевали своеобразное превращение в связи с приверженностью Дмитриева к наиболее стойким жанрам классицизма — сатире, басне, сказке. «Выступая против классицизма, Дмитриев вместе с тем оставался в плену у наиболее стойких жанров, в плену у традиционного жанрового мышления классицизма».

Однако эта приверженность И. И. Дмитриева к традиционным жанрам классицизма, по мнению Кучерова, «диктовалась запросами современной Дмитриеву молодой литературы, заинтересованной не столько самими жанрами, сколько особенностями связанного с этими жанрами поэтического языка». Это была своеобразная «разговорная поэзия», учителем которой стал Дмитриев для Жуковского, и Батюшкова, и Вяземского. «Разговорной легкости добился Дмитриев и в сказках и в сатирах. Эта разговорность, по существу, и явилась той новой стороной в языке стиха, за которую Дмитриев, если откинуть его работу по упорядочению синтаксиса, и был объявлен реформатором». Правда, «разговорный стих уже задолго до Дмитриева существовал в русской поэзии, например в сказочной поэме Богдановича. Дмитриев вводил этот разговорный тон, отчасти близкий басне (отсюда, быть может, и интерес Дмитриева именно к басне), в дворянскую поэзию, полагая его условием всякого хорошего стихотворения». Смутно сознавая, что общая ссылка на «разговорность стиля» мало определяет своеобразие реформаторской деятельности И. И. Дмитриева в области русского литературного языка (ср. стиль кн. И. И. Долгорукого), А. Кучеров отмечает еще «аристократизм стиля» Дмитриева и Карамзина. «Карамзин и Дмитриев в своей деятельности, быть может, наиболее законченно воплотили устремление дворянства конца XVIII и начала XIX в. к переоценке литературного языка под углом соответствия его новым нормам дворянской эстетики. В нормах этих, формировавшихся под заметным влиянием буржуазной литературы и теории, вырабатывались тем не менее и чисто дворянские черты известного „аристократизма стиля“ [...] в целом чуждого литературе XVIII в. (Ломоносову, Державину)».

⁷ Галахов А. Д. История русской словесности, древней и новой. 3-е изд. СПб., 1894. С. 117—118.

⁸ Кучеров А. И. И. Дмитриев // Карамзин и поэты его времени. М.; Л., 1936. С. 145—168.

«Разговорность Дмитриева, его стилистическая скупость, временами доходящая до сухости, остроумие, сентиментальность — все эти черты характерны для литературного аристократизма». Непосредственно очевидно, что все эти рассуждения, хотя и направлены к уяснению социально-стилистической позиции И. И. Дмитриева, очень общи, неточны и лишены конкретного содержания с точки зрения истории русского литературного языка. Ведь само понятие «разговорно-аристократического» стиля поэзии остается нераскрытым и неясным. А. Кучеров утверждает лишь, что разговорность и простота языка Дмитриева «в достаточной степени условны и ограниченны». Вместе с тем А. Кучеров подчеркивает, что стиль Дмитриева, представлявший уже Пушкину и Крылову сглаженным, плоским и малооригинальным, воспринимался современниками Дмитриева как самобытный и необычный (особенно в одах и просторечных былях, как «Карикатура»).

Народно-просторечный стиль «рифмопрозаического творения», как иронически называл крыловский «Зритель» «Карикатуру», по мнению А. Кучерова, выходил за пределы языка традиционной поэзии. Новизну манеры и тона дмитриевского «Ермака» отмечал еще Белинский.

Почти то же самое, хотя и иными словами и в более общей форме, говорится о стиле И. И. Дмитриева в «Истории русской литературы XVIII века» Д. Д. Благого⁹.

«В противоположность Карамзину, в основном бывшему прозаиком, литературная деятельность Дмитриева протекала исключительно в области поэзии, для которой он до известной степени сделал то, что Карамзин сделал для прозы. Как и Карамзин, Дмитриев решительно противопоставляет свою поэзию „высокой“ риторической линии в литературе». Хотя подчас он и сам слагает оды в державинской манере, но «в 1794 году Дмитриев, взамен одического жанра, дает образец нового поэтического вида», близкого к романтической балладе — стихотворение «Ермак». Впрочем, эти стилевые тенденции дальнейшего развития в творчестве Дмитриева не получили. Точно так же более или менее изолированным остался стиль шуточной или пародийной баллады «Отставной вахмистр, или Карикатура»; ее простой, почти народный язык богат многочисленными элементами натуралистической бытописи.

«В основном творчество Дмитриева [...] пошло по линии „легкой“, салонной поэзии, которой он обычно сообщает некий условный сентиментально-элегический налет»¹⁰. В области басни Дмитриев облагородил зверей, заставив их изъясняться по-карамзински выработанным «новым слогом» светского общества, лишив их народности.

В работе Е. Н. Купреяновой «Дмитриев и поэты карамзинской школы»¹¹ повторяются те же оценки стиля Дмитриева, но с некоторыми новыми нюансами. Прежде всего отмечается, что задача преобразования легкой поэзии в конце XVIII—начале XX в. состоит в приспособлении ее к салонному, светскому языку. «В поэзии сентименталистов жанры „легкой поэзии“ были осознаны как произведения, призванные легко и приятно выражать утонченность светских просвещенных чувств и отношений, и стали салонными жанрами». Однако «возникшие в поэзии сентиментализма задачи создания эмоционального лирического слова осложнялись вопросами образования национального литературного языка». Для сен-

⁹ Благой Д. Д. История русской литературы. М., 1945. С. 410—413.

¹⁰ Там же. С. 412.

¹¹ История русской литературы. М.; Л., 1941. Т. 5, ч. 1. С. 123—143.

тименталистов во главе с Карамзиным, по ошибочному и антипатриотическому мнению Е. Н. Купреяновой, основным путем образования национального литературного языка была его европеизация, т. е. обогащение русской книжной речи словесными формами и оборотами, способными к выражению всего богатства европейской культуры в целом. Параллельно с этим возникла потребность заменить тяжелые латино-германские грамматические формы и синтаксические конструкции русского книжного языка более гибкими формами и тем самым придать им легкость и естественность разговорной речи. Но разговорным языком европеизированного русского дворянства, от лица которого выступали Карамзин и его единомышленники, был язык французский. Таким образом, художественное слово сентименталистов, подчиненное требованию разговорной легкости и гибкости, *не имело живой национальной базы*. Оно явилось калькой с французского языка русского светского общества. Все это, вместе взятое, предопределило эклектичность стилистических принципов поэзии русского сентиментализма. Противопоставляя абстрактно-логическому слову отечественного классицизма эмоционально-лирическую речь, русские сентименталисты неизбежно возвращались в своей поэтической практике к стилистическому пуризму французского классицизма (отсюда требования «точности» и «ясности») и прошли мимо яркой и сильной эмоциональной выразительности русской простонародной речи.

Тем не менее выработанное сентименталистами эмоционально-лирическое слово расчищило путь для глубокого и творческого освоения *настроен* и тем европейской преромантической и романтической лирики. Это было делом следующих поколений, делом Жуковского, Батюшкова и Пушкина. Но та словесная культура, на которой росли и воспитывались эти поэты, была создана поэзией русского сентиментализма, преимущественно самым крупным представителем ее — И. И. Дмитриевым.

Вместе с тем, по Е. Н. Купреяновой, если не считать четырнадцатилетнего (1777—1791) ученического периода, творчество Дмитриева лишено эволюции. Оно развивалось, «углубляя те тенденции, которые были заложены в нем с самого начала»¹². И. И. Дмитриев упражняется преимущественно в повествовательных жанрах. В сфере песни он, не являясь новатором, достигает максимального единства эмоционального тона. Например, в песне «Стонет сизый голубочек» — *стонет, воркует, тоскует, тихонько слезы льет, голубочек, миленький дружочек, пшеничка, нежна ветка* — все это слова единого эмоционального лексического плана, слова, окруженные ореолом «приятного», «чувствительного», «милого». Кроме того, Дмитриев культивировал мадригалы, надписи и другие мелкие жанры, не требовавшие от автора ни силы чувств, ни глубины мысли, а лишь легкости и изящества чисто словесного выражения.

Е. Н. Купреянова считает, что основная линия стилистических интересов Дмитриева определилась примерно в 1793—1794 гг. под влиянием той сложной переработки, которой подвергся в творчестве Дмитриева одический слог, вообще слог высокой лирики. И. И. Дмитриев сталкивает в пределах одного стихотворения разные и часто враждебные друг другу стилистические пласты и тенденции. В одическом стиле риторические формулы и синтаксические построения высокого слога уживаются рядом с сентиментальными картинками (например, в оде «На мир с Оттоманскою Портою»). В дальнейшей трансформации оды у Дмитриева «аллегорические образы и риторические интонации постепенно вытесняются кон-

¹² Там же. С. 125.

кретно-чувственными описаниями, ораторское развитие темы уступает место сюжетно-повествовательному». От оды Дмитриева и примыкающих к ней смешанных жанров его творчества Купреянова хочет отыскать прямой путь к «Думам» Рылеева и торжественному стилю Пушкина. С 1794 г. в творчестве Дмитриева возобладали повествовательные жанры. Дмитриев создает особую разновидность средне-простого стиля сказки, далекого от грубого натурализма «ирои-комической поэмы» и не чуждого национально-бытовой характерности. Обратившись к басне, Дмитриев включил ее в число изящных, салонных жанров легкой поэзии, стремился, следуя Мармонтелю, сделать ее «пищей и наслаждением умов самых утонченных, воспитанных и глубоких». По словам Блудова, Дмитриев первый показал, «что есть разница между выражениями простыми и низкими и . . . что звери, не перестав быть зверьми (в идеальном мире Аполога), могут изъясняться приятно, нежно и остроумно. . . Кто не дивился искусству, с которым поэт умел подыаческие выражения вставить в стихи и сделать приятными?»^{3*}.

Басенный стиль И. И. Дмитриева, как думает Купреянова, также основан на столкновении и совмещении разных стилистических тенденций, «на контрастах разительных по своей противоположности стилистических наслоений» — разговорно-бытовых и стихотворно-элегических. Точно так же послания Дмитриева «отличаются поразительным стилистическим разнообразием». Например, в «Послании к Карамзину» (1795) обращает на себя внимание не только включение в элегическую ткань стихотворения таких противопоставленных ей, «непоэтических» выражений, как *кряхтят*, *прут*, *валятся*, но и развитие образа одновременно в двух планах — метафорическом и прямом, взаимно парализующих друг друга. Дмитриев дал русской поэзии «фрагментарные образцы предромантического стиля». По мнению Е. Н. Купреяновой, «прогрессивные тенденции русского сентиментализма — тенденции преобразования русского поэтического слова» нашли в поэзии Дмитриева «наиболее полное выражение».

Если подвести итоги господствующим до сих пор в русской филологии представлениям и мнениям о языке и стиле И. И. Дмитриева, о его значении в истории русского литературного языка, то получится такая цепь очень общих, очень неопределенных и малообоснованных суждений:

1) И. И. Дмитриев осуществил ту же реформу русского литературного языка в области стиха, которая была произведена Карамзиным в области прозы.

2) Он культивировал легкий, близкий к разговорной речи, но основанный на строгом принципе «аристократического», салонного отбора средне-простой слог в кругу стихотворных жанров: басни, сатиры, эпиграммы и разных мелких пьес (*poésies fugitives*).

3) И. И. Дмитриев широко пользовался принципом смешения разных стилевых форм, прикрепленных канонами классицизма к далеким друг от друга жанрам, в структуре одного произведения. В этом отношении особенный интерес представляют наблюдения над изменениями одического стиля в творчестве И. И. Дмитриева и над приемами формирования балладного стиля («Ермак»).

4) И. И. Дмитриев, несмотря на идейную и социально-стилистическую ограниченность своей поэзии, указал новые принципы экспрессивного сочетания и объединения разностильных элементов русского литературного языка, нашедшие дальнейшее развитие в языке Батюшкова и Жуковского.

5) Прогрессивные тенденции русского сентиментализма — тенденции преобразования русского поэтического слова, тенденции образования «нового слога Российского языка» в сфере поэзии у И. И. Дмитриева получили «наиболее полное выражение».

II

Писатели карамзинской плеяды, стремясь к реформе стилей русского литературного языка, руководствовались своеобразными принципами дворянской эстетики слова не только применительно к языку художественной литературы, но и к разным типам общественно-бытовой речи.

По представлениям Карамзина и его приверженцев, жанровая дифференциация стилей русского литературного языка должна вырисовываться на фоне единой общенациональной литературно-языковой системы. «Лингвистический вкус»^{4*} просвещенного и склонного к эстетизму, к формальному изяществу сторонника «нового слога Российского языка» должен пронизывать всю его речевую деятельность, определять строй всех форм словесного выражения, несмотря на их жанрово-стилистическое разнообразие. Карамзин и его приверженцы стремились создать новую лексико-стилистическую систему русского литературного языка на основе своеобразной, социально обедненной перегруппировки элементов трех старых ломоносовских «штилей», на основе ограничения и исключения многих слов и форм как высокого, так и простого слога. Они старались расширить и изменить представление о среднем, нейтральном словарно-фразеологическом фонде русского литературного языка.

Карамзин и его приверженцы, в том числе и Дмитриев, ставили перед собой задачи — разобраться в том сложном и разнородном, не имеющем и во всяком случае тогда не имевшем твердых границ потоке устной народной речи, который в ту пору обозначался именем «просторечия». Тут были и общеразговорные слова, обороты и формы, лишенные книжного колорита, и те элементы бытовой речи, которые носили экспрессивный отпечаток демократической непринужденности, фамильярности, а иногда и грубости, даже вулгаризма, а также диалектные или жаргонные выражения. К «просторечию» подходила, отчасти с ним сливаясь, струя «простонародной» речи.

Изучение «лингвистического вкуса» И. И. Дмитриева, его стилистических устремлений можно начать с анализа языкового материала его писем. Эпистолярный стиль в то время стал экспериментальной лабораторией словесно-художественного творчества^{5*}.

Лингвистический вкус и речевые навыки И. И. Дмитриева ярко отражаются в стиле его писем. По этим письмам можно проследить и общую эволюцию эстетических норм словесного искусства в художественном мировоззрении И. И. Дмитриева. В письмах И. И. Дмитриева, особенно ранних, относящихся к 70—80-м годам, очень заметна примесь выражений и конструкций официально-деловой и канцелярской речи.

Вот примеры канцелярского стиля из писем И. И. Дмитриева к И. П. Бекетову (конца 70-х годов): «*Доношу о себе, что третьего дня мы прибыли благополучно*»; «*уведомлять образом поденной записки*»; «*вчера повешено было*» (ср. *повестка*); «*быть на полковой двор на смотр*»; «*Обо мне не отдано было еще в приказе*»; «*иного отмечал в гренадерский убор, иного во фрунтовые; иного в негодяи*» и т. п.¹³ Ср. тут же: «. . . при сем случае

¹³ Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 2. С. 17.

произошло весьма достопамятное и достойное такого мужа, каков его сиятельство, дело».

Из письма к тому же И. П. Бекетову (от 25 августа 1787 г.): «почтенный и странноприимный Шеню»; «дает ему разные зрелища» и др. под.¹⁴

Позднее И. И. Дмитриев борется с этой «подьяческой» манерой письменного изложения.

В письме к Д. И. Языкову (от 28 декабря 1803 г.) он первоначально написал: «...а Бекетова журнал („Друг просвещения“. — В. В.) *буду пересылать* к вам каждый месяц, т. е. я *буду делиться* с Вами сим экземпляром, который *буду для себя получать*». Но, заметив три однообразных формы будущего времени, И. И. Дмитриев заменил форму «*буду пересылать*» словосочетанием «*стану пересылать*», а вместо «*буду делиться*» поставил «*намерен делиться*». И тут же счел своим долгом попросить извинения у Д. И. Языкова: «Вы, конечно, заметите три раза моих б у д у, но что делать? Это обыкновенный мой слог в письмах»¹⁵. В письме к В. А. Жуковскому (от 30 мая 1806 г.) И. И. Дмитриев пишет: «Спешу *препроводить* к вам *при сем* от брата Платона Петровича Бекетова в *особливом* пакете сто рублей ассигнациями. Он посылает к Вам еще две вырезки из каталога, *уведомьте*, с которого из *означенных* изданий вы переводили, чтоб вернее ему знать, *сколько следует Вам получить денег*». Вслед за этим Дмитриев, как бы спохватившись, заявляет: «Не привыкли писать о таких расчетах, чувствую сам, что написал все письмо *не по-авторски, а по-подьячески*»¹⁶. Это противопоставление «авторского», т. е. литературно-художественного, и «подьяческого» стилей ведет свое начало еще от Сумарокова. Стремясь если не совсем снять, то смягчить налет «подьяческой», канцелярской манеры выражения с своего прозаического стиля, И. И. Дмитриев все же не чувствовал себя мастером художественной прозы. По его собственному признанию, он «не сделал авторского навыка в прозе»¹⁷. В этой области для него непревзойденным образцом и идеалом был стиль Н. М. Карамзина. Проза труднее поддавалась новой стилистической обработке, чем стих. В ответ на просьбу В. А. Жуковского (в письме от 11 февраля 1823 г.) приступить к описанию мемуаров («Еще повторю свой старый припев: *Записки! Записки!* Для них очинено перо ваше, острое и живописное») ¹⁸ И. И. Дмитриев заявляет (в письме от 18 февраля 1823 г.): «Что же касается записок, я часто и сам помышляю о них, и в то же время робею. Карамзин давно отчаял меня сочинять в прозе; однако ж не во гнев его таланту, может быть, и примусь за прозу, если удастся мне пожить на просторе в деревне»¹⁹.

Самое содержание «авторского» — в понимании И. И. Дмитриева — включало в себя три элемента: *поэтический* (стихотворческий или восходящий к стиховым формам), *ораторский*, относящийся к области гражданского, прозаического красноречия и в этом кругу соприкасавшийся и даже отчасти сливавшийся со сферой официально-деловой речи, и разговорный, *светски-обиходный*, но экспрессивно расцветенный, выложенный и вместе с тем острый и живописный.

Легко найти типичные примеры каждой из этих трех стилистических

¹⁴ Там же. С. 178—179.

¹⁵ Там же. С. 186—187.

¹⁶ Там же. С. 205.

¹⁷ В письме к В. А. Жуковскому от 30 дек. 1818 г. См.: Там же. С. 242 ^{6*}.

¹⁸ Рус. архив. 1866. С. 1633. Ср. также письмо Жуковского от 22 нояб. 1818 г. См.: Рус. архив. 1870. С. 1705—1707.

¹⁹ Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 2. С. 284.

сфер в языке писем Дмитриева. К системе поэтической речи И. И. Дмитриев прибегает, говоря о своем призвании поэта, касаясь стихотворческих материй или адресуя свои письма к поэтам. Например, в письме к П. П. и И. П. Бекетовым (от 26 декабря 1787 г.): «Будучи по несчастию поэт, я всякий день *летаю воображением* около вас и вижу, с каким свежим румянцем просыпаетесь вы около одиннадцатого часа, с какой живостью каждый с своей постели пересылает друг к другу *невинные шутки, сопровождаемые дружбой и смехом*»²⁰ — и т. п.

В письме к акад. И. И. Лепехину (от 22 июля 1797 г.): «Но быв не более, как только *смирненным питомцем муз*, пожинавшим иногда в продолжение воинской службы *цветы парнаасские*, я могу только обещать быть прилежнейшим учеником ея» (Академии)²¹.

В письме к А. Х. Востокову (от 30 апреля 1821 г.): «Я всегда уважал и филологические ваши занятия, но *невольное вздыхал, что так давно не слышу вашей лиры. Благодарение Аполлону! она отозвалась*; и да продолжатся надолго ее *сладкогласные звуки*»²².

Официально-деловой стиль во всех его вариациях, с разнообразными оттенками и притом с несколько старомодной дворянской светской окраской самого конца XVIII—начала XIX в. наиболее полно представлен и отражен в письмах И. И. Дмитриева к А. С. Шишкову, Г. Р. Державину, А. В. Козодееву, акад. Лепехину, графу Н. П. Румянцеву и др. Официально-деловой стиль у И. И. Дмитриева также подвергается своеобразной литературной обработке в духе карамзинской школы. Например, в письме к В. А. Жуковскому (от 30 декабря 1818 г.): «Зная меру Ваших способностей и ревнуя ко славе Вашей поэзии, я все желаю, чтобы вы не засиживались; чтоб Вы, не упуская золотого времени, когда ум и талант Ваш в полном созрении, более и более мужались, возвышались и сияли на поприще, предопределенном Вам природою. Вы можете подозревать, что я *нечувствительно впал в тон панегириста*, написав, может быть, несколько писем поздравительных с новым годом»²³.

Характерно замечание Н. М. Карамзина об официально-деловом слоге И. И. Дмитриева: «Витовтов сказывал мне, что ты наш Д'Агессо^{7*} и приказной слог знакомишь с ясною краткостью, чистотою, опрятностью»²⁴.

Этот официально-деловой стиль легко вступает во взаимодействие с светски-разговорным, облекаясь экспрессией шутки, иронии или украшаясь каламбурами.

Например, в письме к А. Н. Бекетову (1788): «Вы еще *не перестали проказничать*, и вместо того, чтоб сказать брату с десятка каких-нибудь искренних и полезных слов, *растянули по целой странице* холодные *высокопочитания* и проч. В наказание за то, от всего сердца желаю, чтоб ты лишился дара быть прозаическим поэтом и чтоб во весь будущий год ни одна твоя фикция²⁵ не пошла в путь. Милостивой же государыне, сестрице Прасковье Петровне, не удостоившей меня ни строчкою, по незлобию

²⁰ Там же. С. 180.

²¹ Там же. С. 182.

²² Там же. С. 274.

²³ Там же. С. 242.

²⁴ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 97.

²⁵ О слове «фикция» в «Новом словотолкователе» Н. М. Яновского сказано: «Ф и к ц и я, лат. Выдумка, вымысел, изобретение, означает ту перемену или разнообразие приятных сочинений, как изображены разумом и воображением; каковы суть сочинения театральные, поэмы эпические, романы, басни и проч.» (Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту. СПб., 1806. Т. 3. С. 982).

моему свидетельствую мое почтение и желаю всевозможных благ в свете»²⁶.

Светски-разговорный, обиходный стиль в письмах И. И. Дмитриева сравнительно редко проявляется в натуральном, бытовом виде. Он почти всегда литературно обработан и сближен со стилем поэтическим. Например, в письме к В. А. Жуковскому (от 8 июня 1865 г.): «Пользуйтесь спокойной жизнью и летом, этим благоприятнейшим временем года для *умного мечтателя!* А осенью приезжайте в Москву с своим запасом. *Старый трутень почтит труды молодой пчелы* и докажет, что не все *трутни бывают злы и завистливы*»²⁷.

В письме к А. И. Тургеневу (1806): «Господину же критику отвечать не намерен. Пусть он остается в сладкой уверенности, что властен управлять вкусом публики и раздавать свои венцы или отнимать их, когда захочет. Я уже давно уволен с Парнаса: топчи он, сколько хочет, мою книгу, лишь не мни подсолнечника в огороде моем»²⁸. Ср. в письме к П. П. Бекетову (от 27 ноября 1798 г.): «И так и я превосходительный! Et moi je suis peintre aussi! Но это титул возвратит ли мне брата, которого кончина никак из мыслей моих не выходит? Успокоит ли мое сердце, возмущаемое непрерывным размышлением о последствиях сего удара? И меньше ли, наконец, я озабочен и удручен бедностью»²⁹.

В этой литературно-книжной обработке и нивелировке элементов и форм обиходной, разговорно-бытовой речи — существенное отличие эпистолярного стиля И. И. Дмитриева от такого же стиля, например, П. А. Вяземского, А. И. Тургенева и вообще младшей линии карамзинистов, которые охотно вступали на путь каламбурного или шутливо-иронического использования обиходно-просторечных, иногда устно-профессиональных выражений или же проявляли эстетическое любование простонародной речевой экзотикой³⁰.

Из взаимодействия этих основных разновидностей литературного языка, по представлению И. И. Дмитриева, и должна была складываться его «нормальная» или общая «нейтральная» система. Особенно старательно И. И. Дмитриев устанавливает границы и возводит преграды между литературным языком и «низкой», вульгарной устной городской речью, «низким просторечием», а также неизящной, деревенской, «мужицкой простонародностью».

В письме к Д. И. Языкову он так отзывается о стиле стихотворений Востокова, напечатанных в «Свитке муз» (ч. I, 1803): «Его „Осень“, „Кантата“, „Телема и Макар“ прекрасны. Вы знаете мою искренность: видя в нем истинного поэта, желал бы я только, чтобы он убегал низких слов, как то: истомить, вместо утомить, подмога и еще некоторые, да исправнее был в рифмах»³⁰.

Любопытно, что в «Словарях Академии Российской» слово *подмога* не сопровождалось указанием на его простонародный и просторечный характер.

Здесь читаем:

«Подмога. . . 1. Пособление, подсоба, помощь. Идти к кому на подмогу. 2. Человек, помогающий другому в чем. Добрый и умный сын отцу бывает хорошая подмога». Ср. тут же: «подмогание (подсобление), подмогать и подможный

²⁶ Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 2. С. 181.

²⁷ Там же. С. 193.

²⁸ Там же. С. 202.

²⁹ Там же. С. 183.

³⁰ Там же. С. 185.

(подможные деньги, подможное войско)» — без всякой стилистической пометы³¹.

В Академическом словаре церковно-славянского и русского языка 1847 г. слово *подмога* тоже не обозначено как простонародное или просторечное. Исправлено лишь определение значений: «1. Пособие, помощь. Идти с товарищами на подмогу. Добрый сын подмога отцу. 2. Вещь, служащая для подкрепления другой»³².

Глагола *истомить* нет в «Словарях Академии Российской». Но уже в «Общем церковно-славяно-русском словаре» П. Соколова 1834 г. слова *истомить* — *истомлять*, *истомиться* — *истомляться*, *истомление*, *истомленный* помещаются без всякой стилистической пометы. «Простонародными» признаются лишь слова *истома* и *истомелый*³³.

В языке притчи «Овца и свинья», напечатанной в «Северном вестнике» (1805, ч. VII), И. И. Дмитриев с возмущением подчеркивает стихи: «с хренком, в борщу и верещаге» — и еще «Сим сделала свинья ответов окончанье» (письмо от 27 октября 1805 г. Д. И. Языкову)³⁴. И. И. Дмитриев иронизирует по поводу народных «элегических выражений» в лирике А. Ф. Мерзлякова: «Горемышно, ретиво сердце», «Кто размыкает мою тоску», «горючи слезы глаза выплакали», «преточили стену каменну» и пр. (в письме к А. И. Тургеневу от 18 мая 1806 г.)³⁵. Характерно, что в круг «народных» слов попадает и архаическое «преточить», которого нет ни в «Словарях Академии Российской», ни в академическом словаре 1847 г.

В письме к А. С. Шишкову (от 26 июля 1821 г.) И. И. Дмитриев пишет: «Весьма справедливо Ваше негодование на новизны, вводимые новейшими нашими поэтами. Я и сам не могу спокойно встречать в их (исключая одного Батюшкова) даже высокой поэзии такие слова, которые мы в детстве слышали от старух или сказывальщиков. В о т , ч у , п р и ю т , т е п л и т с я , ю р к н у л и пр. стали любимыми словами наших словесников. Поэты-гении заразили даже смиренных прозаистов, даже и самый „Вестник Европы“ без предлога в о т не может дать ни живости, ни силы, ни приятности своему слогу»³⁶.

В письме к П. П. Свиньину (1825), критикуя язык «Московского телеграфа», И. И. Дмитриев заявляет: «Слово *ципочки* употребительно было доселе не между авторами, а деревенскими только старухами»³⁷. В письме к В. А. Жуковскому (от 13 марта 1835 г.) И. И. Дмитриев жалуется: «Не дайте восторжествовать школам Смирдина и Полевого над языком Карамзина. Он, очевидно, теряет свое господство. Большая часть наших писателей, забыв его слог благозвучный, отчетливый в каждой фразе, в каждом слове, украшают вялые и запутанные периоды свои площадными словами: „давным-давно, аль, словно, коли, пехотинец, заскорюзлый, кажись (вместо кажется), так как, ответить, виднеется“, — с примесью французских серьезно и наивно»³⁸.

В другом письме к тому же В. А. Жуковскому (от 6 сентября 1836 г.): «Карамзин первый начал знакомить нас с народностью в „Путешествии к Троице“, в описании мятежа при Морозове, в повестях — „Натали, боярской дочери“, „Марфе Посаднице“, и в недоконченной поэме —

³¹ Словарь Академии Российской. СПб., 1822. Ч. 4. С. 1297.

³² Словарь церковно-славянского и русского языка. СПб., 1847. Т. 3. С. 264.

³³ Общий церковно-славяно-русский словарь. СПб., 1834. Ч. 1. С. 1075.

³⁴ Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 2. С. 195.

³⁵ Там же. С. 202.

³⁶ Там же. С. 277. См. мою книгу «Язык Пушкина» (М., 1935. С. 388—390).

³⁷ Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 2. С. 289. Ср.: Язык Пушкина. С. 389.

³⁸ Там же. С. 315.

„Илье Муромце“. Что же такое народность, по мнению наших молодых учителей? Писать так, как говорят наши мужики на Сенной и в харчевнях!»³⁹.

Любопытно, что некоторые из слов и выражений, которые теперь — в 20—30-х годах XIX в. — кажутся И. И. Дмитриеву площадными, употреблялись им самим в стихотворном стиле 90-х годов XVIII в.

Например *коль*:

*Коль надежду истребила
В страстном сердце ты моем,
Хоть вздохни, тиранка мила,
Ты из жалости по нем.*

(«Песня») ⁴⁰

*Коль дружество сии начертывая строки,
Над холодным мрамором струило слез потоки [...]*

(«Эпитафия». «Младенец») ⁴¹

Ср. также употребление слова *нада* (надо) в первой редакции «Модной жены» и др. под.

Очевидно, И. И. Дмитриев считал, что общенациональная норма литературного выражения уже определилась в языке Карамзина и его школы ^{10*}. Употребление просторечных и народно-фольклорных выражений, которые до карамзинской реформы имели широкое распространение и хождение в среднем и простом слове русского литературного языка XVIII в., теперь представляется Дмитриеву уже недопустимым. Демократизацию литературного языка в этом направлении он расценивает как упадок, как снижение литературной стилистики до лингвистического вкуса дворни, мещан и торговцев.

И. И. Дмитриев негодует на «очистителей и утвердителей языка», на членов «Общества любителей российской словесности», которые поставили «тиснуть», напечатать в «Трудах Общества» (1818, ч. XII) «собрание крестьянских (невразумительных...) речений» (намек на «Записку о наречиях между крестьян Рязанской и Калужской губерний») ⁴².

И. И. Дмитриев очень чувствителен также к примеси того, что Пушкин называл «языком дурных обществ», и ко всяким отклонениям от норм литературного употребления ^{11*}. Он презирует Каченовского за то, что тот пишет: «ехал на корабле» или «заложил фабрику», «заложил магазин» (в значении «завел» и «учредил») — и вместо галлицизмов обогащает русский язык «малороссизмами» ⁴³.

И. И. Дмитриев требует гладкости, «приличности» ⁴⁴ и равенства слога — соответственно его назначению. Критикуя язык «Северного вестника» (1804), И. И. Дмитриев замечает в письме к Д. И. Языкову (от 3 августа 1804 г.): «Какое неравенство, какие неприличности! Заметьте, например, пышное описание Петербурга, и после другой период начинается: „Карла не умней ни на волос!“ Карамзин и даже Измайлов не члены Академии, а, право, написали бы лучше» ⁴⁵. Разбирая язык «Творений Пиндара» в переводе П. Голенищева-Кутузова и с его приме-

³⁹ Там же. С. 325 ^{9*}.

⁴⁰ Дмитриев И. И. И мои безделки. М., 1795. С. 169.

⁴¹ Там же. С. 199.

⁴² Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 2. С. 240.

⁴³ Там же. С. 201, 204.

⁴⁴ Там же. С. 201.

⁴⁵ Там же. С. 187.

чаниями («Творения Пиндара», перевел Павел Голенищев-Кутузов... М., 1804, ч. I—II), И. И. Дмитриев подчеркивает такие выражения как противные литературному вкусу: «Здесь дело идет о первом Гиероне» (примеч. 1, с. 97); «случались беспокойствия» (ода VII, примеч. 21, с. 119); «Сначала один токмо и был судья, потом поставили оных два» (ода III, примеч. 2, с. 106) и т. п.⁴⁶ И. И. Дмитриев ревниво, с упорством консерватора оберегает те нормы литературной стилистики, которые установились в карамзинской школе в конце XVIII в. и в первом пятидесятилетии XIX в. Стиль эпигонов карамзинской школы ему ближе, чем стиль новаторов.

Показательно, что к концу 20-х—началу 30-х годов для И. И. Дмитриева был приемлемее и «правильнее» стандартный, шаблонный язык прозы П. П. Свинына, Ф. В. Булгарина, Н. И. Греча⁴⁷, чем язык Н. А. Полевого и «его обезьян», чем язык О. И. Сенковского, Н. И. Надеждина, не говоря уже о языке В. Г. Белинского. Характерно такое суждение И. И. Дмитриева в письме к П. П. Свиныну (от 11 февраля 1834 г.): «Вместо благозвучной, сильной и отчетистой прозы Карамзина, за исключением статей господ Греча, Булгарина и еще немногих, большая часть прозаических сочинений и переводов, помещенных в „Библиотеке для чтения“, писана вялым, неровным слогом и наполнена пошлыми, неправильными речениями, подслушанными на биваках, на рынках и в лабазах; в доказательство чего приведу здесь несколько слов, которых еще не позабыл. Вместо *пока* — *покамест*; *надобно* — *надо*; *дребезжат* — *дребезжится*, *мелочи* — *мелочности*; *дурацкий* — *дураческий* (хотя *contes drolatiques* — повести и не дурацкие, а вздорные, балагурные), вместо *отрывки* или *обрывки*, „*обломки*“, — чего же? большой, почти истлевшей эпической поэмы скандинавов“, как будто эта поэма писана была на стеклянных или мраморных досках! Даже и *сочный* бифштекс превращен ныне в *социстый* на новом нашем языке»⁴⁸.

Таким образом, И. И. Дмитриев стремился, так же как и Карамзин (но делал это прямолинейнее, ограниченнее, мельче, чем Карамзин), к установлению средней нормы общего литературного, национального русского языка, освобожденной от неэстетических навыков и шаблонных оборотов канцелярского, «подъясческого» стиля, близкой к этикетному, отборочному речевому обиходу светского дворянского общества и тяготеющей к «поэтичности». «Разговорность» этого общего «нейтрального» стиля очень ограничена условиями требованиями дворянской, сословной эстетики. Она сторонится ярких экспрессивных, жизненных выражений, свойственных речи демократического городского населения и носящих отпечаток устно-бытовой фамильярной или грубоватой, непринужденной просторечности. И. И. Дмитриев ставит преграды широкому проникновению языка фольклора в литературу, довольствуясь небольшим арсеналом привычных предметных обозначений и эмоционально-лирических формул народнопоэтического стиля.

Естественно, что на фоне языка Крылова, Пушкина и Грибоедова представлявшиеся И. И. Дмитриеву и осуществляемые им нормы литературности и правильности стиля уже в 20-х годах XIX в. казались архаическими, консервативными, лишенными «народности».

⁴⁶ Там же. С. 188.

⁴⁷ Ср.: Там же. С. 299, 303, 307.

⁴⁸ Там же. С. 307—308.

III

Понятие «разговорности» языка — без определения существенных его признаков и без всяких ограничительных социально-речевых указаний — представляется очень расплывчатым и неясным в отношении к стилям русского литературного языка второй половины XVIII в. И не только объем и содержание понятия «разговорности» исторически изменялись, но и принципы его художественного осмысления и стилистического использования. Методы сочетания и слияния разных социально-диалектных форм устно-разговорной речи с другими стилевыми элементами в языке художественной литературы докарамзинского периода были совсем иными, чем у Карамзина и его сторонников. Круг просторечно-разговорных и простонародных (по терминологии той эпохи)^{12*} выражений, например, в стихотворном стиле кн. И. М. Долгорукого был если не шире, то, во всяком случае, не уже, не теснее, чем в басенном языке Крылова^{13*}. Но сфера применения этих простонародных и просторечных элементов была у Долгорукова гораздо ограниченнее, идеологически бессодержательнее, чем у Крылова, а методы использования их были лишены художественной целеустремленности и национальной стилистической выразительности. Кроме того, органического слияния устно-народной струи с книжной в языке И. М. Долгорукого не происходит.

П. А. Вяземский так отзывался о стиле И. М. Долгорукого, находя в нем места «что-то державинское»: «Ум поэта нашего был преимущественно русского склада. Этим складом и выразил он себя. Русские поговорки так им и расточаются и почти всегда с толком и удачно. Он вовсе не ищет блеснуть мужиковатостью своею: он употребляет простонародную поговорку потому, что она сподручна мысли его. Этот русский склад, с поговорками или без поговорок, особенно заметен в нем, Державине, и в Крылове [...]. В Долгорукове, может быть, отыщешь еще более коренного русского языка, всем общедоступного, более руссизма, нежели у самого Крылова. Но у Крылова эти руссизмы очищенные и в самой простоте своей художественнее. От Долгорукого художества не жди: он не родился художником, художником и не сделался»⁴⁹.

М. А. Дмитриев в книге «Князь И. М. Долгорукой и его сочинения» рисует с классово-дворянской точки зрения очень яркую картину языковой культуры, лингвистических вкусов и господствовавших речевых навыков русского дворянского общества последней четверти XVIII в., периода царствования Екатерины и Павла. М. А. Дмитриев пишет о «неизъяснимом удовольствии», которое находил И. М. Долгорукий в своих шутках и поговорках: «У него были даже особые слова и выражения, которые понимали только те, которые привыкли к его балагурству. Например, вместо „играть на театре“ он говорил, как говорится в простом народе о балаганах: „комедь ломать!“ Прыжки с разными телодвижениями он называл „коленца делать“. Забавляться, шутить, веселиться — это было на его языке „дрянь делать“ [...]. Иногда говорил он важно и плавно; иногда любил употреблять самые простонародные слова, которые встречаются и в стихах его, например: „и скука сердца не замай“, вместо — „не трогай!“»⁵⁰.

Церковнославянизмы и библеизмы также были живым элементом литературного языка XVIII в., в особенности языка художественной литературы.

⁴⁹ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 478.

⁵⁰ Дмитриев М. А. Князь И. М. Долгорукой и его сочинения. М., 1863. С. 152–153.

М. А. Дмитриев, характеризуя язык И. М. Долгорукого, замечает, что «начитанность Священного писания [...] невольно представляла иногда его памяти изречения из книг священных». В качестве иллюстрации М. А. Дмитриев приводит такие строки из стихотворения И. М. Долгорукого «Последняя песнь моим современникам»:

Твердят: подушка не вертится
У тех, чья совесть без пятна!
Напротив, многим крепко спится,
Хоть *совесть в уголь сожжена!*

Здесь И. М. Долгорукий «употребил выражение св. Павла, говорящего о людях, сожженных в совести своей»⁵¹.

Таким образом, резкие переходы от разговорно-бытовых, простонародных выражений к славянским и библейским были типическим явлением в русской литературно-художественной речи последней трети XVIII и начала XIX в.^{14*}

Далее М. А. Дмитриев пишет: «Князь Долгорукой писал в одно время с Карамзиным и Дмитриевым; отчего же у него нет их правильного, легкого и текучего языка, их чистоты и красоты выражения? Карамзин и Дмитриев были в этом отношении преобразователями языка; весь класс писателей, живущих в одно время, не делается преобразователем; а современникам всегда бывает уже поздно у них учиться [...]. Князь Долгорукой по языку, который не шеголял красотой и чистотой, и по форме своих сочинений, которая несколько однообразна и кажется ныне уже устарелой, бесспорно принадлежит к веку Екатерины, хотя большая часть его сочинений написана после [...]. Он учился в одно время с переводчиком *Илиады* Костровым. Слог его [...] легче, чем слог соученика его; но у того чище и определеннее. Не оттого ли это происходит, что Костров более держался языка книжного, а князь Долгорукой — речи устной и отчасти народной»⁵². Меткие выражения кн. Долгорукого, по мнению М. А. Дмитриева, «часто находятся в прямом противоречии с тогдашними условиями стихотворной речи, из которой исключалось все резкое и которая была у одних книжною, у других светскою, и никогда простою и народною, почитая простоту слова за нечто низкое. Князь Долгорукой не смотрел на это, и если ему попадалось такое выражение, он хватался за него, как за находку»⁵³.

Как бы забывая о Державине и его школе, М. А. Дмитриев так характеризует эстетическое отношение И. М. Долгорукого к простонародной речи: «У других тогдашних писателей, думаю, волосы становились дыбом, когда он, после щегольского изображения приемных комнат Селимены, дамы лучшего светского круга, окруженной всей утонченностью светского ума и роскоши, переходит к такой простоте выражения и таким простонародным поговоркам:

Я был в гостях у Селимены,
Прекрасный видел там *боскет*;
В диванной зеркальные стены,
В гостиной *розовый паркет*.

* * *

В который край ни оглянусь,
Красно, богато и светло!
Чего рукой не дотронуся,
Все бархат, мрамор иль стекло!

* * *

⁵¹ Там же. С. 221.

⁵² Там же. С. 169—170.

⁵³ Там же. С. 177.

Разиня рот, я любовался
 При Селимене там на все:
 Умом своим ей *посужался* ⁵⁴,
 А сердце прятал от нее!

* * *

Хозяйка *походя* смеется
 Всегда на чей-нибудь да счет;
 Вот в ней-то *подлинно* ведется
 И лисий хвост, и волчий рот.

Зато все эти выражения, отмеченные здесь косыми литерами, он заметил после другими, которые уже не столь резки, но и не столь верны: жертва современному взгляду и условным понятиям! — Или что думали те же щепетильные светские критики, когда читали далее:

Она нередко *пустошь* мелет
 Про тех, кого бежит обнять;
 По-русски молвить: *мягко стелет*,
 Да жестко, *сказывают*, спать.

* * *

Иному даст такую зорю,
 Что кровь приводит всю в игру!
 Востра, бойка, — и я не спору,
 Да только мне не по нутру! ^{15*}

М. А. Дмитриев по этому поводу восклицает: «Какое мастерское соединение самых простонародных, наших родных выражений с самым блестящим описанием светской дамы и ее внешней обстановки!» ⁵⁵

На самом же деле в языке И. М. Долгорукого (так же, как и в языке многих других писателей докарамзинской поры), особенно в его среднем стиле, замечается неорганическое сочетание простонародных выражений с славянизмами, канцеляризмами, отвлеченно-книжными фразами, французскими цитатами и светско-европейскими оборотами. Вот иллюстрации из стихотворения И. М. Долгорукого «Я»:

Почтенна мать моя *тяжелый крест* свой *тянет*,
 От дряхлости, от лет и от печали *вянет*;
 А я Jeannot tout court и гол так, как сокол,
 Служа 18 лет, в *четвертой класс* вошел. . .

* * *

Детей-было нам бог дал целый *осмерик*,
 Да двух *спросил назад*, остался *шестерик*,
 Творец да *будет им прибежище и сила*,
 И что *восхощет он*, чтоб с ними то и *была*!

* * *

Натура *маску* мне *прескверну* *отпустила*,
 А нижню челюсть так *запасну* *припустила*,
 Чтоб можно б из нее по *нужде*, так сказать,
 В *убыток* не *входя*, другому две *стачать*.

* * *

Вот все, что мне *на крест* *природа* *положила*!
 Увидим ниже, чем *душонку* *снарядила*.
 Но *взяв* все вообще, не *лзя* ей *попенять*,
 Чтоб *метила* во мне *товар* *лицом* *продать*.

* * *

⁵⁴ См.: Словарь Академии Российской. 1822. Ч. 5. С. 63: «Посужаться. . . уделять кому что из своего стяжания заимообразно или на подержание. Посужаться деньгами, хлебом».

⁵⁵ Дмитриев М. А. Князь И. М. Долгорукой и его сочинения. С. 185–186.

Я дик, тяжел и груб; но лъзя ли быть иначе
С людьми развратными, с людьми такими паче,
Которым говоря о правде каждый час,
Все бойся, как бы им не трафить камнем в глаз.

* * *

Слышал я от жены, что будто я умен.
Быть может, что и *впрямь* в своем углу смышлен.
Когда о чем-нибудь я с ней перебиваю,
Скажу без хвастовства, не все же повираю,

* * *

Да в этом вслух нельзя признаться мне никак;
А то *вить* скажут все: *какой-ста он дурак!*
Пусть буду я таков! я право не сержуся
За то, что в *список* ваш, *люд умный*, не *гожуся*.

* * *

Не зная, лучше что из этих двух игрушек,
Пырнуть *ножем* в углу, иль *дать туза* из пушек;
По логике *моей* давно расположил,
Что так ли или сяк, да плохо, как убил.

* * *

Был век, что в обществах без пошлин *всякой ври*,
А нынче сядь за стол, и *делай de l'esprit*.
То *выдет слой времен*, что *всякий любит драться*;
То строятся начнут, то в пашне упражняться;
Теперь же посмотри (когда везде Содом),
Мужчина за канва, а женщина верхом...

* * *

Водой à la Jolquille распысканный Синав
Славянским красотам *не трафил бы на нрав*;
Детрейше Генрих бы вовек не полюбился,
Когда бы *проць усы* и в *фрачик* нарядился;
И также вряд теперь понравится Паша,
Который, сняв чалму, *проскачет антраша*.
Но впрочем всяк свою красоточку голубит...⁵⁶

Тот же М. А. Дмитриев так отзывался о языке русской художественной литературы «екатерининского времени»: «Как скоро поэт спускался из светского образованного круга в область столь свойственной нашему народу шутиливости, сам язык должен был неизмеримо изменяться. — В таком народе, где общество мало участвовало в образовании языка; где оно мало говорило, то есть мало менялось мыслями, и где о многом еще совсем не говорено; где народ и образованное общество живут различными стихиями: там шутка всегда груба и не может быть облечена в приличие и тонкость выражения. Для шутки, в высшем обществе, был тогда французский каламбур, но не было легких и мерных русских выражений: князь Долгорукой искал выражений для своей шутиливости, поневоле, в низшем слое общества. Дмитриев в своих сказках и в своей сатире первый облагородил у нас шутку»⁵⁷.

⁵⁶ Долгорукой И. М. Бытие сердца моего. М., 1802. С. 9—10.

⁵⁷ Дмитриев М. А. Князь И. М. Долгорукой и его сочинения. С. 256—257.

Само собой разумеется, что словарный и фразеологический материал как «высокого», так и простого слога и принципы его смешения были различны в разных социально-речевых стилях русской художественной литературы XVIII в. Особенно пеструю картину представляли стили «третье-сословной» литературы, которая была враждебна и чужда словесно-эстетическим вкусам дворянской литературы «высшего» круга.

Те стилистические качества стихотворного языка, с которыми боролись Карамзин и Дмитриев в своем «новом слоге», ярко выступают в пародическом стихотворении Карамзина, озаглавленном так: «Стихи от де Мазюра к И. И. Дмитриеву»:

*Усердно с праздником я друга поздравляю;
Честнейшим образом ему того желаю,
Чего себе едва ль он может пожелать.
Желание сие я вздумал отослать
Со оным хлопцем-то, ко мне сей день присланным
И сей же от меня к тебе — ах! — отосланным.
Желание сие сосложено в стихах,
Да ведаешь сие, что ум наш не в голях.
Семион де Мазюр.*

- P. S. Еще не утерпел, чтоб боле не сказать;
*Хочу еще, мой друг, сей день я похваляти.
Коль красен вить сей день и коль — ах! — солнечн есть!*
Туманов, мраза в нем совсем, *совсем — ах! — несть,*
Мой дух поэзии теперь весьма играет,
И красный день зимы *весьма он похваляет*⁵⁸.

Лексика, фразеология и даже морфология этого стихотворения носит яркий отпечаток архаического «славянского» слога (ср. «Желание сие сосложено в стихах»; ср. *слагать* стихи; «Да ведаешь сие»; «Хочу [...] похваляти»; «Коль красен [...] и коль — ах! солнечн есть»; «мрази в нем [...] несть» и т. п.). С другой стороны, этот высокий официальный слог не чужд канцелярской речевой примеси (ср.

Усердно [...] поздравляю;
[...] я вздумал отослать
Со оным хлопцем-то, ко мне сей день присланным,
И сей же от меня к тебе — ах! — отосланным [...]
[...] День зимы *весьма он похваляет* и т. п.).

Наконец, очень заметна струя провинциального просторечия: «Я вздумал отослать со оным *хлопцем-то*»; «ум наш не *в голях*»⁵⁹; «коль красен вить сей день».

Слово *хлопец*, как украинизм, не помещено в «Словаре Академии Российской». Отсутствует здесь и простонародная частица *вить* (так же, впрочем, как и *ведь*). Выражение *в голях* или *на голях* в «Словаре Академии Российской» поясняется так: «Употребляется в простонародии в образе наречия: в бедном состоянии, при недостатке чего-нибудь. Я слы-

⁵⁸ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 45–46.

⁵⁹ В примечаниях к этому стихотворению редакторы писем Н. М. Карамзина указали: «Стихи де Мазюра, очевидно, пародия на какого-то современного стихотворца. Des Masures — комическое лицо в комедии Детуша „La fausse Agnès”: старинный дворянин-провинциал, он считает себя образцом ума и любезности и на каждом шагу сочиняет чрезвычайно плохие стихи, от которых сам приходит в восхищение» (Destouches N. Oeuvres dramatiques. P., 1822. Т. 3. P. 322 sq.).

шал, что ты проигрался, и теперь в голях. Ему на голях и то годится»⁶⁰. Вместе с тем в этой неорганической смеси разных стилевых составов нормы и формы стихотворного языка выступают одеревенело, в полуразрушенном состоянии. По-видимому, в этом стихотворении пародируются язык и стиль Ф. Туманского. Н. М. Карамзин писал о нем И. И. Дмитриеву в письме от 1 июня 1791 г.: «Что сделалось с Туманским? Я получаю от него оду за одой, послание за посланием. К несчастью, я не могу ничего напечатать, и притом по таким причинам, которых нельзя объявить автору. Желал бы я показать тебе сии бессмертные произведения малороссийского духа»⁶¹.

Известно, что в «Московском журнале» Н. М. Карамзина был помещен сделанный В. Подшиваловым разбор перевода Ф. Туманского: «Палефата греческого писателя о невероятных сказаниях»⁶². Этот разбор очень широко использован акад. Я. К. Гротом для характеристики русского литературного языка докарамзинского периода⁶³.

В. Подшивалов признает язык переводов Ф. Туманского «не чистым» и выражает желание, «чтоб все авторы говорили и писали единственно по правилам чистого слога и с наблюдением благородства в мыслях»⁶⁴.

Между языком И. И. Дмитриева и Н. М. Карамзина — тесная связь (так же, как и между их взглядами на «новый слог Российского языка» и между их пониманием норм новой системы русского литературного языка). Однако есть все основания предполагать, что И. И. Дмитриев был консервативнее Карамзина и в своих отношениях к традиции делового слога XVIII в., и в своих оценках среднего (и — средне-высокого) художественного стиля классицизма, и даже в своем литературном отборе форм живой разговорной речи^{16*}.

IV

Суждения Карамзина о творчестве И. И. Дмитриева помогают уяснить многое в соотношении разных стилей русской художественной литературы 90-х годов XVIII в. И. И. Дмитриев, хотя и находился под сильнейшим влиянием Карамзина, далеко не всегда следовал его литературным художественно-стилистическим советам. Карамзин писал И. И. Дмитриеву в 1791 г.: «Знаешь ли, что Быль мне лучше Картины полюбилась, и не только мне, но всем тем, которым я читал сии пьесы»⁶⁵.

«Быль» («Моск. журн.», 1791, ч. III, С. 6—9) — это чувствительная баллада того мелодраматического стиля, который затем разрабатывал казанский поэт-романтик Г. П. Каменев и которым написан ранний пушкинский романс «Под вечер, осенью ненастной». Но у Дмитриева громче звучит гражданская, патриотическая фразеология:

Хотя в стенах роскошна града,
В Москве, Честон воспитан был;
Но *Россы все усердны чада*:
Для славы все Честон забыл.

Пылая благородным рвением
Себя во брани отличить,
Желает он со нетерпеньем
В героический сонм себя включить.

⁶⁰ Словарь Академии Российской. СПб., 1806. Ч. 1. С. 1178.

⁶¹ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 19.

⁶² См.: Моск. журн. 1792. Ч. 5. С. 137 и 379.

⁶³ См.: Грот Я. К. Филологические разыскания. 4-е изд. СПб., 1899. С. 57.

⁶⁴ Моск. журн. 1792. Ч. 5. С. 386.

⁶⁵ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 15.

*Отец на то соизволяет,
И нежна мать с пролитьем слез
Честона в путь благословляет,
Вруча его в покров небес.*

Стиль этого стихотворения — ярко эмоциональный и риторико-драматический — почти лишен элементарной живой разговорной речи. Диалог также облечен в формы приподнятого риторического стиля с густым налетом модной для того времени чувствительной лексики и фразеологии:

<i>«Ступай, мой сын, своею кровью Отечеству венцов искать; Пылай к нему всегда любовью, Котору тщился я внушать.</i>	<i>Будь верный сын, будь храбрый воин; Но будь чувствителен притом. Сугубо лавров тот достоин, Кто слезы льет и над врагом.</i>
--	---

*Прости!» -- По сем ему вручает
Ружье, служил с которым сам;
И взоры тотчас отвращает,
Свободу дав своим слезам.*

Таким образом, главный художественный прием в этом стихотворении — экспрессивное напряжение повествовательно-драматического стиля. И в формах повествования и в формах диалога отобраны патетические, проникнутые чувством, полные острой экспрессии литературно-книжные слова и выражения. Например:

<i>Отец, печаль внутри сердца кроя, Простер к нему дрожащий глас [...] Родители без чувств упали,</i>	<i>Честон окаменен стоит [...] Весь дом объят печали мраком, Всечасно слышны вопль и стон [...]</i> и т. п.
---	---

Вместе с тем патетический повествовательный стиль нередко прерывается междометиями, воззваниями, восклицательными предложениями, обращением к герою.

<i>Как вдруг — о рок! о день злощастный! Раздался выстрел громовой [...] Какой удар Судьбы наслали! Сестра пред ним в крови лежит.</i>	<i>Нещастнейший Честон готовил Удары смертны на врагов; Но прежде ах! сестре устроил Единокровной смертны ров.</i>
--	--

*Но се ея закрылись вежды,
И в жилах охладела кровь!
Честон! не льстись лучом надежды;
Не лавры, кипарис готовь.*

Синтаксический строй этого стихотворения характеризуется ограниченностью так называемого подчинительного или соподчинительного сочетания предложений. Есть лишь два примера соотносительных связей внутри строгического единства:

<i>Хотя в стенах роскошна града, В Москве, Честон воспитан был; Но Россы все усердны чада: Для славы все Честон забыл [...]</i>	<i>Честон едва сей дар опасный Приял трепещущей рукой, Как вдруг -- о рок! о день злощастный! Раздался выстрел громовой.</i>
---	--

Встречаются лишь три случая сцепления синтагм с помощью относительных слов *который, кто*; кроме того, однажды употреблен изъяснительный союз *что* (знаком, что):

«Пылай к нему всегда любовью,
Котору тщился я внушать [...]

Прости!» — По сем ему вручает
Ружье, служил с которым сам [...]

Сугубо лавров тот достоин,
Кто слезы льет и над врагом [...]

И только то лишь служит знаком,
Что жив с родителями Честон [...]

Преобладает бессоюзное сочетание предложений или же с союзами *и* и *но* — по принципу присоединения^{17*}. Вот типические формы синтаксического построения строф:

В минуту вечна разлученья	Весь дом объят печали мраком;
Сестру свою он утешал	Всечасно слышны вопль и стон;
В слезах надеждой возвращенья,	И только то лишь служит знаком,
И лавр принесть ей обещал.	Что жив с родителями Честон.
<i>Но</i> се ея закрылись вежды,	Уже в их храмины несчастны
И в жилах охладела кровь!	Не проникает солнца свет;
Честон! не льстись лучом надежды;	И день и ночь для них ужасны,
Не лавры, кипарис готовь.	И смерть на праге их стрелет.

Синтагматическое членение обычно совпадает с границами стихов; переносов почти нет.

В сущности, близкая экспрессивно-стилистическая задача, хотя и в хорейском размере, разрешалась в помещенном в части второй «Московского журнала» (1791) стихотворении И. И. Дмитриева «Плач супруги» (с. 110—112):

Нежной страсти плод любезной!	Лишь взглянул ты на вселенну,
Научись со мной страдать;	Лютый рок тебе изрек:
Рок судил нам в жизни слезной	Зри печалью мать сраженну,
Дней щастливых не видать.	Но отца не узришь ввек!
В матерней еще утробе,	Не увидишь его боле;
Сын мой, стал ты сиротой;	Он окончил бытие
Твой родитель ах! во гробе	На широком чести поле
Первый плач не слышал твой.	За отечество свое...

Любопытно, что «Быль» не была включена И. И. Дмитриевым ни в сборник «И мои безделки», ни в «Сочинения и переводы» издания 1803 г.⁶⁶, ни в последующие издания «Сочинений» или «Стихотворений» Дмитриева (1814, 1818, 1823). Между тем стихотворение «Плач супруги» было помещено в сборнике «И мои безделки» под заглавием «Плач матери», хотя позднее оно и не воспроизводилось И. И. Дмитриевым при переиздании им своих сочинений.

⁶⁶ По-видимому, И. И. Дмитриев предлагал стилистические поправки для «Были», так как Карамзин в другом письме замечает: «Быль напечатана была прежде получения последнего письма твоего, и следственно без поправки» (Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 16).

Наоборот, менее понравившаяся Карамзину сказка «Картина» («Моск. журн.», 1792, ч. VIII) не раз переделывалась Дмитриевым и включалась им в собрание стихотворений. Показательны принципы и тенденции этой стилистической переработки.

Наблюдения над переработкой Дмитриевым языка сказки «Картина» помогают уяснить общую эволюцию языка И. И. Дмитриева. В «Московском журнале» (1792, ч. VIII, С. 5) начало сказки «Картина» было написано высоким стилем классицизма:

В часы исполнены толикия отрады⁶⁷
 Для страстных четы и для сынов Паллады,
 В священные сумерки, безмолвьем огражден,
 Козлова ученик сидел уединен

Между полубогов, веками истребленных,
 Но духом творческим Пиктуры оживленных,
 Сидел, и Гения благоговей ждал.

Здесь нет ни одного слова и выражения, относящегося к простому и даже к среднему, пониженному слогу.

В сборнике «И мои безделки» (М., 1795, с. 140) совершенно изменены и стиль и экспрессия зачина сказки. От прежнего начала сохранились лишь отдельные слова:

Уж ночь на Петербург спустила свой покров,
 Уже на чердаках у многих из творцов
 Погасла свечка и курилась,
 И их объятая восторгом голова
 На рифмы и слова
 Сама собой скатилась;
 Козлова ученик,
 В своем уединеньи
 Сидевший с Гением в глубоком размышлении,
 Вдруг слышит шум и крик.

Здесь грамматическая структура повествования совсем иная: устранены формы страдательных причастий, введена лишь одна — в своеобразном фразеологическом контексте: «объятая восторгом голова». Фраза стала глагольнее, объем синтагм и более сложных предикативных единиц сократился. Лексико-фразеологический состав приблизился к нейтральному фонду общелитературного языка. Наряду с книжными элементами среднего стиля, близкими к высокому слогу («В своем уединеньи // Сидевший с Гением в глубоком размышлении»; ср. «объятая восторгом голова»), здесь ярко представлены слова и выражения, свойственные простому стилю или общие простому и среднему стилю: «на чердаках», «погасла свечка и курилась», «голова [...] сама собой скатилась». Сличая тексты этой сказки в «Московском журнале», в сборнике «И мои безделки» и в последующих изданиях сочинений И. И. Дмитриева, легко заметить, как драматизируется повествовательный слог Дмитриева, как он обогащается разнообразными красками светской разговорно-речевой экспрессии, как постепенно освобождается от шаблонов высокого стиля классицизма, как разборчивее включаются в него элементы и формы

⁶⁷ Ср. у И. И. Дмитриева в раннем его переводе из Мерсье «Философ, живущий у хлебного рынка» (2-е изд. СПб., 1792): «... вот что подавало причину к *толикой радости*» (С. 5). Ср. в том же переводе: «... *попонеж*ные твои руки. ... прикасаются уже к сему украшению мужества» (С. 8), *поколику* (С. 13), *поелику* (С. 24) и т. п.

разговорного языка, как разговорность «очищается» от «низкой» примеси простонародности и фамильярного просторечия (ср. замену выражения «зябнет грудь» словосочетанием «терпит грудь», слова *пасмурить* словом *стирать*⁶⁸ и т. п.). В кругу просторечия, подвергавшегося литературной чистке, выделяются как отдельные слова и фразы, так и особые просторечные значения и употребления, а также особые просторечные формы и фонетические варианты общелитературных слов. Вместе с тем несомненно, что И. И. Дмитриев не избегает «европеизмов», но широко пользуется лишь теми из них, которые уже получили всеобщее распространение в устной речи столичной дворянской интеллигенции. И. И. Дмитриев стремится также преодолеть вялость и расплывчатость изложения, стремится сделать стиль более лаконичным и экспрессивно выразительным. Однако боязнь спуститься в сферу более демократического бытового просторечия приводит к некоторой экспрессивной однородности и стилювому однообразию.

Вот сопоставление стихов, подвергавшихся правке, по трем изданиям (попутно отмечаются соответствия и в других, промежуточных изданиях сочинений И. И. Дмитриева):

«Московский журнал» (1792, ч. VIII)

«И мои безделки» (1795)

Вдруг с громом отперлась дверь с ручкою
тугою [...] (5)

Вдруг слышит шум и крик [...]
(с. 140; ср. то же в Соч., 1814, II, 123; 1818, II, 123)

«Стихотворения И. И. Дмитриева» (1823,
ч. II)

Вдруг слышит стук и крик.

(19)

И вместо Геня князь Ветров шарк ногою.
(5)

Где, где он? Там, вот здесь? — И видит пред собою,
Кого ж? — Князь Ветров шарк ногою!
(140)

«Где, где он? Там? А! здесь? — и видит
пред собою, —

Кого ж? — Князь Ветров шарк ногою!

(19; ср. то же в Соч., 1814, II, 123)

Я, едуци на бал,

[...] а я, оставя бал,

Заехал по пути за собственным к вам делом.

Заехал на часок за собственным к вам делом:

Я слышал, в городе вас все зовут Апеллом.

Я слышу, в городе вас все зовут Апеллом.

(5)

(141)

[...] а я, оставя бал,

Заехал на часок за собственным к вам делом!

Я слышал, в городе вас все зовут Апеллом.

(19; ср. то же в Соч., 1814, II, 123)

⁶⁸ См.: Моск. журн. 1792. Ч. 8. С. 13:

Засел картину поправлять,
Иное пасмурить, иное убавлять. . .

Ни в «Словарях Академии Российской», ни в «Словаре церковно-славянского и русского языка» 1847 г. глагола *пасмурить* не отмечено. Помещено лишь слово *пасмуреть*: «П а с м у р е т ь, п а с м у р е е т гл. ср. 2 спр. простонар. темнеть, пасмурну становиться. День начинается пасмуреть. На небе п а с м у р е е т» (Словарь Академии Российской. 1822. Ч. 4. С. 803).

«Московский журнал» (1792, ч. VIII)
 К любезну Ангелу, боготвориму мною,
 Назначенному быть моей женою.

(6)

«И мои безделки» (1795)
 К любезну Ангелу, боготвориму мною,
 Назначенному быть моей женою [...]

(142)

«Стихотворения И. И. Дмитриева» (1823, ч. II)

К прекрасной девушке, боготворимой мною
 [...]

(20; ср. то же в Соч., 1814, II, 124)

Дражайшая моя в пятнадцатой весне,
 Прелестней Граций всех, из-за нее
 смотрящих,
 С смущением в глазах блестящих
 Вручает розу мне.

(6)

Дражайшая моя в пятнадцатой весне,
 Прелестней Граций всех из-за нее
 смотрящих,
 С смущением в глазах блестящих
 Вручает розу мне.

(142)

Я завтра привезу портрет ее с собою —
 Владычица моя в пятнадцатой весне
 Вручает розу мне.

(20; ср. то же в Соч., 1814, II, 124).

Вокруг ее толпой Забавы, Игры, Смехи;
 Вдали ж под миртою престол любви, утехи,
 Усыпан розами и весь почти в тени
 Зефиром веемых с дерев над ним листочков

[...]

(7)

Вокруг ее толпой Забавы, Игры, Смехи;
 Вдали ж под миртою престол любви, утехи,
 Усыпан розами и весь почти в тени
 Зефиром веемых с дерев над ним листочков

[...]

(142)

Вокруг толпой Забавы, Игры, Смехи;
 Вдали ж, под миртами престол Любви, утехи,
 Усыпан розами и весь почти в тени
 Дерев, где ветерок заснул среди листочков.

(20; ср. то же в Соч., 1814, II, 124)

Проходит ночь; с зарей светящейся с небес
 Художник наш взял кисть [...]

(7)

Проходит ночь; с зарей светящейся с небес
 Художник наш взял кисть [...]

(143)

Проходит ночь; с зарей, разлившей свет
 с небес,

Художник наш за кисть [...]

(20; ср. то же в Соч., 1814, II, 124)

Что день, то новый дар в возлюбленной
 княгине,
 И чок да чок ее при всех и на едине.
 Как горлик с горлицей, так князь с своей
 женой. . .

Ах дедушка! грешно хвалиться стариной!
 Взгляните на сего счастливого супруга:
 Взгляните, бабушка, как нежная подруга
 Все пальчики его целует каждый час —
 Познайте ж, как теперь милуются у нас;
 Познайте оба, и вздохните,
 И более наш век,
 Прошу вас, не браните!

(8—9)

Что день, то новый дар в возлюбленной
 княгине:
 Мила, божественна; при всех и на едине.
 Как горлик с горлицей [...]

(144; далее то же, что в Моск. журн.)

Что день, то новый дар в возлюбленной
княгине;
Мила, божественна, при всех и на едине.
(следующие стихи опущены; 21; ср. то же в Соч.,
1814, II, 125)

«Московский журнал» (1792, ч. VIII)

Божественный талант! изящное искусство!
Какой огонь! какое чувство!
Какая живость, тень и свет!
Ах! это точно князь идет;
Лишь *буколь* столь огромных нет...
А это сущая Княгиня!
Она, иль Пафская богиня,
Взгляд *Душенкин*, смиренный вид,
С стыдливой нежностью глядит...
Вот вокруг ее и резвы Смехи!
Вот крошечки Утехи!
Вот и Амур, Амур точь в точь!
Беги, невинность, прочь,
Беги его лукава взгляда!..
Иль нет! оставь свой страх пустой:
Его ль бояться сладка яда?
Художник рамой золотой
С большими бусами одев свою картину,
Принес ее с учеником
На княжескую половину. (9—10)

«И мои безделки» (1795)

Божественный талант! изящное искусство!
Какой огонь! какое чувство!
Какая живость, тень и свет!
Ах! Это точно князь идет,
Лишь *буклей* столь огромных нет [...]
(145; далее то же, что и в Моск. журн., кончая
стихом «Беги, невинность, прочь»)

Беги невинность прочь!..
Но время отнести картину —
И так *Апелл* принес ее с учеником
На княжескую половину. (146)

«Стихотворения И. И. Дмитриева» (1823, ч. II)

Божественный талант! изящное искусство!
Какой огонь! какое чувство!
Но полно, поспешим мы с нею к князю в дом.
(21; ср. то же в Соч., 1814, II, 125)

Какой мороз! моя ужасно зябнет грудь!

(11)

Какой мороз! моя ужасно зябнет грудь!

(147; ср. то же в Соч., 1814 и 1818, II, 126)

Какой мороз! моя ужасно терпит грудь!

(22)

«Прощайте!» — Апеллес, расставшись с су-
масбродным,
Пошел, и вооружась ему терпеньем сродным,
Засел картину поправлять,
Иное *пасмурить*, иное убавлять,
Сообразуясь с последним князя вкусом.

(11)

«Прощайте!» — Апеллес, расставшись
с сумасбродным,
Пошел, и вооружась ему терпеньем сродным,
Засел картину поправлять:
Иное в ней *стирать*, иное убавлять,
Сообразуясь с последним князя вкусом.

(147)

«Прощайте!» Апеллес, расставшись
с сумасбродным,

Засел картину поправлять,
С терпением артисту сродным;
Иное в ней *стирать*, иное убавлять,
Соображаясь с последним князя вкусом.

(22; ср. то же в Соч., 1814, II, 126)

Чем *далее* она висела,
Тем *боле* перед ним погрешностей имела.

(12)

Чем *более* она висела,
Тем *боле* перед ним погрешностей имела.

(148)

Чем *более* она висела,
Тем *более* пред ним погрешностей имела.

(22; ср. то же в Соч., 1814. II, 127)

Нетрудно заметить, что стилистическая правка этого стихотворения, относящаяся к 90-м годам XVIII в., не очень значительна. Она касается главным образом фамильярно-просторечных выражений, которые замещаются литературно-разговорными, светскими; например, вместо:

И чок да чок ее при всех и на сдине --

находим:

Мила, божественна; при всех и на едине

(ср.: «Я *еду*чи на бал, Заехал по пути. . .» — и «а я, *оставя* бал, Заехал на часок»; ср. *буклей* вместо *буколь*; *стирать* вместо *пасмурить*; *более* вместо *далее*; ср. также устранение стихов, содержащих конкретные бытовые, профессиональные термины:

*Художник рамой золотой
С большими бусами одев свою картину. . .*

Кроме того, обнаруживается тенденция к драматизации повествования:

Где, где он? Там, вот здесь? — и видит пред собою
Кого ж? Князь Ветров шарк ногою.

Между тем в тексте «Московского журнала» (1792, VIII, 5):

И вместо Геня князь Ветров шарк ногою.

В одном примере видно явное стремление освободиться от неудачного (с синтаксической и фразеологической точки зрения) и вместе с тем неблагозвучного оборота^{18*}:

Вдруг с *громом* отперлась дверь с *ручкою тугою*.

(Моск. журн., 1792, VIII, 5)

В тексте сборника «И мои безделки»:

Вдруг слышит шум и крик.

Однако нельзя не подчеркнуть, что некоторые «простонародные», а также «просторечные» (по стилистической оценке той эпохи) слова остаются неизменно в тексте этого стихотворения при всех изданиях:

Гимен, то есть бог брака --

Не тот, что пишется у нас *сапун*⁶⁹, зевака,

Иль *плакса* иль *брюзга*⁷⁰; но легкий, милый бог [. . .]

⁶⁹ *Сапун, сапунья* в «Словаре Академии Российской» характеризуются как слова «просто-народные». Так же как и глагол *сапеть*, они пишутся через *а* (ср. *сал*). *Сапеть* объясняется так: «Дыша ноздрями, производить некоторый глухой и трудный шум, звук. Сапеть, во сне, сапеть от насморку» (Словарь Академии Российской. СПб., 1822. Ч. 6. С. 29).

⁷⁰ Слова *зевака* и *плакса* были просторечными, общеразговорными. Хотя слово *плакса* не указано в числе объясняемых слов в «Словарях Академии Российской», но оно встречается в толковании прилагательного *плаксивый* (Словарь Академии Российской. СПб., 1822. Ч. 4. С. 1101). Слово *брюзга*, так же как и теперь, было литературно-разговорным. Оно не имело стилистического оттенка фамильярного просторечия. В нем тогда различались

Веселый, миленький и — *живчик*, одним словом ⁷¹ [...]
 Князь вышел в шлафроке, *нахлучен* колпаком ⁷² [...]
 Тем строже *перебор* ⁷³ от князя был всему:
 Уже не *взмиллись* ⁷⁴ и грации ему.

Необходимо также отметить, что некоторые из этих просторечных выражений выходят за пределы литературной нормы уже в пушкинскую эпоху (*нахлучить* — глагол, еще встречающийся в языке Карамзина, *взмилиться* и т. п.).

Изменения в языке и стиле сказки «Картина», внесенные в нее И. И. Дмитриевым в начале XIX столетия, все направлены на устранение шаблонной фразеологии классицизма и на исключение, смягчение или замену искусственно-книжных оборотов, которые к тому времени казались уже «обветшалыми», старомодными, или «славенскими», или канцелярскими.

Таковы, например, стихи:

К любезну ангелу, боготвориму мною,
Назначенному быть моей женою.

В «Сочинениях Дмитриева» (1814, II, 124):

К прекрасной девушке, боготворимой мною.

Характерна также замена стиха:

Усыпан розами и весь почти в тени
Зефиром веемых с дерев над ним листочков.

два значения: «1. Брюзжание, журение, шуняние. Брюзги его всем наскучили. 2. В роде общем: охотник брюзжать. Несносный брюзга» (Словарь Академии Российской. СПб., 1806. Ч. I. С. 322). Первое значение отмирает уже в первой трети XIX в.

⁷¹ Слово *живчик* не указано в «Словарях Академии Российской». В «Общем церковно-славяно-русском словаре» 1834 г. под словом *живчик* читаем: «Говоря о людях, употребляется в просторечии к означению проворного, живого парня» (Ч. I. С. 771). В «Словаре церковно-славянского и русского языка» 1847 г. слово *живчик* помещается без всякой стилистической пометы и толкуется так: «1. Живой, проворный, молодой человек; 2. Пульс, бьющая жила; 3. Подергивание жилы под глазом» (Т. I. С. 409).

⁷² Глагол *нахлучивать* в русском литературном языке XVIII в. считался простонародным и был синонимом глагола *нахлобучивать* или *наклобучивать*. В «Словаре Академии Российской» (СПб., 1814. Ч. 3) читаем: «Нахлучивать [...] простонар. То же, что нахлобучивать. Нахлучка [...] Слово низкое, значит то же, что нахлобучка» (С. 1251). Слова *нахлобучивать* и *нахлобучка* тоже признаются простонародными. По ложным этимологическим основаниям «правильными» признаются формы *наклобучивать* и *наклобучка*. «Наклобучивать, или попросту нахлобучивать [...] надевать что на голову ниже, нежели должно, чтоб лоб или глаза закрыть. Нахлобучить шапку, шляпу. Наклобучка, или просто нахлобучка [...] простонар. 1. Действие нахлобучивающего или нахлобучившего. 2. Удар по голове сверху. Дать кому нахлобучку» (С. 1095).

⁷³ По-видимому, в русском литературном языке XVIII в. были в употреблении два омонима *перебор*: «Перебор. 1. Излишество, взятое сверх надлежащего количества. Переборденежный, товаров, запасов. По расчету 1000 рублей оказалось в переборе. 2. Строгое исследование, взыскивание или наказание. Делать перебор виноватым». Такое употребление было разговорно-просторечным. Кроме того, во множественном числе слово *переборы* было известно и в областном значении: «каменные гряды, косы в реках; род низких порогов. На сей реке много переборов, кои затрудняют судоходство» (Словарь Академии Российской. СПб., 1822. Ч. 4. С. 845). Те же значения указаны и в «Словаре церковно-славянского и русского языка» 1847 г.

⁷⁴ Глагол *взмилиться* не указан в «Словарях Академии Российской», а также в «Словаре церковно-славянского и русского языка» 1847 г. В академическом «Словаре русского языка» (СПб., 1895. Т. I) *взмилиться* (в значении: понравиться, полюбить) признается малоупотребительным (С. 405).

В «Сочинениях Дмитриева» (1814, II, 124):

Усыпан розами и весь почти в тени
Дерев, где ветерок заснул среди листочков.

Не менее показательно исключение двух стихов, за исключением выражения: в пятнадцатой весне (ср. франц. *au printemps* и переносно):

Дражайшая моя в пятнадцатой весне,
Прелестней граций всех из-за нее смотрящих...

Не лишена интереса также замена формы *сообразуясь* формой *соображаяся* в стихе:

Сообразуясь с последним князя вкусом⁷⁵.

Правда, возможно и иное понимание замечаний Н. М. Карамзина о «Картине» и о «Были»⁷⁶. Быть может, Карамзин под «Былью» понимает другое стихотворение И. И. Дмитриева — «Быль», помещенное в той же VIII части «Московского журнала» (1792, ч. VIII, декабрь, с. 161—164):

Чума и смерть вошли в великолепный град.

И эта «Быль» И. И. Дмитриевым не была включена ни в одно собрание сочинений. Стиль этого стихотворения близок к высокому слогу классицизма, хотя и осложнен вводом формул чувствительности (ср. традиционные образы и фразеологию классического высокого стиля:

[...] другой Эдемский сад,
Где с Нимфами вчера бог Пафоса резвился,
В глубокий, смрадный гроб, в кладбище превратился [...]
Младенец и старик, все алчной смерти жертва!
Там дева, юношей пленившая красой,
Бледнеет и падет под лютою косою — и т. п.).

Примесь «предромантической» фразеологии не очень значительна, но очень экспрессивна:

Там век дожившая вздох томный испущает [...]
Приходит, и в углу приюты ветхой, бедной⁷⁷
При свете пасмурном луны печальной, бледной
Зрит старца на гнилых простертого досках [...]

⁷⁵ В «Словаре Академии Российской» глагол *сообразоваться* не указан. Глагол же *сообразовать* определяется посредством ссылки на *сообразать* («То же, что *сообразить*»). *Сообразать* и *сообразаться* толкуются так: «Сообразать [...] 1. Делать что сообразным, согласным с чем; располагать дело, мысли, поступки сходственно с чем. Сообразать жизнь свою, дела свои с законом Божиим, с законами гражданскими. 2. Сводить, сносить умственно многие вещи, предметы, разные обстоятельства в памяти, чтобы рассуждением, сравнением сделать из того заключение. Сперва надлежит все принадлежащее к рассматриваемому делу сообразить, а потом уже делать заключение. Сообразаться [...] Сообразно с чем поступать, располагать дела, мысли свои, сходство сообразно с чем. Сообразаться с обстоятельствами, с волею чьею» (СПб., 1822. Ч. 6. С. 376—377).

В «Словаре церковно-славянского и русского языка» 1847 г. глаголы *сообразать* и *сообразаться* определяются так же, как и в «Словарях Академии Российской». Глагол же *сообразоваться* признается церковным и считается синонимом глагола *сообразаться*.

⁷⁶ Примечания М. Н. Лонгинова к «Письмам Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву» вообще не отличаются точностью датировки и остроумием расшифровки. Ср.: Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. Примеч. С. 10—11.

⁷⁷ В «Словарях Академии Российской» слово *приюта* не отмечено; есть лишь форма *приют* (Ч. 5. С. 482).

[...] Он рек,
И Ангел, с неба
Спустился в хижину, смежил ему глаза,
И канула на труп сердечная слеза!

Для стиля этого стихотворения показательна характеристическая дифференциация речи «пастыря душ» и «болящего дровосека». В речи «пастыря душ» использованы архаизирующие формы имени и глагола, «славянизмы» церковного или обветшалого стиля:

[...] Едва, едва дышащу
Он старцу тихо рек: Готовься, *сыне мой!*
Прийти по трудах и бедствиях покой;
Готовься ты *юдоль* *плачевную* оставить,
В которой с нуждою мог жизнь свою *пробавить* [...]
Исполнен пастырь душ приятно изумленья
Вещает наконец: И ты без сожаленья
Сей оставляешь мир?

Глагол *прийти* не приведен в «Словарях Академии Российской», отмечено лишь слово *приятие* (приятие венца, скипетра; приятие странных). Глагол *пробавлять* — *пробавить* (в отличие от просторечного *пробавляться* — *пробавиться*) характеризуется как слово «славенское», его употребление иллюстрируется цитатой из Псалтыри⁷⁸. Слово *юдоль* и его синоним *юдолие* в «Словаре Академии Российской» также признаются славянскими. Выражение *юдоль плачевная* рассматривается как целостная фразеологическая единица и истолковывается так: «Переносно именуются суетная или временная и наполненная бедствий жизнь мира сего»⁷⁹.

В речи дровосека избегаются, хотя и не исключены совсем, такие профессиональные церковнославянизмы и вообще обнаруживается тенденция к относительной простоте слога — при отсутствии, однако, сколько-нибудь ярко окрашенных просторечных и простонародных выражений:

Я тяжко б согрешил теперь пред смертным часом,
Сказав, что *плохо мне и горько было жить*.
Меня небесный царь не допускал *тужить*,
Доколе *ночь* была, всяк день я был доволен,
Здоров, пригрет и сыт и над собою волен.
Кормилицы мои топор был и пила;
А куплена *трудом и корочка мила*.

Таким образом, хотя И. И. Дмитриев, так же как и Карамзин, стремится смешивать и объединять по принципу экспрессивной ассимиляции или контаминации разные жанровые стили классицизма, но вместе с тем он не допускает слишком резких жанрово-стилистических колебаний и расхождений. И. И. Дмитриев, руководствуясь нормами салонно-дворянской эстетики слова, замыкает свою художественно-стилистическую систему в сравнительно узкий и строго измеренный круг жанрово-стилистических разновидностей литературного языка.

В их пределах он и ищет новых форм и способов нейтрализации, экспрессивного согласования книжных и «обыкновенных», разговорно-обиходных, но не «площадных», не «мещанских» выражений и конструкций. Поэтому колебания языка в разных жанрах у И. И. Дмитриева

⁷⁸ Словарь Академии Российской. СПб., 1822. Ч. 5. С. 486.

⁷⁹ Там же. Ч. 6. С. 1423.

не очень велики и резки. Стиль Карамзина разнообразнее и шире по жанровому охвату разных форм и стиливых средств литературно-книжной и разговорной речи. Поэтому Н. М. Карамзин свободнее относится и к жанровым разновидностям сатирического стиля И. И. Дмитриева.

В письме от 1 сентября 1791 г. Н. М. Карамзин писал И. И. Дмитриеву: «Ш м и т, П о п у г а й и Е ф р е м, конечно, не лучшие из твоих пиес, однако ж имеют свою цену, и я уверен, что многим из читателей они понравились. В журнале хороши и безделки — и самые великие поэты сочиняли иногда Е ф р е м о в и не стыдились их. Впрочем я из э к о н о м и и не напечатал в августе ни одной из твоих пиес, кроме Е ф р е м а»⁸⁰. Здесь имеются в виду стихотворения И. И. Дмитриева «На смерть попугая» и «Надпись к портрету Ефрема живописца».

«На смерть попугая»:

Любезный попугай, давно ли ты болтал,
И тем Климену утешал!
Но вот уж ты на век, увь! безгласен стал! . .
Султан и попугай, все в мире умирает,
Ах! пусть хоть чучела твоя напоминает
Вралям, которые все врут,
Что так же и они со испущеньем духа,
К отраде ближних слуха,
Досадные уста когда-нибудь сомкнут⁸¹.

Это стихотворение позднее не подвергалось переработке и не включалось И. И. Дмитриевым в собрание его стихотворений. Для стиля этого стихотворения характерно обычное в раннем периоде творчества Дмитриева неорганическое смешение выражений простых, обиходных и книжных, принадлежащих к так называемому среднему стилю повышенного типа, без экспрессивного оправдания этих разноречий. Ср., с одной стороны — *болтал, чучела*, «вралям, которые все врут» и, с другой — *безгласен, со испущеньем духа*, «уста. . . сомкнут». Понятны мотивы исключения этой пьесы из собрания сочинений И. И. Дмитриева во всех изданиях⁸².

Под именем «Ефрем» разумеется «Надпись к портрету Ефрема живописца», напечатанная в «Московском журнале» (1791, ч. III, с. 133):

Глядите: вот Ефрем, *домовый наш маляр*,
Он в списываньи лиц имел чудесный дар,
И кисть его всегда над смертными играла —
Архипа Сидором, Кузьму Лукой писала.

Надпись была перепечатана в сборнике «И мои безделки» с переделкой первого стиха:

Глядите: вот Ефрем! *Российских стран маляр*. . .⁸³

В этом стихотворении нет стилистического разноречия в подборе выражений: в нем все, кроме личных имен в последнем стихе, вращается в рамках средне-простого слога (ср. легкий налет живописных профессионализмов: «в списываньи лиц»; см. в «Словаре Академии Российской» о глаголе *списывать*: «снимать подобие с чего, срисовывать»⁸⁴).

⁸⁰ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 22.

⁸¹ Моск. журн. 1791. Ч. 2. С. 220.

⁸² См.: Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. I. С. 114.

⁸³ Дмитриев И. И. И мои безделки. С. 244.

Вопрос о третьем стихотворении, которое называется Карамзиным и обозначается именем *Шмит*, особенно интересен. Название *Шмит*, как это часто бывает у Карамзина, очень условно. В академических примечаниях к «Письмам Карамзина» это название принято за точное и окончательное. Здесь читаем: «Стихи Дмитриева „Шмит“ остались ненапечатанными»⁸⁵. Подписано — Л. (т. е. Лонгинов). Шмит — это, по-видимому, фамилия домовладельца и ростовщика. Был и в Москве дом Шмита с квартирами, отдававшимися внаймы. В 1800 г. в доме Шмита, на Никольской, поселился Карамзин. Об этом он писал И. И. Дмитриеву: «Я переменял квартиру, и живу на Никольской в доме Шмита, если не покойнее, то по крайней мере красивее» (письмо от 20 июня 1800 г.)⁸⁶. Переселиться сюда Карамзин приглашал и Дмитриева: «Платон Петрович сказывал мне, что для тебя наняли квартиру; однако ж я надеюсь, что ты согласишься жить со мною в одном доме, на Никольской, у Шмита, где во втором этаже есть прекрасные комнаты (шесть или семь); а я живу внизу, чисто и покойно»⁸⁷. Фамилия Шмита встречается в стихотворении «К текущему столетию», напечатанном во второй части «Московского журнала» (1791, с. 218):

И вдруг от всех забот себя освобождает:

Уже и Шмитов он с терпеньем сносит взор.

Это стихотворение приписано самому Н. М. Карамзину и даже помещено проф. В. В. Сиповским в академическом издании стихотворений Н. М. Карамзина (в разделе «Стихотворения, приписываемые Карамзину»).

Вот полный текст этого стихотворения, к которому сделано такое примечание: «Автор писал сие, получив через почту деньги»:

О век чудесностей, ума, изобретений!

Позволь пылинке пред тобой,

На место жертвоприношений,

С благоговением почтить тебя хвалой!

Которой век достиг толь лучезарной славы?

В тебе исправилась испорченные нравы,

В тебе открылся путь свободный в храм Наук;

В тебе родились Вольтер, Франклин и Кук,

Румянцевы и Вашингтоны;

В тебе и Естества познались законы;

В тебе шастливейши Икары, презря страх,

Полет свой к небу направляют;

В воздушных странствуют мирах,

И на земле опять без крыл себя являют.

Но паче мне всего приятно помышлять,

Что начали к тебе и деньги уж летать.

О чудо! О мои прапрашурцы почтенны!

Поверите ли в том вы внучку своему,

Что медь и злато, став в бумажку превращенны,

Летят чрез тысячу и больше верст к нему?

Он тленный лоскуток бумаги получает,

И вдруг от всех забот себя освобождает;

Уже и Шмитов он с терпеньем сносит взор;

⁸⁵ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. Примеч. С. 16.

⁸⁶ Там же. С. 118.

⁸⁷ Там же.

Не слышит совести докучливый укор;
 Не видит более в желаниях препоны:
 Пьет кофе, может, ест чрез час и макароны.

Стихотворение подписано инициалом Ф.

Известно, что Карамзин любил подписываться последними буквами алфавита. Буквой Ф подписана его статья «Известие о Марфе» в «Вестнике Европы» (1803, ч. XII). На этом основании А. И. Лященко, а вслед за ним и В. В. Сиповский признали автором стихотворения «К текущему столетию» Карамзина. В. В. Сиповский писал в комментариях к этому стихотворению: «Г. Лященко приписал это стихотворение Карамзину, во-первых, на том основании, что некоторые несомненные стихотворения Карамзина подписаны этой же буквой (Ф), а во-вторых, на том основании, что Карамзин к этому стихотворению проявил особую чуткость: когда Дмитриеву это стихотворение не понравилось, Карамзин счел необходимым в своих письмах к другу защищать это произведение: „Стихи на деньги, — пишет он в письме № 19 (1791), — никак не худы, и ты напрасно их не любишь“ („Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву“, с. 20). По мнению Г. Лященко, намек на неодобрительный отзыв Дмитриева об этом произведении можно видеть и в письме Карамзина к Дмитриеву от 1 сентября 1791 г.: „Пожалуй, любезный друг, сказывая мне, какие пиесы или места в „Московском Журнале“ тебе не полюбятся, это может быть для меня полезнее“. Дата (1791) определена по году напечатания»⁸⁸.

Но все эти рассуждения основаны на недоразумении. Упоминание о «стихах на деньги» в письме Карамзина, если понимать его в широком контексте, несомненно, говорит о принадлежности этих стихов не Н. М. Карамзину, а И. И. Дмитриеву. Вот соответствующая цитата: «Успокойся в рассуждении с в о и х п ь е с. Сколько мне известно, то никто из читателей журнала не восстаёт против стихотворений под буквою И (именно этой буквой чаще были подписаны стихотворения Дмитриева в „Московском журнале“. — В. В.). Их читают и хвалят. Стихи на деньги в своем роде никак не худы, и ты напрасно их не любишь»⁸⁹.

Этих двух свидетельств Карамзина о «стихах на деньги» и о «Шмите» вполне достаточно для того, чтобы признать стихотворение «К текущему столетию» произведением Дмитриева^{19*}.

Кроме того, намек на это стихотворение, на его фразеологию можно найти и в таком письме Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву:

«В рассуждении худого хозяйства — надежда, надежда! — Впрочем когда есть *свободное кофе, изредка макароны* и бланманже, то можно еще терпеть по-философски. Займодавцы? Да разве ты уже лишился дарования своего смешить их и отправлять назад без платы, однако ж довольными? Я с своей стороны для подкрепления кошелька твоего посылаю тебе при сем Нелединского песни. Печатай Песенник и собирай деньги с публики!»⁹⁰

Стиль стихотворения «К текущему столетию», несмотря на облекающую его экспрессию шутильной иронии, содержит примесь «славенской» лексики и фразеологии, выходящую из границ карамзинского среднего слога. Сюда относятся такие выражения:

Которой век достиг *толь* лучезарной славы? [...]
 В тебе и *Естества* позналися законы [...]
 В тебе *щастливейши* Икары, презря страх [...]

⁸⁸ Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 484—485.

⁸⁹ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 21.

⁹⁰ Там же. С. 31.

Но паче мне всего [...]

Что медь и золото, став в бумажку превращенны [...]

Впрочем, в «Словаре Академии Российской» из всех этих слов лишь при глаголе *превращать* — *превратить* и при *паче* стоит стилистическая помета: *славенское*⁹¹. Однако связь всех этих слов и форм с высоким слогом несомненна. Сюда же примыкают выражения: «с благоговением почитать тебя хвалой», «храм наук», «себя являть», «тленный», «препона» и некоторые другие.

Слово *чудесность* (ср. «О век чудесный»...) было в XVIII в. живым образованием высокого и среднего слога. *Чудесность* — это «непонятность: деяние, превосходящее ум», как говорится в «Словаре Академии Российской»⁹².

Ср. в «Причуднице»:

Где б разных *дивностей* собор

Представил быть, как небылицу [...]⁹³

Слова *дивность* нет в «Словарях Академии Российской».

К образу *пылинки*:

Позволь пылинке пред тобой,

На место жертвоприношений,

С благоговением почитать тебя хвалой! —

можно найти параллель в дмитриевском «Гимне богу»:

И словом, мыслию одною —

Сию пылинку пред тобою —

Громаду света истребить⁹⁴.

С простым, вернее, с средне-простым слогом соприкасаются слова *деньги*, *лоскуток*, *докучливый*, «*пьет кофе, может, ест чрез час и макароны*».

Вообще патетический, возвышенный стиль первой части этого стихотворения начинает приобретать и ироническую окраску со стихов:

Но паче мне всего приятно помышлять,

Что начали к тебе и деньги уж летать.

В последних же строках ощутителен переход к шутливой разговорно-интеллигентской речи:

Он тленный лоскуток бумаги получает,

И вдруг от всех забот себя освобождает,

Уже и Шмитов он с терпеньем сносит взор;

Не слышит совести докучливый укор;

Не видит более в желаниях препоны:

Пьет кофе, может, ест чрез час и макароны.

По-видимому, И. И. Дмитриева не удовлетворяла тяжелая поступь этого двенадцатистопного стиха, лишенного разговорной легкости и напи-

⁹¹ Словарь Академии Российской. СПб., 1822. Ч. 5. С. 152; Ч. 4. С. 816. Ср. в прозаическом переводе И. И. Дмитриева «Философ, живущий у хлебного рынку» (2-е изд. СПб., 1792): «Ты учинишься владетелем пространной державы и порабошен будешь паче других нешастным обыкновениям» (С. 5). «Ты, паче нежели другой кто, утомлен будешь исканием истины» (С. 6). «Учись с нами наслаждаться человечеством и его удовольствиями, правдою, любовью, паче же дружеством» (С. 14) и т. п.

⁹² Словарь Академии Российской. СПб., 1822. Ч. 6. С. 1320.

⁹³ Дмитриев И. И. Соч. М., 1814. Ч. 2. С. 133.

⁹⁴ Дмитриев И. И. И мои безделки. М., 1795. С. 6.

санного на случай. Кроме того, серьезная «философическая» характеристика XVIII столетия здесь как бы разрешалась в пустоту. Впрочем, для творчества И. И. Дмитриева вообще характерно, что он, ставя перед собою сложные задачи стилистического преобразования русского поэтического языка, обычно разрешает их очень формально и не стремится к идейному обогащению русской поэзии, к углубленной разработке художественной темы^{20*}.

V

Высоко ценя поэтическое дарование И. И. Дмитриева и творчество его в разных жанрах, Карамзин больше всего сочувствовал стихотворной манере Дмитриева в повествовательном и романсном, песенном стилях.

«Модная жена очень понравилась нашей Московской публике, и притом публике всякого разбора. Это прекрасно, говорит франт — в иных местах очень вольно, говорит модная жена с стыдливою улыбкою», — пишет Дмитриеву Карамзин⁹⁵.

В другом письме Карамзин обращается к И. И. Дмитриеву с таким призывом: «Я вызываю тебя по дружбе сочинить в стихах сказочку или романс. У нас еще в этом роде ничего нет. Или не можешь ли по крайней мере перевести Вольтерову сказку *Les trois manières*, которая так начинается: *Que les Athéniens étaient un peuple estimable*»⁹⁶ (ср. в письме от 1 сентября 1791 г.: «Исполни же свое обещание и переведи Вольтерову сказочку — переведи и пришли мне») ⁹⁷. В письме от 18 ноября 1791 г.: «Прошу тебя прислать мне и другую сказку, которой начало читал ты мне в Москве»⁹⁸.

О «Карикатуре» или «Отставном вахмистре» Карамзин отзывался так: «Твой Вахмистр в Москве гораздо шастливее, нежели в Петербурге. У нас его хвалят и очень хвалят. Чудно для меня, что он не полюбился Г<аврилу> Ро<манови>чу! (т. е. Державину). Верно он читал его в худой час. Вахмистр есть и будет всегда превосходною пиесой в своем роде» (письмо от 18 июля 1792 г.)⁹⁹.

Термин *сказка* в XVIII в. имел более широкое значение вымышленной повести, басни с бытовым колоритом. Работа над «сказочным» стилем, с точки зрения Н. М. Карамзина и его литературных приверженцев, была особенно необходима и важна для определения средней или общей нормы национального русского литературного языка. Ведь в области стихотворного повествовательного стиля, близкого к разговорной, обиходной речи и связанного с изображением быта, непринужденно и легко могло протекать смешение и взаимопроникновение книжного и устно-обиходного речевого начала. Тут прежде всего намечались и прощупывались новые пути синтеза старых стилей классицизма. Однако и в этом жанре есть разница между стилем Карамзина и стилем Дмитриева. Дмитриев тщательно устраняет из текста своих стихотворений ярко окрашенные «простонародные» и «просторечные» слова и выражения, как бы невольно прорвавшиеся в первоначальную редакцию его произведений. В этом отношении очень показательна стилистическая правка сказки «Причудница» (сравниваются главным образом тексты сборника «И мои безделки» и «Сочине-

⁹⁵ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 16.

⁹⁶ Там же. С. 21.

⁹⁷ Там же. С. 22.

⁹⁸ Там же. С. 24.

⁹⁹ Там же. С. 28.

ний» Дмитриева (1814, ч. II, с. 128—143))¹⁰⁰. В сборнике «И мои безделки» к сказке «Причудница» сделано такое примечание: «Предваряю читателя, что эта сказка родилась от Вольтеровской сказки *La bégueule*. Лучше признаться, пока не уличили» (с. 55). Это примечание в последующих переизданиях сказки было выброшено.

«И мои безделки» (1795)

В колете <i>вохраюм</i> и в длинных сапогах [...]	В колете <i>палевом</i> и длинных сапогах [...]
(60; ср. то же в Соч. Дмитриева, 1814, II, 131; 1818, II, 151)	(Стихотворения, 1823, II, 43)
В нем реки <i>сычены</i> , кисельны берега.	В нем реки как <i>хрусталь</i> , как бархат берега.
(66)	(Соч, 1814, II, 134)
И так, переступя один, другой порог, Лишь <i>третьего</i> дошли [...]	И так, переступя один, другой порог, Лишь к <i>третьему</i> пришли [...]
(69)	(135)
Она <i>близехонько</i> живет отсюда — в Коле.	Она <i>не далеко</i> живет отсюда — в Коле.
(70)	(135)
Поют ей арии веселые и страстны, Стараясь слух ея и сердце <i>щекотить</i> [...]	Поют ей арии веселые и страстны, Стараясь слух ея и сердце <i>услаждать</i> .
(71)	(136)
И с нежным <i>шумиком</i> фонтана [...]	И с <i>шумом</i> резвого фонтана [...]
(72)	(137)
А сам, надвинув шапку, Припал к луке и <i>пырь</i> как из лука стрела.	А сам, надвинув шапку, Припав к луке, <i>летит</i> , как из лука стрела.
(80)	(141)
А с <i>полднем</i> новая картина.	А к <i>полдням</i> новая картина.
(74)	(137)
А только слышал я, что <i>будто бы</i> бояре Тогда уж бросили запоры и замки.	А только слышал я, что <i>русские</i> бояре Тогда уж бросили запоры и замки.
(55)	(128)

Показательно также, что И. И. Дмитриев выбросил следующие стихи из текста этой «сказки»:

Как жаль, мои друзья, что это позже было
Тех дней, как жил Илья, могучий богатырь!
Железо, медь, булат — пред ним все было гнило,
Как вырвав дуб взмахнет, бывало, как косырь!
Пустил ли б он... но нам его уже не дожидаться;
Так лучше постараться
Самим разбойника с Ветраную догнать.
Уж начало светать [...]

(И мои безделки, 1795, с. 80—81)

По-видимому, с этой же тенденцией — освободить стиль от устно-фамильярных, демократически-просторечных или неточных выражений,

¹⁰⁰ Текст издания «Сочинений» Дмитриева (М., 1814. Ч. 2) воспроизведен при перепечатке этой сказки в последующих прижизненных изданиях сочинений И. И. Дмитриева, а также в «Сочинениях Ивана Ивановича Дмитриева» под ред. А. А. Флоридова (СПб., 1895).

а также от усеченной формы *которые* — связана замена слова *лепетать* словом *болтать* в таком контексте ¹⁰¹.

Имела словом все: большой, тесовый дом

И даже двух сорок, *которые* лепетали,
Так точно, как она — однако ж меньше знали.

(И мои безделки, 56—57)

И двух сорок, *которые* болтали
Так точно, как она — однако ж меньше знали.

(Соч., 1814, II, 129)

Ср. также замену формы «старушка» формой «старуха». Интересны также изменения в формах двух слов:

И так, Ветрана с ней сначала ну зевать,
Потом уж и *грустеть*, потом и тосковать.

(59)

И так Ветрана с ней сначала ну зевать,
Потом уж и *грустить*, потом и тосковать.

(130)

[...] я помню, как во сне,
Что ты рассказывал еще *ребенку* мне

(60)

[...] я помню, как во сне,
Что ты рассказывал еще *ребенку* мне.

(130)

Параллельно с устранением простонародных фольклорных и фамильярно-просторечных примесей И. И. Дмитриев облегчает язык «Причудницы» от груза очень книжных, «славянских» выражений.

Но, ах! ты *персть* уже, и быть идет за сказку!

Но, ах, *тебя уж нет*, и быть идет за сказку
[...]

(И мои безделки, 61)

Я только то скажу, что все материалы,
Из коих Феин кум, какой-то славный дух,
Дворец сей сгромоздил, *суть* изумруд, опалы,
Порфир, лазурь, пироп ¹⁰², кристалл [...]

(67)

Я только то скажу, что все материалы
(А впрочем выдаю я это вам за слух),
Дворец сей сгромоздил: *лишь* изумруд, опалы,
Порфир, лазурь, пироп ¹⁰², кристалл [...]

(134)

Ветрана, *ощуя* приятну томность сна,
Спускается на пух из роз в сплетенном нише.

(71—72)

Ветрана *чувствует* приятну томность сна,
Спускается на пух из роз в сплетенном нише.

(136)

И с сводом, сделанным на образ облаков [...]

(74; ср. то же в Соч. 1814, II, 138)

И с сводом в виде облаков [...]

(Стихотворения, 1823, 50)

Ср. в примечании:

Ипполит Федорович (Богданович),
сочинитель прекрасной поэмы: Душенька.

(И мои безделки, 67)

Ипполит Федорович, Автор поэмы: Душенька.

(Соч., 1814, II, 134)

¹⁰¹ В «Словаре Академии Российской» глагол *лепетать*, так же как и слова *лепетание*, *лепетливый*, *лепетун*, приводится без всякой стилистической пометы (см.: Словарь Академии Российской. СПб., 1814. Ч. 3. С. 548—549). В словаре *лепетать* отмечаются три значения: «1. Невнятно говорить, неправильно или с трудом произносить слова. 2. Относительно к младенцам, начинающим произносить слова, говорится: Он еще лепечет, лепетать начинает. 3. Худо говорить на каком-нибудь языке. Лепечет по-французски».

Глагол *болтать* в «Словаре Академии Российской» оставляется без пометы в прямом значении: «1. Мутовкою, веслом или встряхиванием сосуда приводить в движение какую-нибудь жидкость. Болтать мутовкою сметану в кринке, чтоб село масло. 2. В просторечии — пустословить, суесловить; говорить что-нибудь неосновательно или без нужды» (Словарь Академии Российской. СПб., 1806. Ч. 1. С. 278).

¹⁰² Ср. в «Словаре церковно-славянского и русского языка» 1847 г.: «Пироп... Карбункул, богемский гранат» (Т. 3. С. 219).

Ср. другие исправления:

Иль муж обычая лихова? —
 Напротив, вряд найти друга,
 Который бы *меня* столь горячо любил.
 (64)

Иль муж обычая лихова? —
 Напротив, вряд найти друга,
 Который бы *жену* столь горячо любил.
 (Соч., 1814, II, 132)

Осталась *среди* Нимф,
 исполненных зараз.
 (70)

Осталась *между* Нимф,
 исполненных зараз.

Точно так же заметно стремление И. И. Дмитриева ослабить или по возможности совсем снять налет официально-деловой или канцелярской экспрессии.

Что делать, мыслила, мне с просьбой *таковой*?
 (65)

Что делать, мыслила, мне с просьбою *такой*?
 (133)

И голос, *каковым* гордился б Амфион.
 (75)

И пение, *каким* гордился б Амфион.
 (138)

А только объявлю, что в этой же палате,
 Иль в храме, как угодно вам,
 Был и вечерний стол, *пристойный* лишь богам.
 (75—76)

А только объявлю, что в этой же палате,
 Иль в храме, как угодно вам,
 Был и вечерний стол, *приличный* лишь богам.
 (138)

Представьте, *сколь* одна взглянувши
 удивилась!
 (81)

Представьте, *как* она взглянувши удивилась!
 (141)

В Москве, которая и в древни времена
Прелестами была обильна и славна.
 (55)

В Москве, которая и в древни времена
Прелестными была обильна и славна.
 (128)

Ср. также:

Прошла спокойна ночь; *природа* пробудилась;
Со всех сторон зефир подул,
 И жертва от цветов душистых воскурилась.
 (72)

Прошла спокойна ночь; *Натура* пробудилась,
Зефир вспорхнул,
 И жертва от цветов душистых воскурилась.
 (137)

Другие исправления вызваны желанием избежать двусмыслицы или — чаще — найти более выразительные, экспрессивные, звучные или точные слова, обороты:

И светская тогда жена
 Могла без опасенья
Со другом дома, иль одна,
 И на качелях быть в день света воскресенья.
 (И мои безделки, 56; ср. то же в Соч., 1814, II, 128)

И светская тогда жена
 Могла без опасенья
С домашним другом, иль одна,
 И на качелях быть в день Светла Воскресенья.
 (Стихотворения, 1823, II, 40)

Сердечкин ноет все, и *вздохом* гонит вон.
 (И мои безделки, 58)

Сердечкин ноет все, *вздыханьем* гонит вон.
 (Соч., 1814, II, 129)

Приезд уж к *миленькой* невеже
 Час от часу стал реже, реже.
 (58—59)

Приезд к *пригоженькой* невеже
 Час от часу стал реже, реже.
 (130)

Стоит облокотясь Ветрана под окном
И, возведя свои уныло-ясны очи
К задумчивой луне, сестрице *смулой* ночи,
Грустит и думает [...]

(131)

Там птички гимн поют Природе и Весне.

(137)

Все чудо из чудес, куда ни поглядишь;
Но что мне в том, когда товарища не вижу?
Увы! я пуще жизнь мою возненавижу!

(139)

Лишь воет ветер, лишь *куст* шумит.

(139)

Но сердце в нас вещун: я сам то испытал,
Когда мои стихи в журналы отдавал.

(140)

А хищник между тем исполненный отваги
Не скачет, а летит чрез горы и овраги.

Летит, исполненный отваги,
 Через холмы, горы и овраги.

(141)

Сестры и тетушки вокруг ее постели [...]

(141)

Ветрана куколкой всегда разряжена,
И каждый час окружена

Ветрана куколкой всегда разряжена,
И каждый час окружена

(Соч. Дмитриева, II, 129)

Какой огонь пылал тогда в твоих глазах!

(131)

С какой, бывало, ты рассказывал размахой,
В колете вохряном и в длинных сапогах.

За круглым столиком, дрожащим с чайной чашкой!

(131)

В Москве, я говорю, Ветрана процветала.
Котора свежестью, пригожеством лица,
 Здоровьем и умом блистала.
Она имела мать, имела и отца;
 Имела лестну власть шелчки давать супругу.

В Москве, я говорю, Ветрана процветала.
Она пригожеством лица,
Здоровьем и умом блистала;
Имела мать, отца;
Имела лестну власть щелчки давать супругу.

(128-129)

Утешно ли кому с подругой жить такой,
Надутой, но пустой,
Котора пучит лишь, а не питает душу!

(59)

Утешно ли кому с подругой жить такой,
Надутой, но пустой?
Она лишь пучит в нас, а не питает душу!

(130)

Ср.:

А под Ветраной очутился
С подушкой бархатною трон,
С которого она могла удобно кушать,
И голос, каковым гордился б Амфион,
Тех нимф, которы ей вчера служили,
слушать.

(74—75)

А под Ветраной очутился
С подушкой бархатною трон,
Чтобы с него ей кушать,
И пение, каким гордился б Амфион,
Тех нимф, которые вчера служили, слушать.

(138)

Ср. также:

А удивленная Ветрана,
Как новая Диана,
Осталась между нимф, исполненных зараз,
Которые ее под ручку подхватили [...]

(70—71)

А удивленная Ветрана,
Как новая Диана,
Осталась между нимф, исполненных зараз,
Они тотчас ее под ручки подхватили [...]

(136)

С другой стороны, усеченные формы *котора*, *которы* заменяются полными формами от *который* или *какой*:

Одна Ветрана лишь не ведала цены
Всех благ, *какие* ей Фортуною даны.

(57)

Одна Ветрана лишь не ведала цены
Всех благ, *какие* ей Фортуною даны.

(129)

Тех нимф, *которы* ей вчера служили, слушать.
(129)

Тех нимф, *которые* вчера служили, слушать.
(129)

Ср. также:

(Имела словом все: большой тесовый дом)

.....

И даже двух сорок, *которы лепетали*
Так точно, как она, — однако ж меньше
знали.
(56—57)

И даже двух сорок, *которые болтали*
Так точно, как она, — однако ж меньше
знали.
(129)

И. И. Дмитриев выдвигал как основной синтаксический принцип Карамзина требование — «в составлении частей периода употреблять возможную сжатость и притом воздерживаться от частых союзов и местоимений: *к о т о р ы й* и *к о т о р ы х*, а в добавок еще и *к о н* х, наконец, наблюдать естественный порядок в словорасположении»¹⁰³. Любопытно сопоставить с этим заявлением замечание В. Подшивалова, что следует «не избегать употребления причастий, которые более Российскому языку свойственны, нежели беспрестанное *к о т о р ы й*, *к о т о р ы х*»¹⁰⁴.

Вообще же говоря, в области синтаксиса исправлений у И. И. Дмитриева гораздо меньше. Это очень показательно. Синтаксический строй стихотворного языка И. И. Дмитриева в основном установился и определился в 90-е годы XVIII в. Любопытно, что по отношению ко многим жанрам то же явление наблюдается и в языке Карамзина.

¹⁰³ Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. М., 1866. С. 86.

¹⁰⁴ Сокращенный курс русского слога. СПб., 1796. С. 52—53.

В истории текста «Причудницы» синтаксические изменения разнородны и в большей своей части индивидуальны.

В подобном твоему я страхе <i>быв</i> и сам, Стоял как вкопанный, тебя глазами мерил. (И мои безделки, 61)	В подобном твоему я страхе <i>был</i> и сам, Стоял как вкопанный, тебя глазами мерил. (Соч., 1814, II, 131)
--	---

Запрыгал, заплясал, <i>воскликнув</i> : слава богу! (82)	Запрыгал, заплясал, <i>воскликнул</i> : слава богу! (142)
---	--

Исполнится, <i>что</i> ты желала. (66)	Исполнится, <i>как</i> ты желала. (133)
---	--

Все эдак, <i>так</i> тоска возьмет и среди рая! (76)	Все эдак, <i>то</i> тоска возьмет и среди рая. (138)
---	---

Увы! я пуще жизнь <i>свою</i> возненавижу! (76)	Увы! я пуще жизнь <i>мою</i> возненавижу! (139)
--	--

Вообще же и в стиле «Причудницы», даже в позднейших ее редакциях¹⁰⁵, сохранилось некоторое количество официально-риторических выражений и оборотов, иногда с иронической окраской:

Имела лестну власть шелчки давать супругу [...]
Но все они при ней *казались быть льстецами*.

Ср. в сатире «Чужой толк»:

Печатный всякий лист *быть кажется святым*.
(Соч., 1814, I, 53)

Которые б *почлись* за солнечные нами [...]
Но *быть уж так*, когда пустился.

Встречаются и архаические славянизмы:

[...] И голос соловья,
Слиянный с сладостным журчанием ручья [...]

Ср. формы:

С рогатиной в руке, с пишалью за *плечми*,
Стой! Стой! он гаркает, *сверкаючи очми* [...]

С другой стороны, И. И. Дмитриев невольно оставляет некоторые просторечные выражения, нередко с областной, провинциальной окраской, типичные для простого слога XVIII в.

Тот глуп, другой урод, тот *ужась* неразлучен [...]

К слову *ужась* сделано примечание: «Слово, употребительное и поныне в губерниях».

Известно, что слово *ужась* в значении *ужасно* входило в жаргон щеголих второй половины XVIII в. (ср. словарь щегольского наречия в «Живописце» Новикова)^{21*}.

Ср. у И. И. Дмитриева в «Модной жене» реплику «модной жены»:

Да если б там еще... нет, слишком дорога!
А *ужась* как мила!

Ветрана, *николи*
Диковинок таких не видя на земли,
Со изумленьем все предметы озирает [...]

¹⁰⁵ Все дальнейшие примеры приводятся по изданию: Дмитриев И. И. Стихотворения. СПб., 1823. С. 40—56.

В «Словаре Академии Российской» *николи* (= *никогда*) квалифицируется как простонародное выражение ¹⁰⁶.

Ведь у меня забот *беремя*.

Слово *беремя* не отмечено в «Словаре Академии Российской» начала XIX в.

В другом углу колдун *досужий* бормотал.

К слову *досужий* сделано примечание: «В старину их называли *досужими*. См. „Ядро Росс. Истор. Кн. Хилкова“» ^{22*}.

Ср. форму *на свету* в значении нашего *на свете*.

Ведь есть же на свету
Такие чудны нравы!

Ср.:

[...] Феин кум, какой-то славный дух
Дворец сей *сгромоздил* [...]

Однако слово *сгромоздить* нельзя сопоставлять с этим рядом просторечных выражений. Оно встречалось и в церковнославянском языке, и было широко употребительно в русском литературном языке XVIII в. Оно имело два значения: «1. Скласть что-то в кучу, в груды беспорядка. *Сгромозду Павлу рожidia множество*. (Деяния, 18, 3). 2. Состроить что-нибудь огромное, высокое. Сгромоздить дом» ¹⁰⁷.

Отношение Карамзина к языку и стилю «сказки» или «были» И. И. Дмитриева «Карикатура» (или «Вахмистр») особенно показательно. Карамзин безоговорочно одобряет язык этой «простонародной баллады» ¹⁰⁸. И это естественно. В 80-х годах и в первой половине 90-х годов XVIII в. Карамзин шире и свободнее смотрел на просторечие и простонародную струю в составе русского литературного языка, чем в более позднее время, особенно в самом конце XVIII в. и в период издания «Вестника Европы» (1802—1803). Между тем И. И. Дмитриев стремится в корне переработать стиль «Карикатуры».

В истории текста такого стихотворения, относящегося к области простого стиля, как «Карикатура», еще ярче проявляется «светская» разборчивость И. И. Дмитриева по отношению к просторечию, его забота об «элегантном» стиле, придирчивая оценка грубости и фамильярности обиходных, устных выражений.

Характерен и показателен пропуск таких иронических стихов, находившихся в тексте этого стихотворения и в «Московском журнале» (1792, ч. V) и в сборнике «И мои безделки»:

Не древний ли крыжатики?
Вот *сунуло* куда!
Изрядный я историк!
Простите — заврался.

(*И мои безделки*, 150)

¹⁰⁶ Словарь Академии Российской. СПб., 1814. Ч. 3. С. 1400.

¹⁰⁷ Там же. СПб., 1822. Ч. 6. С. 104—105.

¹⁰⁸ Ср. в письме Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву (от 18 июля 1792 г.) шутовское использование выражений из дмитриевской «Карикатуры»: «Уже ли ты, ты мог думать, что я приму от него перчатку и выведу на рыжак с ланцом? Признаюсь, что несмотря на мое человеколюбие, едва ли бы я простил тебе эту мысль» (Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 28).

К слову *крыжатик* сделано примечание: «Т. е. воин, бывший в крестовом походе для освобождения гроба Христова».

В связи с исключением этой строфы изменено начало следующей. Вместо: «Нет, это бывший вахмистр», — читается: «Кто это? бывший вахмистр?» Не менее интересна переделка двух строф и стяжение их в одну — при изображении приближения Терентьича к родной деревне. Первоначально была нарисована в реалистических и грубых тонах картина субботней бани. Особенно резко звучала простонародная речь персонажа в его внутреннем монологе:

Завидя ж дым в деревне,	«Любезная хозяйка!
Растаял пуще он;	Ворчал он про себя:
Тогдашний день субботу	Помешкай на минуту,
И баню вспомянул.	И будешь ты сам-друг».

(И мои безделки, 151)

В позднейших изданиях упоминание о бане исчезает¹⁰⁹. Вместо этих строф появляется одна, лишенная яркого колорита простонародности:

«Узнает ли Груняша?» —
Ворчал он про себя:
«Когда мы расставались,
Я был еще румян!»¹¹⁰

Сюда следует присоединить наблюдения над вариантами и переделками текста «Московского журнала» при включении этого стихотворения в сборник «И мои безделки».

В «Московском журнале» (1792, ч. V, с. 295—301) это стихотворение называлось «Отставной вахмистр», в сборнике «И мои безделки» оно уже озаглавлено «Карикатура».

Сними с себя платочек,
Седая старина!

(Моск. журн., V, 295)

В замасленном колете [...] (296)

Но что, ах! в нем находит?
Его ль жилище то?
Лубки прибиты к окнам,
И на дверях запор!
*Не видно в целом доме
Ни курицы живой;*
Все тихо — лишь на кровле
Мяучит тощий кот.

(298)

Сними с себя завесу,
Седая старина!

(И мои безделки, 149)

В изодранном колете [...] (149)

Но что, ах! в нем находит?
Его ль жилище то?
*Весь двор заглох крипивою,
Не видно никого!*
Лубки прибиты к окнам,
И на дверях запор;
Все тихо! лишь на кровле
Мяучит тощий кот.

(152)

Но наряду с устранением живых простонародно-бытовых выражений и деталей исключаются и не подходящие по экспрессии к общему тону рассказа книжные и архаические фразы и обороты:

Объятый удивленьем,
И страхом поражен,
Пошел он *вспять* с сомненьем,
Его ли это дом?

(299)

Заныло *веще* сердце,
И дрожь его *взяла*;
Побрел он как сиротка
Назад, повеся нос.

(152)

¹⁰⁹ Ср.: Дмитриев И. И. Соч. М., 1814. Ч. 2. С. 51.

¹¹⁰ Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 1. С. 123.

Однако этими изменениями языка и стиля работа И. И. Дмитриева над текстом «Карикатуры» не исчерпывается. Позднее И. И. Дмитриев подвергает язык этой баллады новым исправлениям. С одной стороны, он продолжает вытравливать из стиля ее остатки славянизмов и канцеляризмов («и тот, и сей» — поправлено: «и тот и тот»; «вещает витязь мой» — поправлено: «мой витязь возопил», что звучит комически, и т. п.). С другой стороны, исключаются грубые, хотя очень экспрессивные, просторечные выражения и замещаются более нейтральными. Например:

Ух! Срезал! Знать хозяйка
Велела долго жить!

Исправлено:

Конечно в доме худо! . . .
Жива иль нет жена?

Наконец, вносится ряд разнообразных изменений как в формы словосочетаний, так и в порядок следования синтагм.

Для наблюдений над эволюцией стиля И. И. Дмитриева эти синтаксические, лексические и фразеологические замены и переделки в языке «Карикатуры» представляют большой интерес:

Но кто вдоль по дороге,
На старом рыжаке.
Триох, триох, а инде рысью,
Под шляпой в колпаке?

(И мои безделки, 149)

Но кто вдоль по дороге
Под шляпой в колпаке,
Трях, трях, а инде рысью,
На старом рыжаке?

(Соч. и переводы, 1803, II, 93)

«Ступай, рыжак, проворней!» —
И с словом сим стегнул.
Удалый конь пустился,
Как из лука стрела.

(151)

Ступай, рыжак, проворней! —
И шпорою кольнул;
Ретивый конь пустился,
Как из лука стрела.

(94)

Но что, *ах!* в нем находит,
Его ль жилище то?
Весь двор заглож *крапивою!*
Не видно никого!

(152)

Но что он в нем находит?
Его ль жилище то?
Весь двор заглож в *крапиве*,
Не видно никого!

(95)

Побрел он, как сиротка,
Назад, повеся нос.

(152)

Побрел он, как сиротка,
Нахохляся назад.

(95)

Но робкими ногами
Спустился лишь с крыльца,
Как вдруг Терентий лысый
Представился ему.

(153)

Но робкими ногами
Спустился лишь с крыльца,
Холоп его усердный
Представился ему.

(95)

Друг друга вмиг узнали —
И тот и сей завыл. . .

(153)

Друг друга вмиг узнали —
И тот, и тот завыл.

(95)

«Ух срезал! знать хозяйка Велела долго жить! Скажи, не дай томиться!» Вещает витязь мой.	«Конечно в доме худо!» Мой витязь возопил: «Скажи, не дай томиться, Жива иль нет жена?»
(153)	(96)
Вот пятый год в <i>доходе</i> [. . .]	Вот пятый год в <i>исходе</i> [. . .]
(154)	(97)
Нешастный муж поплакал, По том вздохнул, пошел К Терентьичу в избушку, И с горести. . . лег спать.	Что делать? как ни больно, Но вечно ли тужить? Нешастный муж, заплакав, Женился на другой.
(155)	(97)

Гораздо теснее и ближе сходились лингвистические вкусы Карамзина и Дмитриева в области романсного, песенного стиля, более выдержанного по своей экспрессивной фактуре, свободного от уклонов в славянизмы и простонародность.

От романа «Сизый голубок» Карамзин был в восторге¹¹¹. О стихотворениях И. И. Дмитриева «Наслаждение» и «Песня», печатавшихся в части VIII «Московского журнала» (с. 210—211), Н. М. Карамзин писал:

«Благодарю за стихи. Это не *Голубок*, однако ж хорошо; а особливо обращение к ласточке и сии стихи:

„Розы ль дышут над могилой
Иль полынь над ней растет“ и проч.»¹¹².

Таким образом, И. И. Дмитриев и Н. М. Карамзин руководствуются более или менее однородным пониманием общих тенденций развития русского литературного языка. И тот и другой ищут для создания общенациональной нормы литературного выражения в пределах эстетически приспособленного к салонно-дворянскому вкусу среднего и отборного простого стиля с присоединением некоторой области высокого слога. Но объем этого нового нейтрального стиля, его лексические и грамматические границы, его экспрессивный строй, нормы его колебаний, методы построения на его основе более высоких, патетических и более простых, обиходных стилизованных разновидностей в художественной системе Карамзина и Дмитриева не совпадают. Характерно отношение Карамзина к борьбе Дмитриева с одическим слогом ломоносовской школы и к собственным упражнениям И. И. Дмитриева в одическом жанре.

Карамзин — решительный противник старого одического слога. «Ты верно читал в Академическом Журнале, — пишет он И. И. Дмитриеву (в письме от 1 июня 1791 г.), — оды Николева, будто бы сыном его сочиненные, и оду Хвостова, под именем Стихотворение; то-то поэзия! то-то вкус! то-то язык! — Боже! умилось над нами»¹¹³. Любопытно, что в этом же письме Карамзин изъясняет свою любовь и почтение Г. Р. Державину. О лирическом послании Николева к княгине Дашковой, напечатанном в тех же академических «Новых ежемесячных сочинениях» (1791, июнь), Н. М. Карамзин так отзывался в другом письме к И. И. Дмитриеву (от 23 июня 1791 г.): «Мужественно и храбро

¹¹¹ См.: Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 29, 30, 31 и др.

¹¹² Там же. С. 31.

¹¹³ Там же. С. 19.

пробился я сквозь тысячу Николевских стихов; хотя тысячу раз колебался, однако ж, преодолев самого себя, добрался до конца. Конечно, есть несколько порядочных стишков; но сии малочисленные изрядные стишки не могут сделать сносною *Эпистолы* в 1000 стихов. Признаться тебе, любезный друг, что если бы все стихи писать так, то я возненавидел бы стихотворство. Стихи Комарова, подобные прозе Семена Пирогова, заставляя меня по крайней мере смеяться; а это жестокое послание (и притом лирическое!!!) так натерло мой мозг, что он несколько часов был подобен болячке»¹¹⁴.

С именем Николева связывалась и пародия И. И. Дмитриева «Гимн восторгу». «Знаешь ли, братец, что Николев оскорбился *Гимном восторгу*? Я уверял его, что автор не думал об нем», — извещал Н. М. Карамзин И. И. Дмитриева¹¹⁵.

Эпическая поэма к концу XVIII в. была самым живым, продуктивным — высоким жанром классицизма. Однако одический стиль державинской поры к 80—90-м годам вышел из моды.

В «Собеседнике любителей Российского слова» (ч. X, 1783 и ч. XI, 1784) были напечатаны стихотворные «письма» Е. И. Кострова и Я. Б. Княжнина, содержащие ироническую оценку положения старой «классицистической» торжественной оды ломоносовского стиля.

В «Письме к творцу оды, сочиненной в похвалу Фелице» (т. е. к Державину) Е. И. Костров писал:

Наш слух почти оглох от громких лирных тонов,
И полно, кажется, за облаки летать [...]
[...] Признаться, видно, что из моды
Уж вывелись парящи оды;
Ты простотой умел себя средь нас вознестъ¹¹⁶.

Я. Б. Княжнин в «Письме ее сиятельству кн. Е. Р. Дашковой на день, в который Екатерина II благоволила пролиять свою милость здешним музам учреждением Российской Академии» заявлял:

Я ведаю, что дерзки оды,	Пускали свой бумажный гром,
Которы вышли уж из моды,	Нас по уши обогащали
Весьма способны докучать.	И <i>Инд</i> и <i>Ганг</i> порабощали [...]
Они всегда Екатерину,
За рифмой без ума гонясь,	И так, не чудно то, когда
Уподобляли <i>райску крину</i> ,	Докучных лир стишисты чада,
И, в чин пророков становясь,	Твердя все то же завсегда,
Вещая с богом будто с братом,	Уморою сухого склада
Без опасения пером	Могли вниманье отвратить
В своем взаймы восторге взятом	Воспетой ими героини
Вселенну становя вверх дном,	И только от своей богини
Отсель в страны богаты златом	Одно зеванье заслужить ¹¹⁷ .

В одическом слоге ломоносовской школы к 80-м годам XVIII в. явно обозначились и признаки внутреннего разложения. Показательно заявление Г. Р. Державина: «Я хотел парить и не мог постоянно выдерживать красивых наборов слов свойственного единственно Российскому

¹¹⁴ Там же. С. 20.

¹¹⁵ Там же. С. 32.

¹¹⁶ Собеседник любителей российского слова. 1783. Ч. 10. С. 28, 29.

¹¹⁷ Собеседник любителей российского слова. 1784. Ч. 11. С. 5, 6. Ср.: Гуковский Г. А. Заметки о Крылове // XVIII век. М.; Л., 1940. Сб. 2. С. 158—159.

Пиндару велеления и пышности. Для того в 1779 году избрал я совершенно особый путь».

Любопытно, что борьба с высоким «штилем» из области художественной литературы в 90-е годы XVIII в. переносится даже в сферу церковного красноречия. Евфимий Болховитинов (будущий митрополит Евгений Болховитинов) в своем руководстве по риторике «Размышления о красноречии вообще и особенно о проповедническом красноречии»¹¹⁸ учил: «Есть же особое красноречие риторическое, пышное, надутое и пр., которое столько же невкусно для отличных светских людей, как и для народа [...] Школьного красноречия существенный признак есть декламация, состоящая в чрезвычайном увеличивании или уменьшении своей материи одними только словами, без основательных доводов. Слишком блистательный и цветущий слог неуместен в проповедях»¹¹⁹. Любопытны здесь же ссылки на «чувствительные и трогательные сочинения светских писателей»¹²⁰.

Проповеди «должны быть понятны для всех, и потому в них не надобно отвращаться низких и простонародных мыслей и слов. Мы находим в превосходных писателях и в превосходнейших их сочинениях тому примеры. Кажется, что они тем хотели показать, что они не имеют той чрезвычайной уже разборчивости, которая похожа на брззгливость и происходит иногда от хвастовства, а иногда от несмелости»¹²¹.

Борьба с высоким одическим слогом эпигонов ломоносовской школы, с его славянизмами и его риторикой нашла выражение в стихотворении И. И. Дмитриева «Гимн восторгу» («Моск. журн.», 1792, ч. VIII, с. 119—120) и в оде «Чужой толк». Основное направление сатирических выпадов Дмитриева против старого одического слога — одно и то же. Вот «Гимн восторгу»:

Восторг, восторг, душа Поэта!
Ты мчишь на дерзостных крылах
По всем его пределам света!
Тобой теперь он на валах,
И воздвигает пенны горы;
Тобою в миг в чертог Авроры
Как быстра мошка возвился
И в миг стремглав падет в долину,
Где нет цветов, кроме *крину*,
В которой *Ганг* с *Невой* слился. . .
И в тот же миг — дрожу и млею!
Между эфиром и землею
С *хребтов Кавказских льдяных гор*,

Куда не *досязает*¹²² взор,
Сквозь мерзлы облака вешает,
Как *чрево Этны ржет, рыгает!*
Уже не смертного то глас,
Големо каждое тут слово,
Непостижимо, громко, ново,
Соплещет сам ему Пегас,
Уже не слышны лирны струны,
Но токмо яркие перуны,
Вихрь, шум, рев, свист, блеск, треск, гром,
звон —
И всех крылами кроет он!¹²³

Ср. в «Чужом толке»:

Тут найдешь то, чего б нехитрому уму
Не выдумать и век: Зари багряны персты,

¹¹⁸ Переделка книги аббата Трюбле «*Reflexions sur l'éloquence en général et sur celle de la chaire en particulier*» (2^{me} ed. P., 1764).

¹¹⁹ Болховитинов Е. Размышления о красноречии вообще и особенно о проповедническом красноречии. М., 1793. С. 37.

¹²⁰ Там же. С. 29.

¹²¹ Там же. С. 74.

¹²² В последних редакциях этого стихотворения: *досязает*. Ср.: Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. I. С. 128.

¹²³ Ср. также сб.: Мнимая поэзия: Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. / Под ред. Ю. Тынянова. М.; Л., 1931. С. 27.

И райский крин, и Феб и небеса отверсты.
Так громко, высоко! . . а нет, не веселит,
И сердца, так сказать, ни чуть не шевелит.

Не надо доказывать, что вся эта фразеология — типичная принадлежность высокого одического слога эпигонов ломоносовской школы. Правда, И. И. Дмитриев в ранних редакциях «Чужого толка» (см., например, *«И мои безделки»*, с. 179—180) сопровождал сатирические выпады против одического слога таким примечанием: «Строгой старик конечно имел в виду не все, а некоторые только оды; но читатели и без сего замечания должны быть уверены, что произведения Хераскова, Державина, Петрова не в числе оных». Впрочем, в оде ясно очерчен социальный круг официальных одописцев — «люди нужный, должностной». Однако легко заметить, как в процессе стилистических переработок «Чужого толка» стираются яркие реалистические и вместе с тем просторечно-бытовые краски, которыми было богато первоначальное изображение сцен из жизни одописцев. Показательна такая параллель:

Лишь только палец в лоб, как разом барабан
Ударит сбор и наш Поэт — ведь капитан
Страшнее, нежели Феб — свою отброся лиру,
К ружью, и ну бежать к сурову командиру!
Другому среди его восторгов *бряк приказ*,
Чтоб вымести, прибрать все комнаты тотчас;
Тому: чтоб в тот же миг прямейшим самым
трактом,
Хотя б на гривенном, лететь с своим
экстрактном;
Иному ж: только мысль счастливая придет,
Внезапну пять часов в Адмиралтействе быть!
(И мой безделки, 183)

Лишь только мысль к нему счастливая придет,
Вдруг било шесть часов! уже карета ждет.
(Соч., 1814, I 52)

Где он и сам взялся играть лакейску
ролю [...] (184)

Где лирик наш и сам взял Арлекина
ролю [...]
(52)

В истории текста сатиры «Чужой толк» вообще своеобразно отразилась работа И. И. Дмитриева над чистотой среднего стиля, над отбором разговорных форм и слов, над «отсевом» внелитературных просторечных выражений, над порядком слов, над устранением архаизмов и канцеляризмов.

Неужто выдал Феб свой именной указ [...] (177)

Ужели выдал Феб свой именной указ [...] (49)

Я не поэт, не вем, какого это рода,
Но полна, пальца в два и в полтора ста строф.
(179)

Я не могу сказать, какого это рода,
Не очень полная, иная в двести стрóf.
(50)

Я, бросивши ее (оду), другую начинаю.
(180)

Я, бросивши ее, другую *раскрываю*.

(50)

Почтенный старичок беседовал со мною.
(181)

Вчера один старик беседовал со мною.

Смутился и не знал, что отвечать мне должно.
(181)

Смутился и не знал, как отвечать мне должно
(51)

Какой-то Аристарх <i>вступил с ним в разговор.</i> (181)	Какой-то Аристарх <i>с ним начал разговор.</i> (51)
На это, он сказал, есть многие причины, <i>Не обещаюсь вам открыть и половины.</i> (181)	На это, он сказал, есть многие причины, <i>Не обещаюсь их открыть и половины.</i> (51)
Я сам язык богов, Поэзию люблю. <i>И так же, как и вы, утешен нашей мало.</i> (182)	Я сам язык богов, Поэзию люблю. <i>И нашей, как и вы, утешен так же мало.</i> (51)
Большая часть из них — кто? гвардии капрал, Ассессор, офицер, какой-нибудь подъячий, <i>Иль из кунсткамеры какой антик</i> ходячий, Уродов, <i>чуел</i> страж — <i>люди</i> нужный, должностной. (182)	Большая часть из них — лейб-гвардин капрал, Ассессор, офицер, какой-нибудь подъячий, <i>Иль из Кунсткамеры антик</i> в пыли ходячий, Уродов страж — <i>народ</i> все нужный, должностной. (51)
Потом опять домой, <i>тут</i> холься да рядись [...] (184)	Потом опять домой: <i>здесь</i> холься да рядись [...] (52)
И в сочинении лирической поэмы <i>Особы</i> способы, особые приемы. (186)	И в сочинении лирической поэмы <i>Другие</i> способы, особые приемы. (53)
Которого трудов Меркурий наш и Зритель <i>И многи</i> важные издания полны. (186)	Которого трудов Меркурий наш и Зритель <i>И книжный магазин и лавочки</i> полны. (53)
Нет, нет, нехорошо; <i>сем</i> лучше поброжу [...] (188)	Нет, нет! нехорошо; я лучше поброжу [...] (54)
[...] не знаю, с кем сравнить <i>Не ведь</i> с Румянцевым его, <i>не ведь</i> с Орловым. (188)	Не знаю, с кем сравнить? С Румянцевым его, <i>иль</i> с Грейгом, <i>иль</i> с Орловым. (54)

Однако любопытно, что те стихи «Чужого толка», в которых намечалась программа синтеза форм старого одического стиля классицизма с новыми стилистическими тенденциями сентиментализма, с поэзией чувства и сердечного воображения, оставались без изменения во всех изданиях сатиры:

Кто в громкий славою Екатеринин век
Хвалой ему сердец других не восхищает
И лиры сладкою слезой не орошает,
Тот брось ее, разбей и знай: он не Поэт! ¹²⁴

Нельзя не видеть в этих стихах призыва следовать за Державиным. И действительно, одический стиль Дмитриева, по крайней мере в некоторых его произведениях, казался современникам очень похожим на державинский. Так, ода Дмитриева «Глас патриота на взятие Варшавы» по тону, языку и приемам до такой степени напоминала лиру Державина, что даже была принята за произведение Державина ¹²⁵.

¹²⁴ См.: Дмитриев И. И. Стихотворения. СПб., 1823. Ч. 1. С. 86.

¹²⁵ См.: Галахов А. Д. История русской словесности, древней и новой. 3-е изд. СПб., 1894. Т. 2. С. 167.

Между тем Карамзин отрицал самый жанр официальной оды: «Ода (Суворову на покорение Варшавы. — В. В.) и Глас Патриота хороши Поэзией, а не предметом. Оставь, мой друг, писать такие пиесы нашим стихокропателям. Не унижай Муз и Аполлона»¹²⁶.

Кроме того, в одическом стиле И. И. Дмитриева были сильны отголоски и старой, додержавинской традиции.

Любопытно, что высокий лирический стиль в творчестве И. И. Дмитриева в сущности почти не эволюционирует. Он лишен движения. Он устанавливается как бы сразу в 90-х годах XVIII в. И те лирические произведения, которые вступали в колею державинского стиля, так и застывали в своих первоначальных формах. Впрочем, некоторые из них и не включались позднее И. И. Дмитриевым в собрание сочинений.

Во всяком случае, любопытен и показателен тот факт, что произведения высокого стиля, написанные И. И. Дмитриевым в конце XVIII в., почти не подвергались затем никаким стилистическим изменениям. Так, стилистическая правка совсем не коснулась «Гимна богу» (1794), «Гласа патриота на покорение (в поздних изданиях — на взятие) Варшавы» (1794) (здесь лишь «попранны» вместо «попраны» и «Всей Польши зря ужасну часть» вместо «Сарматов зря ужасну часть»), «Оды П. П. Бекетову» (1795), «Стихов на победу графа Суворова-Рымникского» (1794), «Стихов графу Суворину-Рымникскому на случай покорения Варшавы» (1794). В «Стихах (или Надписи) к бронзовой статуе фельдмаршала графа Румянцева-Задунайского, воздвигнутой (в поздних изданиях — *поставленной*) графом Завадовским в его деревне» сделана только одна поправка:

Почтенный лик! когда б ты был сооружен
С перуном пламенным на берегах Кагула [...]
(И мои безделки, 7)

Почтенный лик! Когда б ты был изображен
С перуном пламенным на берегах Кагула [...]
(Соч., 1895, I, 173)

Нет исправлений, кроме замены формы *тысящей* русскою формою — *тысячей*, и в высоком одическом стиле «Стихов на игру г-на Геслера славного органиста» (первоначально — в сборнике «И мои безделки», 1795)¹²⁷. В стихотворении «На новый 1795 год» переделан лишь один стих, вернее — заменено лишь одно слово *pretворятся* на *превратятся*:

Да вопль и стоны <i>pretворятся</i>	Да вопль и стоны <i>превратятся</i>
Во сладки гласы Пиерид [...]	Во сладки гласы Пиерид [...]
(И мои безделки, 54)	(Соч., 1895, I, 162)

С глаголами *pretворять*—*pretворить* (применять, преобразовать, давать чему иной вид, иное качество, иное свойство), *pretвориться* (*pretворяться*), *pretворение*, *pretворенный* сочеталось представление о церковнославянизме (ср. *pretворение* воды в вино; ср. пример на употребление глагола *pretворяться*: «pretворшеся, глаголаху бога того быти»)¹²⁸.

¹²⁶ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 50.

¹²⁷ Впрочем, стих «То низши ангелы лиют друг друга кровь» (И мои безделки. С. 44) в издании «Стихотворений И. И. Дмитриева» 1823 г. напечатан в таком виде: «То низши ангелы лиют друг другу кровь». Ср.: Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. I. С. 168.

¹²⁸ Словарь Академии Российской. СПб., 1822. Ч. 5. С. 243—244.

Ср. в стихотворении «К***. О выгодах быть любовницею стихотворца»:

И в миг в уме его тьма, тьма чудес родится:
В минуту он тебя в богиню претворит ¹²⁹.

Ср. «Овидиевы превращения».

В стихотворении «Весна» («Моск. журн.», 1792, ч. VI, с. 120—122), носящем яркий отпечаток державинского стиля, изменено лишь несколько выражений в пределах одной строфы. Эти изменения внесены уже в текст сборника «И мои безделки» (1795).

Везде, везде Амур порхает,	Везде, везде Амур летает,
Любовь и счастье разливает,	Любовь и счастье разливает,
И мнятся, сами небеса	И самы, вижу, небеса
С землей любовью сопряглись.	С землей любовью сопряглись —
Там резвые струи слились,	Там резвые струи слились;
Здесь обнялись деревья.	Здесь обнялись деревья.

(Моск. журн., VI, 120)

(И мои безделки, 89—90)

Не позднее самого начала 90-х годов XVIII столетия наметился в творчестве И. И. Дмитриева новый путь в области высокого лирического стиля, уходивший в сторону от державинской оды. И. И. Дмитриев осложняет одический стиль, близкий к державинскому, острой и значительной примесью элегической чувствительной фразеологии. В соответствии с этим и синтаксическое движение в некоторых строфах приобретает повествовательный или эмоционально-изобразительный, элегический, сентиментальный характер ¹³⁰.

Карамзин с величайшим сочувствием и одобрением выделяет новый жанр в творчестве Дмитриева — оды-поэмы или оды-элегии: «Многие места в печальной твоей песни на смерть Потемкина мне очень понравились. Все будет напечатано, и конечно к удовольствию читателей „Москов. Журнала“» (в письме от 2 декабря 1791 г.) ¹³¹.

Однако именно в развитии этого нового средне-высокого стиля у И. И. Дмитриева не оказывается ни яркой активности, ни глубокой последовательности. Показательны колебания И. И. Дмитриева в работе над стилем «Песни на смерть Потемкина».

Между первоначальным текстом этой «Песни», напечатанным в «Московском журнале» (1792, ч. V, с. 170—175), и текстом сборника «И мои безделки» (1795, с. 255—259) есть существенные расхождения.

Так, выброшена вся вторая строфа, очень близкая по своему строю к традиции одического стиля классицизма, к традициям ломоносовской школы, хотя с некоторыми вариациями в сторону сентиментализма:

Гласи Потемкина конец!	Гласи... Потемкина конец!
Потемкина!... О трата слезна!	О коль ужасную картину
Делами, духом исполин,	Печальный гений мне открыл!

Сей щит отечества любезна

(И мои безделки, 255)

Блистал, гремел и — пал как крин;

Как цвет, оставленный зефиром!...

¹²⁹ Дмитриев И. И. Соч. и переводы. М., 1803. Ч. 2. С. 55.

¹³⁰ Ср. отзыв Н. М. Карамзина об оде Капниста «На счастье», напечатанной в «Московском журнале» (1792. Ч. 8): «Ода На счастье гладка. Сочинитель имеет вкус. Но находишь ли ты в сей пьесе новые, живые, глубокие чувства и творческое воображение?» (Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 33).

¹³¹ Там же. С. 25.

Вотще, обрадованный миром,
 Певец! готовил ты венки,
 Чтоб в жертву их принести Герою!
 Ах! брось их окропя слезою,
 И зрети прах его теки!
 Какую жалостну картину
 Печальный Гений мне открыл!

(Моск. журн., V, 170—171)

Есть исправления иного характера:

Безмолвну вижу я долину;
Не слышно помаванья крыл.

(Моск. журн., V, 171)

И вот, кого весь юг страшится,
 Увы! простерт *на дерне* зрится.

(171)

Последний *вздох* свой *испускает*
 Среди ратников, своих сынов.

(171)

И Черный Понт, *извив хребет*,
Бежит, ревет, гласит *Селиму* [...]

(172)

Давно ль Херсон, тобой украшен,
 Цветущ *при бреге светлых вод* [...]

(173)

Главы *в колена* их склонились,
 Власы упали до земли.

(173)

Где, где не плачут и не стонут
 Во мзду *Потемкина* заслуг?

(173)

Там, под соломенным покровом,
 Сидит Герой в венке лавровом
 Среди родимыя семьи:
 И жадно внемлющей супруге
 Рассказывает, как на юге
 Князь подвиги творил свои.

(173—174)

Безмолвну вижу я долину;
Не слышу помаванья крыл.

(И мои безделки, 256)

И тот, кого весь юг страшится,
 Увы! простерт *на холме* зрится.

(256)

И дух свой *небу возвращает*
 Среди ратников, своих сынов!

(256)

И черный Понт, *надув хребет*,
Валит, ревет во слух *Селиму* [...]

(257)

Давно ль Херсон, тобой украшен,
 Цветущ *на бреге быстрых вод* [...]

(258)

Главы *к коленам* их склонились,
 Власы упали до земли.

(258)

Где, где не плачут и не стонут
 Во мзду *Иракловых* заслуг?

(258)

Там, под соломенным покровом,
 Зрю воина в венке лавровом
 Среди родимыя семьи:
 Он жадно внемлющей супруге
 Рассказывает, как на Юге
 Князь подвиги творил свои.

(258—259)

Все эти исправления легко объяснимы. Одни из них представляют собой синтаксические уточнения и улучшения (например, «цветущ *на бреге*», вместо «цветущ *при бреге*»; «Главы *к коленам* их склонились», вместо «Главы *в колена* их склонились»). Сюда же примыкает экспрессивная замена безличной конструкции личной:

Безмолвну *вижу* я долину;
Не слышу помаванья крыл —

вместо:

Безмолвну *вижу* я долину;
Не слышно помаванья крыл.

Наконец, в одном случае произошло превращение объективной картины в субъективное изображение:

<i>Сидит герой в венке лавровом</i>	<i>Зрю война в венке лавровом</i>
<i>Среди родимья семья</i>	<i>Среди родимья семья;</i>
<i>И жадно внемлющей супруге</i>	<i>Он жадно внемлющей супруге</i>
<i>Рассказывает [...]</i>	<i>Рассказывает [...]</i>

Другие исправления состоят в замене бытовых слов более литературными или в замене традиционных одических оборотов более индивидуальными и экспрессивными: «простерт *на дерне* зрится» — «простерт *на холме* зрится»; «*последний вздох свой выпускает*» — «*И дух свой небу возвращает*». Ср. также устранение образа: «И черный Понт, *извив хребет*, бежит», вместо этого — «И черный Понт, *надув хребет, валит*».

Кроме того, исклужено стилистически несогласованное сочетание глаголов: «*ревет, гласит Селиму*», вместо этого — «ревет во слух Селиму».

Особенно интересна работа И. И. Дмитриева над двумя заключительными строфами этого стихотворения. Здесь одический слог осложняется элегической фразеологией, которая затем, облекшись в синтаксические формы старой оды, доходит до высокого патетического напряжения, но сохраняет все лексические приметы среднего стиля:

Как в поле бился с супостатом,	Что вы, о пышны Мавзолеи,
Как во стенах его карал,	Пред сей сердечною слезой!
Как кончил жизнь — тут белым платом	Вас получают и злодеи,
Со вздохом слезы утирал.	Вселенны бывые грозой;
Согбенный старец и супруга —	А та лишь благу посвященна, --
Сестра, невинности подруга —	Слеза бесценная, священна!
Весь дом в безмолвии уныл;	Блажен тот, кто тебя снискал!
Все, все покрылися печалью,	Я лирны струны опускаю
Кроме младенца, кой медалью	И слабый глас мой прерываю:
Себя отцевой веселил. . .	Ты лестней всех моих похвал! ¹³¹

В сборнике «И мои безделки» (1795) в этих строках устранены почти все аксессуары сентиментально-элегического стиля, кроме обращения к слезе. Новый конец возвращает к патетической лексике и фразеологии, к эмоциональному синтаксису одического слога. Обе строфы сжимаются в одну:

Как в поле бился с супостатом,	<i>Из сердца чиста извлеченна! . .</i>
Как во стенах его карал,	<i>О витий! что твоя хвала?</i>
Как кончил жизнь. . . тут белым платом	<i>Не сею ль жертвою одною</i>
Текущи слезы утирал,	<i>Воздашь, Россия, днесь Герою,</i>
Слеза бесценная, священна!	<i>Которым славима была?¹³²</i>

В позднейших произведениях сюда присоединена еще одна одическая строфа с патриотическим, гражданским содержанием:

Нет! сон твой вечно будет громок!	Прольет пред ним сердечны слезы;
Потемкина геройский лик	И самый Турк, нахмура взор,
Увидит поздный твой потомок,	Сынам своим его покажет
И возгласит: «Он был велик!»	«Се бич наш был!» вздохнув, он скажет --
И вольный Грек, забыв железы,	И муз его прославит хор ¹³³ .

¹³¹ Моск. журн. 1792. Ч. 5. С. 174—175.

¹³² Дмитриев И. И. И мои безделки. С. 259.

¹³³ См., например: Дмитриев И. И. Соч. М., 1814. Т. 1. С. 23.

Любопытно, что исправления в высоком стиле «Песни на кончину светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического» (в поздних изданиях «Смерть князя Потемкина») при последующих переизданиях незначительны.

В тесте этого стихотворения — в сравнении со сборником «И мои безделки» (1795) — позднее произведены лексические замены лишь в трех стихах:

Гласи, гласи на оной миру [...]
(*И мои безделки*, 255)

Гласи на ней, поведай миру [...]
(*Соч.*, 1895, I, 117; *ср.* 1814, I, 20)

Стон воинов непобедимых,
В слезах *днесь* на трофеях зримых [...]
(255; *ср. то же в Соч. Дмитриева*, 1814, I, 20)

Стон воинов непобедимых,
В слезах *среди* трофеев зримых [...]
(*Соч.* 1818, I, 20; *ср. Соч.* 1895, I, 117)

Там одолженных *ноет* дух.
(258)

Там одолженных *страждет* дух.
(*Соч.*, 1814, I, 22)

Стихотворение «На мир с Оттоманскою Портою»¹³⁴, написанное в новой манере, подверглось также очень значительным изменениям при переиздании его в составе сборника «И мои безделки». Эти изменения состояли главным образом в исключении шаблонов классического, одического стиля или в преобразовании элементов элегического, пасторального стиля.

М и р, м и р! в полях *жуужит* зефир [...]
(*Моск. журн.*, 1792, V, 293)

Мир! *звуки* *возвещают* лир [...]
(*И мои безделки*, 252)

Восторг души, восторг всеместный!
Здесь *нежна*, *сельска* красота [...]
(293)

О радость! о восторг всеместный!
Здесь *непритворна* красота [...]
(252)

Не *отвращаясь* смрадом серным [...]
(294)

Не *возгнушаясь* смрадом серным [...]
(252)

Бежит встречать героя мать;
Броню слезою орошает,
Объемлет сына, вопрошает
И хочет все ему внимать.
(294)

Объемлет сына нежна мать;
С невесткой *напрерыв* лобзает,
И внучатам повелевает
С отца, героя, меч снимать.
(253)

С *губящей* незнакомый славой [...]
(294)

С *гремящей* незнакомый славой [...]
(253)

Или, *вмешаясь* в хороводы
Пастушек сельских, пастухов,
Усугубляют общу радость. —
Какая, ах! Для сердца сладость!
Какое зрелище в очах!
На ратниках венки пестреют;
А шлемы их пернаты веют
У земледельцев на главах.
(294—295)

Иль *составляют* хороводы
С толпой пастушек, пастушков,
Как братья с ними цепь сплетают,
Как легки соколы летают,
Не прикасаясь к мураве —
На ратнике венки пестреют,
А шлем его пернатый веет
У земледельца на главе.
(254)

О други! братья любезны,
Геройски, мирные сердца!
Примите в жертву капли слезны

Ура! Смирится враг кичливый!
Ликуй! Любимый славы сын!
Ликуй, и лавром и оливой

¹³⁴ Моск. журн. 1792. Ч. 5. С. 293—295.

Смиренна, сельского певца.

В веселии берет он лиру,

Отныне посвященну миру,

И купно во единый глас

Душевно восклицает с вами:

В ладе й, Ц а р и ц а, вечно н а м и!

Ура! Ура! мир, мир у нас!

(295)

Увенчан храбрый Славянин!

Ликуй, и позабыв злодеев,

Почий отныне средь трофеев,

Почий по тягостных трудах!

Довольно ты гремел во брани:

Вкушай плоды, приемля дани —

Ты царь на суше и водах.

(254)

Стилистическая переработка этого стихотворения шла в двух направлениях: устранялись шаблоны и архаизмы стиля старой классической оды. Например:

Или *вмешаясь* в хороводы [...]

Усугубляют общу радость.

Ср. в стихотворении И. И. Дмитриева «К честному человеку» (1792):

Коварства посрамя хулу,

Она ток милостей *усугубит* ¹³⁵.

.....

И купно во единый глас

Душевно восклицает с вами [...]

Сюда же относятся изъятия эмоционально-одических выражений, символизирующих лирический восторг:

Какая, ах! для сердца сладость!

Какое зрелище в очах!

.....

Ура! Ура! мир, мир у нас!

Ср. также замену слова не *отвращаясь* (смадом серным) словом не *возгнушаясь*...

С другой стороны, И. И. Дмитриев выравнивает сентиментально-элегический и пасторальный стиль в строе этой оды, иногда придавая ему легкую фольклорную окраску. Например:

Как легки соколы летают,

Не прикасаясь к мураве.

Однако открытое выступление образа автора в качестве сентиментально-элегического сельского певца отменяется. Так, выброшены стихи:

Примите в жертву капли слезны

Смиренна, сельского певца.

Вообще последняя строфа стихотворения в переделанном виде приобретает ярко выраженный отпечаток одической гражданской патетики. Сентиментальный налет с нее снят.

Иную разновидность средне-высокого стиля, обнаруживающую новаторские, романтические устремления И. И. Дмитриева, представляют стихотворения «Ермак» и «К Волге». Карамзин приветствовал эти опыты И. И. Дмитриева в письме от 6 сентября 1794 г.: «Сердечно благодарю тебя за стихи *К Волге* и за *Ермака*. И ту и другую пиесу читал я с великим удовольствием, не один раз, а несколько. Bravo! Вот Поэзия. Пиши так всегда, мой друг. Только нельзя ли переменить в *Ермаке* б а р а б а н ы,

¹³⁵ Моск. журн. 1792. Ч. 5. С. 176.

пот, сломал и вскричал? В хорошем стихотворении я замечаю все и не пропускаю ничего без критики. Еще кажется мне, что нельзя сказать потупленная голова (вместо преклоненная) и в одежде равны. В начале третьей строфы *К Волге* не лучше ли сказать:

То нежным ветерком лобзаем,
То ревом бури и валов
Под черной тучей оглушаем
И отзывом твоих берегов, и пр.

З е ф и р о м, вместо з е ф í р о м, я терпеть не могу, и о т з ы в для меня лучше, нежели о т г л а с¹³⁶.

Стиль «Ермака» вполне удовлетворил и самого И. И. Дмитриева. Стилистическая правка, которой подвергалось стихотворение «Ермак» при последующих его изданиях, не очень значительна.

Здесь показательны такие замены:

О <i>мати</i> нескольких племен!	О <i>матерь</i> нескольких племен!
Прешла твоя, исчезла слава!	Прошла твоя, исчезла слава!
(И мои безделки, 34)	(Соч., 1814, I, 3)

[...] бывши зритель	[...] бывши зритель
Паденья <i>тысящ</i> ваших чад?	Паденья <i>тысяч</i> ваших чад?
(35)	(3)

И черна <i>нощ</i> в цепях застанет!	И черна <i>ночь</i> в цепях застанет!
(39)	(6)

О <i>ужас!</i> <i>страх!</i> они сразились...	Ужасный <i>вид!</i> они сразились!
(37)	(5)

Но что я рек, о тень <i>почтенна!</i>	Но что я рек, о тень <i>забвенна!</i>
Что рек в усердии моем?	Что рек в усердии моем?
(40)	(7)

С <i>обоих</i> сыплет пот как град;	Уже с <i>них</i> сыплет пот как град;
В <i>обоих</i> сердце страшно бьется	Уже в <i>них</i> сердце страшно бьется,
И ребра <i>обоих</i> трещат.	И ребра <i>обоих</i> трещат.
(37)	(5)

У <i>стоп</i> же два лежат тимпана.	А <i>при стопах</i> их два тимпана.
(33; ср. то же в Соч., 1814, I, 2)	(Стихотворения, 1823, I, 12)

А слава грозна Ермака	А слава грозна Ермака
И чад его <i>да</i> <i>век</i> не вянет.	И чад его <i>вовек</i> не вянет.
(39)	(18)

Немногочисленны грамматические, а также лексические улучшения и в стихотворении «К Волге» (1797):

А ты, <i>принесша</i> нас ко берегу	А ты, <i>принесшая</i> ко берегу,
О, Волга! рек, озер краса [...]	О Волга, рек, озер краса [...]
(И мои безделки, 9)	(Соч. И. И. Дмитриева, 1814, I, 16)

Свершилось, и блажу судьбину!	Свершилось, и блажу судьбину!
И я <i>прекрасну</i> зрел картину —	Великолепну зрел картину! —
И я был на твоих волнах!	И я был на твоих волнах!
(10)	(16)

¹³⁶ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 50.

О, как ты, Волга, ликовала!
С каким восторгом поднимала
Душей и именем Царя!
Тогда, возвышенной судьбою,
Казались малы пред тобою
И самы древние моря!

(13)

О, как ты, Волга, ликовала!
С каким восторгом поднимала
Победоносного Царя!
В сию минуту пред тобою
Казались малою рекою
И Бельт, и Каспий, все моря!

(19)

Ср.:

Я слышал Каспия седова [...]
(12)

Я слышал Каспия седого [...]
(18)

Особенно интересна работа И. И. Дмитриева над стилем заключительной строфы:

О мати рек премногих в мире!
О Волга, милая моя,
Текуща в серебряной порфире!
Почто в талантах скуден я!
О естлиб вдохновен был Фебом,
Ты первую б рекой под небом,
Знатнейшей Гангеса была;
И славою б своей затмила
Величие Евфрата, Нила,
И всю б вселенну протекла!

(И мои безделки, 13)

Но менее ль ты знаменита
В благоденствиях своих!
Почто бессилие Пишта
Начатый прерывает стих!
О если б вдохновен был Фебом,
Ты б первую рекой под небом,
Знатнейшей Гангеса была!
Ты б славою своей затмила
Величие Евфрата, Нила
И всю вселенну протекла!

(Соч., 1814, I, 19)

Но страннику ль тебя прославить?
Он токмо в искренних стихах
Смиренну дань хотел оставить
На счастливых твоих берегах.
О! если б я внушен был Фебом,

Ты первую б рекой под небом,
Знатнейшей Гангеса была!
Ты б славою своей затмила
Величие Евфрата, Нила.
И всю вселенну протекла.

(Стихотворения, 1823, I, 32-33)

Из анализа суждений Н. М. Карамзина о стилистических разновидностях поэтического языка И. И. Дмитриева можно сделать следующие выводы:

1. И. И. Дмитриев шире всего развернул и раскрыл жанровое разнообразие своего стихотворного языка в 90-х годах XVIII в., особенно с 1794 г.

2. В борьбе с одическим слогом эпигонов ломоносовской школы тогда же определились основные разновидности средне-высокого лирического стиля в творчестве И. И. Дмитриева. Они представляли собой своеобразное смешение речевых форм державинской оды и сентиментальной элегии (в духе Хераскова или Муравьева).

3. Средне-высокий слог стихотворного языка И. И. Дмитриева не имел значительного, существенного развития в дальнейшем творчестве этого поэта.

4. Во второй половине 90-х годов XVIII в. и в начале XIX в. И. И. Дмитриев не продолжал своих опытов разработки балладного сентиментально-мелодраматического стиля, очень типичных для дмитриевской поэзии начала 90-х годов XVIII в.

5. Точно так же И. И. Дмитриев постепенно сужает рамки своего сатирического стиля.

6. Основным стержнем литературно-языковой деятельности И. И. Дмитриева становится средний лирический стиль (в области песни, сказки, послания, басни, сатиры, эпиграммы).

7. Особенное значение И. И. Дмитриев придает проблеме формирования стихотворного повествовательного стиля. В его пределах, по представлению И. И. Дмитриева, заключена и во всяком случае особенно легко ощутима общая норма русского литературного языка (очень стесненная и суженная в творчестве И. И. Дмитриева социально-стилистически и идеологически).

8. В повествовательном стиле И. И. Дмитриева большую роль играет диалог, драматизация речи. Принцип драматизации выдвигается как могучее средство сближения литературно-художественной речи с обиходной, разговорной, приправленной светским дворянским остроумием и управляемой тонким эстетическим вкусом.

9. Арсенал литературно-языковых средств, последовательно и активно используемых в стиле И. И. Дмитриева, социально ограничен рамками приемлемой для светского дворянского вкуса лексики и фразеологии.

VI

Особенно внимательно должны быть проанализированы критические заметки Н. М. Карамзина, относящиеся непосредственно к языку И. И. Дмитриева.

Все соответствующие суждения Н. М. Карамзина могут быть разбиты на пять рубрик:

1. В одной рубрике могут быть сосредоточены указания Карамзина на семантическую неточность, неясность или двусмысленность словоупотребления И. И. Дмитриева.

О стансах И. И. Дмитриева, посвященных Н. М. Карамзину, Карамзин в письме к автору отзывается так: «Господин Ц-оч (т. е. сам Карамзин. — В. В.) благодарит тебя за стансы, достойные твоей лиры. Только четвертую строфу портят иль и ни жё. Последняя также подвержена критике. Зн а т ь (в том смысле, в каком ты употребил его) и у з н а т ь рифмовать можно, но мне не нравятся первые два стиха потому, что связь их слаба или н е р а з и т е л ь н а. Ты сблизил, так сказать, м е ч т а н и е с п о р о к а м и; но одно от другого очень далеко по существу своему. М е ч т а есть не что иное, как заблуждение, и всегда достойна сожаления¹³⁷; п о р о к есть развращение сердца и должен быть предметом омерзения. Человек, окруженный пороками, гнушается ими, или сам делается порочным, но не мечтателем^{23*}. Когда же между мечтами и пороками нет явной связи, то на что говорить:

Друг! довольно мы мечтали
Там, где всех пороков знать.

¹³⁷ См. Словарь Академии Российской. СПб., 1814. Ч. 3. С. 762—763: «Мечта [...] 1. Привидение, призрак; пустое ложное явление, обманчивое видение. Все величие в свете сем есть не иное что, как мечта. 2. Тщетная мысль, пустое воображение: это сущая мечта. Что вы ни представляете, есть одна мечта.

Мечтание [...] 1. То же, что мечта. 2. Пустое, тщетное, неосновательное, несообразное с истиною заблуждение.

Мечтательность [...] 1. Обманчивость, ложность в мыслях, в воображении. 2. Высокомерие.

Мечтать [...] Воображать, мыслить пустое, несообразное с здравым рассудком, с истиною: Он мечтает о себе, что весьма учен.

Ты переменяешь сию строфу и говоришь:

Друг! еще ль мы не устали
Сердце в нас порабошаты?

Но здесь не сказано, чем у порабошаты; а это, кажется, нужно. — Вот вся моя критика!»¹³⁸

Само собой разумеется, что И. И. Дмитриев подверг коренной переработке все не понравившиеся Карамзину строфы и выражения. И Карамзин одобрил новую редакцию стихотворения: «Поправки в Стансах очень хороши»¹³⁹. Ср. последнюю строфу «Стансов»:

Было время, что играли
Здесь под тенью мы густой —
Вы цветете... мы увяли!
Дайте старости покой!¹⁴⁰

Точно так же, разбирая дмитриевские «Стихи на восшествие на престол императора Павла I» (1797), Карамзин замечает: «„Он памятник России строил“. — Какой памятник? Неясная мысль...»

„Смири свою ты наглость, время!“ мне не нравится. — „И славный щастлив стал народ“, прекрасно!»¹⁴¹

Значения слова *наглость* в «Словаре Академии Российской» определялись так: «1. Бесчинство, дерзость, свойство наглого. Чего достигает один трудами или заслугами, другой думает получить наглостию. 2. В отношении к ветрам: ярость, сильное стремление, жестокий порыв. Презирать наглость ветров»¹⁴².

Требование логической точности словоупотребления, стремление к ясности выражения мыслей — наследие эпохи классицизма с его размеренной семантикой и крепкими контекстами употребления слов в пределах каждого стиля. Этот принцип семантической ясности — даже в эмоциональных формах выражения — был поколеблен лишь в романтической стилистике 20—30-х годов XIX в.^{24*}

II. Особый разряд или особую группу образуют замечания Карамзина о неровности стиля Дмитриева, о сочетании экспрессивно и стилистически диссонирующих слов в том или ином жанре.

Так, говоря о песне Дмитриева, Н. М. Карамзин советует своему другу переменить последнюю строфу. «Она мне не так нравится, как другие. Персты и сокрушу производят какое-то дурное действие»¹⁴³. Это значит, что слова *персты* и *сокрушу* не соответствуют общему экспрессивно-стилистическому тону произведения. Но отсюда, конечно, нельзя делать вывода, что Н. М. Карамзин вообще запрещал употребление этих слов как славянизмов.

Ср. у И. И. Дмитриева в «Ермаке»:

Ужасный вид! Они сразились!
Их сабли молнией блещут,
Удары тяжкие творят,
И оба разом сокрушились!¹⁴⁴

¹³⁸ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 42—43.

¹³⁹ Там же. С. 45.

¹⁴⁰ Дмитриев И. И. И мои безделки. С. 123.

¹⁴¹ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 73.

¹⁴² Словарь Академии Российской. СПб., 1814. Ч. 3. С. 1013.

¹⁴³ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 42.

¹⁴⁴ Дмитриев И. И. Соч. М., 1814. Ч. 1. С. 5.

В стихотворении «Разлука» (редакция 1803 г.):

И персты уж мои
Не движутся на лире ¹⁴⁵.

В стиле «Ермака» Карамзин также отмечает экспрессивные диссонансы: «Вот поэзия. Пиши так всегда, мой друг. Только не лзья ли переменить в *Ермаке* б а р а б а н ы , п о т , с л о м а л и в с к р и ч а л ? В хорошем стихотворении я замечаю все и не пропускаю ничего без критики. Еще кажется мне, что нельзя сказать п о т у п л е н н а я голова (вместо п р е к л о н е н н а я)» ¹⁴⁶. И. И. Дмитриев устранил эти слова из текста «Ермака», кроме слова *пот*:

С обоих сылет пот как град.

Ср. также устранение глагола *потеть* в басне «Старик и трое молодых»: «Однажды старичок над заступом потел» («И мои безделки») ¹⁴⁷. Позднее заменено: «Старик, лет в семьдесят, *рыл яму и кряхтел*».

Слова *барабаны* нет в «Ермаке» (см. «И мои безделки», с. 32—41). Вместо *сломал* и *вскричал* явились *сломил* и *возопил*:

То сей, то оный на бок гнется,
Крутятся, и... Ермак сломил.
Ты мой теперь! Он возопил ¹⁴⁸.

В стихотворении одического стиля «Стихи на восшествие на престол императора Павла I» Карамзин отмечает у Дмитриева не идущие к общему высокому тону произведения слова: «Вместо т р о п о й не лучше ли с т е з е й ? Вместо о п у щ а ю т — о п у с к а ю т» ¹⁴⁹.

III. К третьей категории могут быть причислены рассуждения Н. М. Карамзина, относящиеся к вопросу о литературных границах простонародной речи и просторечия.

Прочитав в рукописи притчу И. И. Дмитриева «Жаворонок с детьми и земледелец» (ср. «И мои безделки», с. 113—118), Н. М. Карамзин счел необходимым развить своеобразную теорию о принципах экспрессивного отбора простонародных выражений:

«П и ч у ж е ч к и не переменяй — ради Бога не переменяй! Твои советники могут быть хорошими и в другом случае, а в этом они не правы. Имя П и ч у ж е ч к а 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 о сельской простоте. К тону басни твоей нельзя прибрать лучшего слова. П т и ч к а почти всегда напоминает клетку, следственно неволю. П е р н а т а я 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 п и ч у ж е ч к а и п а р е н ь: первое приятно, второе отвратительно. При первом слове воображаю красный летний день, зеленое дерево

¹⁴⁵ Дмитриев И. И. Соч. М., 1803. Ч. 2. С. 74.

¹⁴⁶ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 50.

¹⁴⁷ Ср. у П. Д. Боборыкина в романе «Китай-город» слова дворянина Палтусова в разговоре с княжной Куратовой: «Я тоже народник, я, кузина, чувствую в себе связь и с мужиком, и с фабричным, и со всяким кто *потеет*... *Pardon за это неизящное слово*» (Боборыкин П. Д. Китай-город. СПб.; М., 1883. Т. 1. С. 384).

¹⁴⁸ Дмитриев И. И. И мои безделки. С. 37.

¹⁴⁹ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 73.

на цветущем лугу, птичье гнездо, порхающую малиновку или пеночку, и покойного селянина, которой с тихим удовлетворением смотрит на природу и говорит: вот гнездо! вот пичужечка! При втором слове является моим мыслям дебелий мужик, который чешется неблагопристойным образом или утирает рукавом мокрые усы свои, говоря: а й п а р е н ь! ч т о з а к в а с! Надобно признаться, что тут нет ничего интересного для души нашей! И так, любезный мой И, не лъзя ли вместо п а р н я употребить другое слово?»¹⁵⁰

Все это замечание, часто цитируемое историками литературы и языка для характеристики дворянской, классовой эстетики Карамзина, нуждается в некоторой социально-стилистической расшифровке.

Прежде всего здесь выдвигается своеобразный антиреалистический принцип экспрессивно-стилистической оценки простонародных выражений. Слово *пичужечка* (так же, как *пичужка* и *пичуга*) не было отмечено в «Словарях Академии Российской», это — крестьянское областное (севернорусское) слово, которое И. И. Дмитриевым вводится в русскую литературу конца XVIII в. Недаром в академическом Словаре 1847 г. его употребление иллюстрировалось лишь цитатой из басни И. И. Дмитриева. Между тем и эмоциональный суффикс (ср. *бедняжечка*, *душечка* и т. п.), и общий фольклорный колорит слова, и даже сама далекость его от низовой городской речи придают ему пасторально-идиллическую выразительность и лишают его вульгарного налета. Оно художественно значительнее, чем трафаретные слова: общее — *птичка* и стихотворное — *пернатая*. Поэтому-то и семантический контекст слова *пичужечка*, и его тон, и его образные возможности изображаются Карамзиным подбором соответствующих по экспрессии сентиментальных выражений («красный летний день», «зеленое дерево на цветущем лугу», «порхающая малиновка или пеночка», «покойный селянин» и т. п.). Слово *пичужечка* было применено Дмитриевым в стихе:

Пичужечка опять пустилась за припасом.

Ср. также:

Но самочка одна

Из племя жавронков летала, да гуляла.

Наоборот, слово *парень*, широко распространенное «простонародное» слово, вошедшее в низовой городской язык, в сентиментально-дворянском восприятии было окутано яркой экспрессией вульгаризма. В «Словаре Академии Российской» о нем было сказано: «П а р е н ь и ум. п а р е н е к и униж. п а р н и ш к о [...] простонародн. Юноша, детина, молодой человек»¹⁵¹. Слово *детина* — тоже простонародное — считалось менее грубым (ср. *детинка*, *детинушка*). В «Словаре Академии Российской» оно и определялось более нейтрально: «молодой человек мужского пола». Примеры употребления: «Д е т и н а с о б о ю в и д н ы й, п л о т н ы й. Д е т и н а н е п л о х о й, н е п р о м а х»¹⁵².

В басне Дмитриева слово *парень* было употреблено в таком контексте:

А мужичок на рожь

И парню говорит: пословица не ложь:

С чужими не добыть и хлеба с квасом;

Поди-ка ты к родне, да свату поклонись.

¹⁵⁰ Там же. С. 39.

¹⁵¹ Словарь Академии Российской. СПб., 1822. Ч. 4. С. 796.

¹⁵² Там же. СПб., 1809. Ч. 2. С. 328—329.

Вот почему и экспрессивно-образный ореол слова *парень* раскрывается Карамзиным посредством подбора соответствующих выражений: «дебелый мужик», «чешется неблагопристойным образом», «утирает рукавом мокрые усы» и т. п.

Показательны изменения языка при переизданиях притчи «Жаворонок с детьми и земледелец»:

Малютки пуще взволновались,
И матери во след все в голос раскричались:
Ах! *мила*, воротись! *родима*, воротись!
(И мои безделки, 116)

Малютки пуще взволновались
И матери во след все в голос раскричались:
Ах! *милая*, *скорей!* *родима*, *воротись!*
(Соч., 1814, III, 94)

Ср. также:

И правда, вот пример: *в те дни прекрасны года*,
В которые цветет и нежится природа,
Когда все любитя [...]
(И мои безделки, 113)

И правда: вот пример. *В прекрасные дни года*,
В которые цветет и нежится Природа,
Когда все любитя [...]
(Соч., 1814, III, 92)

Свила во ржи гнездо, снесла *яйца три*, села.
(И мои безделки, 114)

Свила во ржи гнездо, снесла *яичек*, села.
(Соч., 1814, III, 92)

И попроси друзей на *помочь* к нам притти.
(И мои безделки, 115; ср. то же в Соч., 1814, III, 93)

И попроси друзей на *помощь* к нам придти.
(Стихотворения, 1823, II, 123)

Но народная форма *на помощь* сохранена в речи птенцов:

Пичужечка опять пустилась за припасом,
А *мужичок* на рожь
И сыну говорит: *пословица не ложь*:
С чужими не добыть и хлеба с квасом;
Поди-ка ты к родне, да свату поклонись!
(И мои безделки, 116)

Уж сыну и друзей велел на *помочь* звать [...]
Пичужечка опять пустилась за припасом,
А *селянин* на рожь,
И *мыслит*: на родню сторонний не похож!
Поди-ка, сын мой, добрым часом,
Ты к дяде своему, да свату поклонись!
(Соч., 1814, III, 93—94)

Карамзин объявляет себя врагом «подлого, нечистого, карикатурного»¹⁵³. Он иронизирует над языком «дурных обществ»: «Стихи Комарова, подобные прозе Семена Пирогова, заставляют меня по крайней мере смеяться»¹⁵⁴. Очевидно, низовой язык города и стили мещанской полунинтеллигенции были гораздо более неприемлемыми для Карамзина, чем народный крестьянский язык в определенных его лексических пластах, соответствующим образом эмоционально окрашенных и лишенных яркого, бытового реалистического колорита. Вопрос о норме речи «хорошего общества» для Карамзина, так же как и для Дмитриева, был центральным вопросом литературно-языковой реформы. И разрешение этого вопроса, по мнению и того и другого писателя, зависело от русской литературы, от писателей в большей степени, чем от развития устных, разговорно-бытовых стилей интеллигенции.

IV. Четвертую группу образуют замечания, касающиеся нарушений грамматической нормы, как ее представлял себе Карамзин.

«Я хотел бы [...] — писал Карамзин И. И. Дмитриеву по поводу притчи „Жаворонок с детьми и земледелец“, — чтобы вместо в с т р е п е н я с ь поставил ты другое слово, надобно сказать в с т р е п е н у в ш и с ь»¹⁵⁵.

Замечания этого рода по отношению к языку разных писателей и переводчиков конца XVIII в. в обилии содержатся в рецензиях Карамзина, помещенных в «Московском журнале» 1791—1792 гг.

Карамзин очень внимательно следит за колебаниями ударения в разных словах и стремится к установлению твердой акцентологической нормы, к унификации литературного ударения. «*Зе́фиром*, вместо *зефи́ром*, я терпеть не могу», — пишет Карамзин к И. И. Дмитриеву в своем разборе рукописного текста стихотворения «К Волге»¹⁵⁶.

«*Возьмет* нехорошо по ударению», — замечает Карамзин по поводу дмитриевских «Стихов на восшествие на престол императора Павла I»¹⁵⁷.

V. К пятому разряду принадлежат замечания о стихе, о технике стихотворства. В басне «Жаворонок с детьми и земледелец» Карамзин указывает негладкий стих: «Я хотел бы, чтобы стих — и л ю б в и н е п о м ы ш л я л а был глаже»¹⁵⁸.

Дмитриев переделал стих таким образом:

И о влиянии весны не помышляла [...]

(И мои безделки, 114)

Все эти требования, предъявляемые Карамзиным к языку и стилю литературных произведений, вполне соответствовали стилистическим вкусам

¹⁵³ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 61.

¹⁵⁴ Там же. С. 20.

¹⁵⁵ Там же. С. 39. Показательно, что форма деепричастий на -я от глаголов на -и у Карамзина при правке им языка своих сочинений последовательно заменяется формой на -ив. Замена -я на -ив в формах деепричастий, произведенных от основ глаголов на -и (*устремить, спустить* и т. п.), отражает грамматические нормы русского литературного языка начала XIX в. Н. И. Греч в «Чтениях о русском языке» (СПб., 1840. Ч. 2. С. 45) писал: «В глаголах предложных деепричастия производятся от прошедшего, а не от будущего совершенного времени, т. е. должно говорить и особенно писать: посадив, а не посадя; вынесши, а не вынеся; бросив, а не бросаю; устремив, а не устремя. Исключения позволительны в глаголах возвратных, например: убоюсь, возвратясь, и в стихах, для избежания стечения согласных. У Дмитриева: Как будто совести почувствуя улику. У Крылова: Наудя рыб, попиловать собрался. У Пушкина: Гирей сидел, потупя взор».

¹⁵⁶ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 50.

¹⁵⁷ Там же. С. 73.

¹⁵⁸ Там же. С. 39.

и И. И. Дмитриева, но морфологическая система языка И. И. Дмитриева несколько архаичнее карамзинской. Понимание «равенства» стиля и метод экспрессивного объединения разнотильных элементов у И. И. Дмитриева уже потому отличались от соответствующих процессов в художественно-речевой системе Карамзина, что в творчестве И. И. Дмитриева дольше держались архаические стилистические традиции и формы сумароковской, докарамзинской школы. Отношение же к тому, что самим И. И. Дмитриевым осознавалось как «простонародное», «подлое», «площадное», было у этого автора еще более строгим, пуристическим и непримиримым, чем у Карамзина. Ведь у Карамзина суровое отрицание простонародности и «низкого» просторечия начало усиливаться лишь в середине 90-х годов XVIII в. и начало несколько спадать и ослабевать с расширением и углублением работы над языком древнерусской письменности при подготовке и издании «Истории государства Российского».

VII

П. А. Вяземский в своей статье «Известие о жизни и стихотворениях И. И. Дмитриева» связывал начало самостоятельного стилистического пути И. И. Дмитриева с «Московским журналом» Карамзина. С «Московского журнала», по мнению П. А. Вяземского, «начинается новое летоисчисление в языке нашем». «В „Московском Журнале“ встречаются первые печатные стихотворения нашего поэта, признанные им и вкусом. Многие из них не были после перепечатаны; но любители стихов и наблюдатели постепенного усовершенствования дарований с удовольствием отыскивают некоторые преданные автором забвению, а в других следуют за исправлениями, коими очищал их вкус образующийся и разборчивость строжайшая. В худом писателе и случайные красоты его никому не в пользу: в хорошем и самые погрешности служат предметом наблюдения и учения. „Что меня отличает от Прадона? Слог!“ — говорил Расин. А слог, как и телесные силы, зреет и мужает от изощрения и времени. В посредственных писателях постепенные изменения не так разительны [...] В писателях образцовых переходы иногда невероятны»¹⁵⁹.

Таким образом, П. А. Вяземский придает большое значение наблюдениям над исправлениями слога, которые вносились И. И. Дмитриевым в текст его произведений. По этим исправлениям можно судить, как «зрел и мужал слог» И. И. Дмитриева от «изошрения и времени».

Это живое восприятие литературного современника является ценным историческим свидетельством. Необходимо изучить и сгруппировать изменения языка и слога в сочинениях И. И. Дмитриева (по разным прижизненным изданиям его произведений) как материал для суждения об эволюции языка и стиля этого выдающегося сподвижника Карамзина.

И. И. Дмитриев упорно и тщательно работал над языком и стилем своих произведений^{25*}. Он переделывает их при каждом новом издании. Издавая в 1803 г. свои «Сочинения и переводы» (ч. III), он называет их «перекрещенными „безделками“» (ср. сборник 1795 г.: «И мои безделки») ¹⁶⁰.

В реорганизации стихотворных стилей, осуществлявшейся И. И. Дмитриевым, необходимо различать четыре круга явлений:

¹⁵⁹ Дмитриев И. И. Стихотворения. СПб., 1823. Ч. 1. С. XIV—XV.

¹⁶⁰ Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 2. С. 184.

1. Методы создания единства стиля или процессы экспрессивно-стилистического выравнивания системы изложения. Дело в том, что теория трех стилей не давала достаточно твердых и устойчивых принципов для объединения слов и выражений в пределах той или иной словесной композиции. Встречались постоянно «неравноности», даже при изложении одной темы, происходили резкие стилистические скачки. Вот примеры из стихотворений И. И. Дмитриева, помещенных в I части «Московского журнала» за 1791 г. и не включавшихся им позднее ни в одно из собраний сочинений.

«Истукан дружбы» — сочинение среднего стиля. Здесь находим такие «славенские» стихи:

Сколь щастлив тот, кто дружбу знает! [...]
А в храмине твой зрак священный —
Я жрицей бы его была [...]
Вотще художник ей гласил [...]¹⁶¹

Ср. тут же:

Она сама еще не знала,
Что есть ли сердце в ней, иль нет.

В басне «Червонец и полушка»:

Как ты отважилась со скаредною рожей
Казать себя моим очам?

И тут же рядом:

Лишенна помощи младенца я питаю,
И жребий страждущих в темнице облегчаю [...]¹⁶²

Ср. в басне «Пчела, шмель и я»:

За что она в такой хвале,
В такой чести у всех и моде?
А я пыхчу, пыхчу и пот свой лью,
И так же людям мед даю,
А все как будто нуль в природе,
Никем не знаемый досель¹⁶³.

Ср. в стихотворении «Весна»:

Под розово-сребристым небом,
Возженным лучезарным Фебом,
Влияючи туда, сюда,
Летят, летят, спускаясь ниже [...]¹⁶⁴

Ср. в ранних стихотворениях И. И. Дмитриева, например в «Идиллии» (1782):

Вот здесь, на бережку, любовь мою открыл!
А струйки оных вод свидетелями были,
Как мы взаимную присягу учинили¹⁶⁵.

В «Сказке» («И мои безделки», 1795, с. 172—175), написанной в тонах бытового сказа и уже не воспроизводившейся в последующих

¹⁶¹ Моск. журн. 1791. Ч. 1. С. 19—20.

¹⁶² Там же. С. 21.

¹⁶³ Моск. журн. 1792. Ч. 7. Ср.: Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 1. С. 12.

¹⁶⁴ Дмитриев И. И. И мои безделки. С. 89.

¹⁶⁵ Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 2. С. 98.

изданиях сочинений И. И. Дмитриева, тоже наблюдается, хотя и не в столь резкой форме, как в самых ранних сочинениях этого поэта, неорганическое смешение книжных, а иногда и канцелярски-письменных оборотов, конструкций и слов с формами живой разговорно-интеллигентской речи и бытового, нередко фамильярного и даже грубого просторечия. Вот несколько иллюстраций из области бытового просторечия:

Садитесь все вокруг, *да чур... уж не жужу!*

(172)

Меркурий *порх*, и кончил путь
Скорей, чем два раза *мигнуть*.

(173)

Ириса так же *порх*, и по земному шару
Кидается и тут и там.

(174)

Из *рук находка утекла!*

(174)

Я поздно уж пришла! Эрмий *перехватил!* —
Ах, он *негодница!* да кем он послан был? —
Плутоном — как! и *хрыч* затеял уж измену? —
Нет, фуриям на смену.

(174—175)

Ср. «С минуту погода...»; рядом находятся фразы, слова и формы литературно-книжного языка:

Ступай на землю ты в *сей час* (ср. *сейчас* и *тотчас*).

(172)

[...] Найти в *подлунной* стороне
Трех девушек прекрасных,
Невлюбчивых, бесстрастных
И *целомудренных, как чистых голубиц?*

(173)

И нет упорных ей ни жен, *нижé девиц!*

(174)

[...] нет нигде *толь* редкого товару!

(174)

Богиня! *воздохнув* посланница *рекла*.

(174)

Скрепляющим элементом является слой общих для литературной и разговорно-обиходной речи конструкций и фразеологических выражений:

Мне очень хочется *привести Венеру в краску*.

(173)

Взвилася бедная опять *под небеса*.

(174)

Сыскались было *три*, *которые* век не знали

И имени любви [...] и т. д.

2. Принципы отбора форм живой разговорной речи, связанные с стилистической переоценкой и — частично — с исключением элементов бытового просторечия и простонародного языка, и принципы проверки, стилистического преобразования и замены высоких книжно-славянских выражений.

И. И. Дмитриев, с одной стороны, совсем устранял из своего стиля некоторые архаические «славенские» конструкции, обороты и слова. С другой, он канонизировал употребление некоторых литературно-книжных, «славенских» выражений как типическую принадлежность общелитературной, средней языковой нормы^{26*}. Однородные ограничительные и разграничительные тенденции наблюдаются и в эволюции взглядов И. И. Дмитриева на просторечную и простонародную лексику. Та неразборчивая «вольность дворянства» в употреблении простонародной речи и даже областных выражений, которая характеризовала простой и средний стили русской художественной литературы предшествующей эпохи, становится теперь предметом осуждения и эстетического отталкивания. Одни из оборотов и выражений, признававшихся простонародными или просторечными, включаются в среднюю норму общелитературного языка; употребление других (типа *подлипала*, *подгорюниться*, *прохлаждаться* и т. п.) строго регламентируется и ограничивается некоторыми жанрами художественной литературы. Третий разряд простонародных выражений совсем выводится за пределы языка художественной литературы, даже из речей персонажей низших классов (преимущественно — крестьян).

3. Проблема создания литературных образцов «светского» чувствительного, остроумного и изящного разговора выдвигается Н. М. Карамзиным и его последователями, в том числе и И. И. Дмитриевым, как одна из основных задач культуры русской речи в конце XVIII в. Устно-бытовая русская речь дворянства, даже его высших столичных кругов (в тех случаях, когда они не пользовались французским языком), еще не имела твердых норм. Она представляла собой пестрое смешение книжных конструкций, оборотов и слов с нейтральными, общими формами живого разговорного языка и с элементами грубого просторечия, насыщенного областными, а иногда и жаргонными примесями. Многое зависело от темы, от предмета разговора. В заявлении Карамзина, что русский человек должен «говорить так, как пишет писатель с талантом», содержался очень существенный пункт литературно-языковой программы карамзинской школы^{27*}. На этом фоне становится понятным тот особенный, острый интерес к построению диалога, к драматическому воспроизведению устно-разговорной речи, который обнаруживается у И. И. Дмитриева при переработке им текста своих «сказок» и «притч».

Показательно такое суждение П. А. Вяземского: «Какое искусство в языке, мастерство в стихосложении блещит в стихах „К Дельфире“, „К ней же“ и в других, написанных к женщинам! Прекрасный пол может, посредством их, примириться с русскими стихами и по ним учиться красоте языка, который ожидает, чтобы умные женщины присвоили его себе и ввели в употребление для разговора»¹⁶⁶.

«Разговорный язык поэта нашего, встречающийся в Баснях и Сказках его, удостоверяет нас, что он, верный в изображении лиц, умел бы сохранить ту верность и в языке, коим он заставил бы говорить их на сцене. Стихотворный комический язык у нас еще не существует, несмотря на

¹⁶⁶ Дмитриев И. И. Стихотворения. СПб., 1823. Ч. I. С. XXVIII.

некоторые опыты довольно удачные, женщин заставляют говорить на сцене книжным языком, — но светские женщины не хотят учиться языку, покоренному правилам: везде своенравные, они сами творят свои правила, и самих законодателей языка научают им повиноваться».

И еще: «Миловзор (в «Модной жене». — В. В.) — образец всех угодников дамских, только с тою разницею, что они не переняли у него искусства изъясняться правильно и красиво на языке отечественном»¹⁶⁷.

4. Наконец, И. И. Дмитриев стремится придать остроту и экспрессивную выразительность образно-фразеологическому строю произведения, речи. Отбрасывая, исключая стилистические шаблоны классицизма, банальные трафаретные выражения и фразеологические обороты, И. И. Дмитриев создавал новые связи слов, новые образно-фразеологические цепи в составе лирического и стихотворно-повествовательного стилей. Вместе с тем он вырабатывает художественный стиль живого, экспрессивно-красочного и лаконически-острого диалога. Он тщательно очищает его от примеси слов, конструкций и оборотов обиходно-фамильярного или вульгарного просторечия, от канцелярских и книжно-славянских придатков.

Именно по этим основным направлениям и идет у И. И. Дмитриева стилистическая правка стихотворений.

Для оценки отношения И. И. Дмитриева к «славенской» лексике важны наблюдения над изменениями языка и стиля ранних произведений И. И. Дмитриева, которые относились к сфере средне-высокого стиля.

В истории текста стихотворения «Письмо к Прелесте» («Моск. журн.», 1791, ч. I, с. 274—279) или «К Прелесте» («И мои безделки», с. 223—229), которое в более поздних изданиях озаглавлено так: «К***. О выгодах быть любовницею стихотворца», ярко обнаруживается кроме стремления к большей выразительности стиля, к устранению приевшихся стихотворных шаблонов тенденция освободиться от подчеркнуто-книжных, становящихся архаизмами выражений, конструкций и форм, а также от элементов официально-канцелярского, делового стиля.

Пред чем богатство, власть, корона,
Все блага мира — вздор, ничто?

(Моск. журн., II, 275; И мои безделки, 224)

Пред чем богатство, власть, корона,
Все блага мира — вздор, ничто?

(Соч. и переводы, 1803, II, 55)

Пишта — то есть я, — едва воспламенится
[...]

(Моск. журн., II, 275; И мои безделки, 224)

[...] Поэт, примером я... едва
воспламенится [...]

(55)

Из глаз твоих посыплют стрелы,
Которые пронзят и саму тверду грудь.

(Моск. журн., II, 276; И мои безделки, 225)

Из глаз твоих посыплют стрелы,
Которые пронзят и у факира грудь.

(56)

Распустишь ли власы свои пред туалетом
[...]

(Моск. журн., II, 276; И мои безделки, 225)

Распустишь волосы свои пред туалетом
[...]

(56)

Тотчас зефир готов их кудри развеять
И с прохладеньем целовать [...]

(Моск. журн., II, 276; И мои безделки, 225)

Тотчас Зефир готов их кудри развеять
И, прохладя, целовать [...]

(56)

¹⁶⁷ Там же. С. XXXVI—XXXVII; С. XLIII.

[...] ты и его заставишь
 Удерживать свои *сверкающи струи*,
 Чтоб *более* *взирать* на прелести твои.
 (Моск. журн., II, 276; И мои безделки, 226)

Лилей нежные и розы возгордятся,
 Надеюсь, что ты, Прелеста, их сорвешь
 И ими *грудь* свою, *грудь* белу *убереешь*.
 (Моск. журн., II, 276—277; И мои безделки, 226)

Под *древом* ли сидишь [...]
 (Моск. журн., II, 277; И мои безделки, 226)

Не вздумай только ты с их *гласом* свой
смешать [...]
 (Моск. журн., II, 277; И мои безделки, 227)

Да кто и в самом деле
 Столь будет *дерзостен*, чтоб петь при
 Филомеле?
 (Моск. журн., II, 277)

Любовник твой тебя, во храме Мнемозины,
Промежду Делии посадит и Корины.
 (И мои безделки, 228)

Ах, *удостой* любить ты своего раба,
 Клянущегося днесь *пресветлым* Аполлоном.
 (Моск. журн., II, 279)

Или... страшись! и жди, что я, *пресия*
 страсть [...]
 (И мои безделки, 229)

Преобразуются и замещаются шаблоны, клише светско-салонного
 стиля:

[...] Мой рок уже решился,
 Внимай и торжествуй: *ведь я ... тобой*
пленился!
 (И мои безделки, 223)

В истории текста стихотворения «Счет поцелуев» ярко отразились
 разные этапы эволюции стиля И. И. Дмитриева.

Между первоначальным текстом этого стихотворения, впервые напе-
 чатанного в «Московском журнале» (1791, ч. I, с. 148—151), и текстом
 его в сборнике «И мои безделки» (1795) — разница очень небольшая.
 О характере исправлений можно судить по такой сводке вариантов:

Вовек он росписи не знает
 Всем розам, кои здесь в кусточках лобызает.
 По капле ль падает небесная *вода*
 Для *прохлаждения* полей, лугов от зною?
 (Моск. журн., 1791, I, 149)

А ты, совместница Венеры!
 Ты, коей сын ея толикую дал власть
 Единым взглядом в нас рождать *нежнейшу*
 страсть!
 (150)

[...] ты и его заставишь
 Удерживать свои *блестящие струи*,
 Чтоб *долее* *глядеть* на прелести твои.
 (56)

Лилей нежные и розы возгордятся,
 Надеюсь, что ты, Прелеста, их сорвешь
 И *милому* *дружку* *венки* из них *сплетишь*.
 (56)

Под *липою* ль сидишь [...]
 (56)

Но вздумай только ты к их *пеню* *пристать*
 [...]
 (56)

Да кто и в самом деле
 Столь будет *дерзновен*, что петь при
 Филомеле?
 (57)

Любовник твой тебя, во храме Мнемозины,
Между *Глицерии* посадит и Корины.
 (57)

Ах! *осчастливь же* ты любовника, раба,
 Который *пред* тобой *клянется* Аполлоном.
 (57)

Или страшись! и жди, что *пересия* *страсть*
 [...]
 (58)

[...] Мой рок уже решился,
 Внимай и торжествуй: я с *вольностью*
протислся!
 (55)

Он *вечно* росписи не знает
 Всем розам, кои здесь в кусточках лобызает.
 По капле ль падает небесная *роса*
 Для *освежения* полей, лугов от зною?
 (И мои безделки, 215)

А ты, совместница Венеры!
 Ты, коей сын ея толикую дал власть
 Единым взглядом в нас рождать *бессмертну*
 страсть!
 (216)

Колико посреди бесплодных я желаний
Из сердца *испустил* и вздохов и стенаний?
(150)

Колико посреди бесплодных я желаний
Из сердца *погубил* и вздохов и стенаний?
(216)

Ср.:

И Флора милая, с которой ты сходна,
Скупыми ли, скажи, руками
Кидает на землю душистые цветы?
Сочтешь ли, сколько их рассеяно пред нами?
(149)

И Флора милая, с которой ты сходна,
Скупыми ли, скажи, руками
Кидает на землю душистые цветы?
(215)

Гораздо более существенны позднейшие, отчасти уже включенные в издание сочинений и переводов И. И. Дмитриева 1803 г. (ч. II, с. 59—60) переделки, приведшие к устранению и замене многих архаически-«славенских» выражений, а также некоторых окаменевших шаблонов стихотворного языка предшествующей эпохи.

[...] который из богов
Во расточении был скуп своих даров?
(И мои безделки, 214)

[...] который из богов
На расточение был скуп своих даров?
(Соч. и переводы, 1803, II, 59)

А ты, совместница Венеры!
Ты, кой сын ея толикую дал власть
Единым взглядом в нас рождать бессмертну
страсть [...]
(216)

А ты, совместница Венеры!
Которой сын ея вручил такую власть,
Что взглядом можешь в нас рождать
бессмертну страсть [...]
(60)

Жестокая! скажи, считал ли я хоть раз,
Колико пролиал слез горестных из глаз;
Колико посреди бесплодных я желаний
Из сердца погубил и вздохов и стенаний?
Сочти все горести, мою *стеснявши грудь,*
И после ты сама себе судьбою будь!
(216)

Жестокая! скажи, считал ли я хоть раз,
Сколь много пролил слез отчаянья из глаз,
Сколь часто посреди восторгов и желаний
Я сердце надрывал от вздохов и стенаний?
Сочти все горести, *стеснявшие* мне грудь,
И после — ты сама судьбою нашим будь!
(60)

Любопытно, что, подвергая язык и стиль этого произведения некоторым изменениям в последующих изданиях своих сочинений, И. И. Дмитриев уже сохраняет весь его основной лексико-фразеологический состав, несмотря на наличие в нем славянизмов высокого стиля, которые, очевидно, включаются теперь в общий нейтральный фонд стихотворной речи:

Считает ли Церера
Все классы, коними она
Чело Природы украшает,
Когда ее обогащает¹⁶⁸.

¹⁶⁸ В «Словаре Академии Российской»: «Клас [...] сл[авенское]. То же, что колос». Далее следует церковнославянская цитата из Евангелия (СПб., 1814. Ч. 3. С. 152). «Чело [...] сл[авенское]. Лоб» (1822. Ч. 6. С. 152). Слово *кий* в конце XVIII в. также считалось «славенским». Ср. у И. И. Дмитриева в «Стихах графу Суворову-Рымникскому на случай покорения Варшавы» (И мои безделки. С. 87); «Но кий народ, какая власть не будет одолена Россом?» Однако вариантная форма *кой* (кая, кое), косвенные падежи которой совпадали с формами от *кий*, относилась к «обыкновенному языку употреблению». О ней читаем в «Словаре Академии Российской»: «Кой, кая, кое, мест., сокращенное из слова *который*. См. «кий» (1814. Ч. 3. С. 220). Это смешение и этот параллелизм создавали стилистическую чересполосицу. Слово *кий* определяется в «Словаре Академии Российской» так: «Кий, коя, кое, Сл., в обыкновенном же языка употреблении:

Всем розам, коих здесь в кусточках *лобызает* [...] ¹⁶⁹
 Ты хочешь *хладной* быть и с богом сим считаться [...] —

и нек. др.

Изменения, внесенные И. И. Дмитриевым в стихотворение «Счет полу-
 чен» после 1803 г., касаются лишь усовершенствования отдельных оборо-
 тов и выражений:

И Флора милая, с которой ты сходна,
 Скупыми ли, скажи, руками
 Кидает на землю душистые цветы?
 (И мои безделки, 215)

И Флора милая, с которой ты сходна
 Приятностью, красою,
 Не щедрою ль, скажи, рукою
 Кидает на землю душистые цветы?
 (Соч., 1818, II, 6)

По капле ль падает небесная роса [...] (215)

По капле ль падает небесная вода [...] (6)

В тексте этого стихотворения, помещенном в «Сочинениях И. И. Дми-
 триева» издания 1818 г., находится еще одна поправка:

Под тенью лип, ты слово мне дала.
 (Соч., 1814, II, 6)

Под этой липою ты слово мне дала.
 (Соч., 1818, II, 6)

Тот же принцип замены «славенских», высоких выражений, носящих
 отпечаток то искусственно-величавой, то архаической, а иногда и офи-
 циально-деловой экспрессии, более нейтральными наблюдается и в истории
 текста стихотворения И. И. Дмитриева «Бабушкина песня» («Моск.
 журн.», 1792, ч. VII, с. 275—276). Достаточно сопоставить первоначальный
 текст этого стихотворения с последней редакцией его.

Ах! когда б я предузнала
 Страсти бедственны плоды,
 Я б с восторгом не встречала
 Полуночные звезды!
 (Моск. журн., VII, 275)

Ах! когда б я прежде знала,
 Что любовь родит беды,
 Веселясь бы не встречала
 Полуночные звезды!
 (Соч. и переводы, 1803, II, 76)

К отвращению удара
 В горестной моей судьбе.
 (276)

К удалению удара
 В лютой, злой моей судьбе.
 (77)

Ср. также устранение просторечно-бытового оборота:

Подгорюнившись бы села
 Среди площади какой [...] (276)

Подгорюнившись бы села
 На дороге я большой [...] (77)

к о й, к а я, к о е, местоимен. 1. Употребляется вопросительно и значит: которой, какой». Кроме церковнославянских цитат это значение иллюстрируется также фразами разговорного языка: «В кое время вы у меня были? В кои часы заставать вас дома?» Ср. книжное употребление: «В коей стране родятся произрасте-
 ния сии?» 2. «Для означения неизвестности или сомнения в чем». И здесь вслед за цер-
 ковными цитатами из новозаветных книг идет пример, относящийся к области среднего
 стиля. «В истории не упоминается, в какое время происшествие сие случилось». 3. В перио-
 дах отвечает местоимению тот, например: «Кои не помнят благодеейни, те недостойны оных. Те, кои хранят закон, приятны богу» (СПб., 1814. Ч. 3. С. 140).

¹⁶⁹ Глаголы *лобзать* и *лобзаться* (а также отглагольное существительное *лобзание*) в «Сло-
 варе Академии Российской» (СПб., 1814. Ч. 3. С. 586) признаются «славяно-российскими». Эта помета отчасти связана с их значением и их употреблением в лирическом стиле, отчасти отражает их движение в сферу среднего слога.

Еще более характерно удаление книжных «славенских» выражений и ставших банальными устарелых клише классицизма из языка стихотворения «Отъезд» (1792). Тут же обнаруживается борьба и с народной державинской струей, вначале захлестнувшей отчасти и И. И. Дмитриева:

Прости и ты, волшебный край,
В котором Гении крылаты
Являли мне и в дебрях рай.
(*И мои безделки, 127*)

Прости и ты, волшебный край,
В котором Гении крылаты
Казали мне и в дебрях рай.
(*Соч. и переводы, 1803, II, 90*)

О коль в тебе был щастлив я!
(127)

Ах, как в тебе был щастлив я!
(90)

С восторгом я в храм Муз вступаю
И, как могучий чародей,
Всем естеством повелеваю.
(128)

С восторгом я *в тебя* вступаю
И, как могучий чародей,
Натурию повелеваю.
(90)

Увы! неволей сладки узы
Я должен с вами перервать...
Прощай и ты, о *пышна Волга!* —
О строгий глас воинска долга!
(130)

Увы, невольно сладки узы
Я должен с вами перервать...
Прощай, прощай и ты, о *Волга!* —
О Марс! о честь! о *святость долга!*
(92)

Ср. также:

Еще вздохну, и вмиг предстанет
На трех горах зеленый луг [...]
(129)

Еще вздохну, и вмиг предстанет
Покрытый муравью луг [...]
(91)

К выражению «на трех горах» было примечание: «Так называется одна из Московских окрестностей».

Хочу и зрю толпы людей,
За тридевять земель лежавших
Два века в мать-сырой земле,
Как лист перед травой представших.
(*И мои безделки, 128*)

Хочу и зрю толпы людей,
За тридевять земель лежавших
Два века в мать-сырой земле,
В их прежнем образе представших.
(*Соч. и переводы, 1803, II, 90—91*)

В тексте стихотворения И. И. Дмитриева «Наслаждение» («Моск. журн.», 1792, VIII, с. 209) интересны такие языковые изменения:

Будь мудрец, *светильник* мира [...]
(*Моск. журн., 1792, VIII, 209*)

Будь мудрец *светилом* мира [...]
(*И мои безделки, 1795, 166*)

Рано ль, поздно ли, Пленира,
Всяк истлеет, будет прах [...]
Может быть, в сию минуту
О любезна! мочный рок
Посылает Парку люту
Дней моих прервати ток!
(209—210; ср. *И мои безделки, 1795*)

Рано ль, поздно ли, Темира!
Всяк истлеет, будет прах [...]
Может быть, в сию минуту,
Милый друг! всесильный рок
Посылает Парку люту
Дней моих прервати ток.
(*Соч. и переводы, 1803, II, 65*)

Мотивы исправлений очевидны. Слова — *мочный, мочность* в «Словаре Академии Российской» (1814, ч. III, с. 874) помещены без всякой стилистической пометы. Однако примеры из обиходной речи: *детина мочный*; «он *мочен*, нескоро с ним *сладись*» — показывают, что слово *мочный* связывалось главным образом со стилем простой речи, «обыкновенных разговоров». Применение слова *мочь* к обозначению силы душевной

прямо признается просторечным (примеры: «У него мочи не стало биться с таким негодяем; мочи нет сносить, терпеть обид и притеснений») ¹⁷⁰.

Таким образом, сочетание *мочный* с *рок* (*мочный рок*) казалось И. И. Дмитриеву недостаточно выразительным и сильным (ср. *всесильный рок*). Слово же *светильник*, признанное «славенским» в «Словаре Академии Российской», было насыщено конкретными представлениями из церковного обихода («лампада с горящим маслом; подсвещник, выносимый со свечью». Ср. *светило*) ¹⁷¹.

Любопытно, что к одному из последних своих стихотворений «В. А. Жуковскому по случаю получения от него двух стихотворений на взятие Варшавы» («Северные цветы на 1832 г.») И. И. Дмитриев предложил (в письме В. А. Жуковскому от 21 октября 1831 г.) две поправки, обе направленные на устранение высокой, славенско-архаической лексики. И. И. Дмитриев просил «переменить» два стиха: вместо «глас побед» поставить «звук побед», а вместо «прозябает» — «цвезть будет» ¹⁷².

Обе поправки не могли быть и не были приняты, так как одна из них нарушала ритм стиха, другая — его благозвучие. Достаточно привести соответствующие строки:

Но прочь свое! Мой вечер тих и ясен:
Победы глас меня одушевил [...]
Хвала и честь Екатерины внуку!
С ним русский лавр *прозябнет* в род и род ¹⁷³.

Средне-высокий слог незаметно и легко сливается с общей системой среднего лирического стиля, как ее понимал И. И. Дмитриев.

В истории текста «Стансов к Н. М. Карамзину» (1793) интересны, с одной стороны, исключения таких стихов, которые затем были расценены в 10—20-х годах XIX столетия самим И. И. Дмитриевым как вялые, экспрессивно-тусклые и фразеологически-банальные или устарелые, лишенные поэтической выразительности, а с другой стороны, некоторые лексические и фразеологические замены, свидетельствующие о глубокой внутренней эволюции стиля И. И. Дмитриева и стиля сентиментализма вообще.

Исключены такие стихи:

Вижу ль розовый листочек:
Он меня остановил;
То зефир, не ветерочек
Крылушком его сронил.
(*И мои безделки*, 120;
Соч. и переводы, 1803, II, 123)

О Филомеле:

Вижу я ее *стениящу*
В *заточении* своем,
В томну грудь себя *разящу*,
Слезы льющую ручьем.
(*И мои безделки*, 120)

Этих стихов архаического строя нет уже в тексте «Сочинений и переводов» 1803 г. (ч. II, с. 123).

¹⁷⁰ Ср.: Словарь церковно-славянского и русского языка. СПб., 1847. Т. 3. С. 328 ^{28*}.

¹⁷¹ Словарь Академии Российской. СПб., 1822. Ч. 6. С. 79.

¹⁷² Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 2. С. 301.

¹⁷³ Там же. Т. I. С. 253.

Точно так же выброшена строфа:

*Чувства прежние имею,
Прежний жар в моей крови;
А уж Грациям не смею
Воспевать я о любви.*

(И мои безделки, 121;
Соч. и переводы, 1803, II, 123)

Очень показательны для характеристики эволюции лингвистического вкуса сентименталиста карамзинской школы такие фразеологические замены:

*О любезный друг природы!
Друг чувствительных сердец!
(И мои безделки, 122)*

*О любимый сын природы,
Нежный, милый наш певец!
(Ср. Соч. и переводы, 1803, II, 124)*

Ср. также:

*Сим растроган, унываю,
И доволен, что грущу!
(121)*

*С нею (Филомелой. — В. В.) вместе унываю
И доволен, что грущу!
(Соч. и переводы, 1803, II, 123)*

*Осужден к несносной скуке
Грусть в самом себе хранить.
(121)*

*Осужден к несносной скуке,
Грусть в самом себе таить.
(Соч., 1895, I, 137;
Соч. и переводы, 1803, II, 124)*

*Скоро ль мы на Волгу кинем
Радостный, сыновний взор,
С нежностью родных обнимем [...] (122)*

*Скоро ль мы на Волгу кинем
Радостный, сыновний взор,
Всех родных своих обнимем [...] (Соч., 1895, I, 137;
Соч. и переводы, 1803, II, 124)*

*Так настроя нежну лиру,
И призвав одну из муз,
Дружбу, сердце и Темиру,
С ними пел я мой союз.
(119)*

*Так, мою настроя лиру,
И призвав одну из муз,
Дружбу, сердце и Темиру,
С ними пел я свой союз.
(Соч., 1895, I, 136;
Соч. и переводы, 1803, II, 122)*

Разные этапы эволюции среднего сентиментально-светского стиля И. И. Дмитриева отражаются в пределах стихотворения «К младенцу». Между первоначальным текстом этого стихотворения, впервые напечатанного в «Московском журнале» (1792, ч. VIII, с. 199—201), и текстом его в сборнике стихов И. И. Дмитриева «И мои безделки» различия небольшие. Состоят они главным образом в замене невыразительных, официально-бытовых выражений более экспрессивными, «стихотворческими»:

*Все в восторге пред тобою,
Всех довольными ты зришь,
Коль улыбкой их одною,
Или взглядом подаришь.
(Моск. журн., 1792, VIII, 199)*

*Все в восторге пред тобою,
Всех ты взоры веселишь,
Коль улыбкой их одною,
Или взглядом подаришь.
(И мои безделки, 1795, 159—160)*

По-видимому, по тем же причинам, как недостаточно поэтическая, как носящая отпечаток официально-бытового стиля, опущена в сборнике «И мои безделки» следующая строфа:

Никакое колко слово
 Не доходит до тебя.
 О щастливец! все готово,
 Чем ты можешь льстить себя!

(Моск. журн., VIII, 200)

Любопытна также переработка стиля, направленная к устранению книжности или к смягчению бытового просторечия, а иногда в сторону сгущения интимной экспрессии:

Часто слез потоки льются
 И сердчишко дрожит.

(Моск. журн., VIII, 200)

Часто слезы теплы льются
 И сердечушко дрожит.

(И мои безделки, 160)

При позднейших переизданиях этого стихотворения И. И. Дмитриев ослабляет налет «славенской» книжности:

Грусти, ах! не постигаешь,
 День и ночь знакомой мне.

(И мои безделки, 159)

Грусти, горести не знаешь,
 День и ночь знакомых мне.

(Соч. и переводы, 1803, II, 108)

Лишь проснешься, прибегают
 С нежной радостью в очах [...]

(159)

Лишь проснешься, прибегают
 С нежной радостью в глазах [...]

(108)

Ср., однако, сохранение в тексте этого стихотворения таких «славенских» выражений, свойственных главным образом высокому слогу:

Так! твои веселы взгляды,
 Твой спокойный, милый зрак
 Пролиют мне в грудь отрады
 И души рассеют мрак.

Ср. у И. И. Дмитриева в «Стихах на всерадостный день рождения ее императорского величества» («И мои безделки», 1795, с. 198):

И се усердную рукой
 Цветами стар и млад венчают,
 Богиня! зрак любезный твой.

Известно, что слово *зрак* в языке Пушкина было употребительно лишь в ранний период, до конца 10-х годов XIX в. Затем оно применяется лишь в стиле «Полтавы» как средство исторической стилизации и архаизации¹⁷⁴.

Ср. также: Шлешь *целение* сердцам.

Впрочем, в «Словаре Академии Российской» слово *целение* признается общелитературным и определяется посредством синонимов: *врачевание, лечение*¹⁷⁵. Как «славенские» отмечены слова *врач, врачевати, врачеватися*. Очевидно, тот же оттенок ощущался и в слове *врачевание*¹⁷⁶.

Чрезвычайно ценно для характеристики салонно-русского стиля карамзинистов стихотворение И. И. Дмитриева «Ответ Филлиде на вызов ее написать к ней стихи» («Приютное и полезное препровождение времени», 1794, ч. II; ср. «И мои безделки», 1795, с. 156—158; в поздних изданиях — «К А. Г. Севериной на вызов ее написать стихи»).

¹⁷⁴ См. мою книгу «Язык Пушкина» (М., 1935) и статью «Пушкин и русский литературный язык XIX века» в кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941.

¹⁷⁵ См.: Словарь Академии Российской. СПб., 1822. Ч. 6. С. 1221.

¹⁷⁶ Там же. СПб., 1806. Ч. 1. С. 719.

В этом стихотворении И. И. Дмитриев исключил три заключительных строфы, в которых содержалась характеристика вкусов петербургского аристократического салона 90-х годов XVIII в. В последних редакциях стихотворение это заканчивалось такими строками:

Но увь! мой ум мечтает,
Сколь далек я от Афин!
Здесь не Флора обитает,
А Мороз, Бореев сын.

(Стихотворения, 1823, I, 107)

В первоначальном тексте стихотворения за этой строфой следовали еще три, носившие яркий отпечаток салонно-европеизированного стиля русского дворянского великосветского общества:

Здесь и самым Аполлоном	Наши нимфы, зная плавность
Не согрелся бы иной;	И красу лишь Гальских муз,
Гости заняты бостоном,	Ф и, картавят, что за славность
Иль Немецкою войной ¹⁷⁷ .	Une chanson écrite en russe.

Так признаться между нами:
Сколь ни стоишь ты похвал,
Но по чести! петь стихами
Что-то дух во мне упал.

(И мои безделки, 158)

Любопытно, что язык этого стихотворения насыщен модными для того времени «европеизмами»:

Вы б и гости замолчали,	Там бы каждый мне цветочек
Чтобы идеи мне скопить [...]	К пенью мысли подавал:
(И мои безделки, 157)	Милый, скромный василючек
Ты б растрогалась, вскочила [...]	Твой бы нрав образовал.
(157)	(157)

В поздних изданиях стихотворений И. И. Дмитриева последний стих подвергся переделке:

Твой бы нрав изображал¹⁷⁸.

Вообще же надо признать чрезвычайно преувеличенным и неправильным мнение о сильном влиянии французского языка на стиль И. И. Дмитриева. Если И. И. Дмитриев, как и некоторые другие дворянские литераторы его времени, охотно переводил с французского и нередко, по ироническому замечанию Пушкина, пробавлялся «мыслями, заимствованными из Флориана и Легуве»^{29*}, то это еще не значит, что язык и стиль И. И. Дмитриева были насыщены «галлицизмами» или «европеизмами»^{30*}. Весь стиль выражения, метод изложения у И. И. Дмитриева — чисто русский, хотя и несколько изысканный, чуждый демократизма, пуристический, связанный с эстетическими вкусами столичного дворянства.

¹⁷⁷ Этой строфой послание к А. Г. Севериной оканчивалось во всех изданиях сочинений И. И. Дмитриева с 1803 по 1818 г.

¹⁷⁸ Дмитриев И. И. Соч. М., 1818. Ч. I. С. 91.

Вообще же говоря, средний слог, связанный с жанрами послания, песни, элегии и т. п., меньше испытал изменений в творчестве Дмитриева, чем слог сказки и басни, т. е. тех жанров, которые особенно сильно тяготели к стихии устной, разговорной речи.

В стихотворении «К Ф. М. Д(убянского)», сочинявшему голос на сию песню» («И мои безделки», с. 111—112) заменена неправильная форма сравнительной степени *пригоже* на *пригожей*:

Мне *пригоже* показался

И милей голубчик мой.

(И мои безделки, 112)

Ср. в «Сочинениях и переводах И. И. Дмитриева» (1803, ч. I, с. 121):

Мне *пригожей* показался

И милей, голубчик мой¹⁷⁹.

(136)

В стихотворении «На цыганскую пляску» простонародное *покуда* в стихе «Рви, *покуда* он цветет» («И мои безделки», с. 221) заменено литературно-книжным *доколе*:

Рви, доколе он цветет.

Любопытна поправка в «Песне»:

Видел славный я дворец

Нашей *матери* Царицы [...]

(И мои безделки, 218)

Видел славный я дворец

Нашей *матушки* Царицы [...]¹⁸⁰

(Соч. и переводы, 1803, II, 71)

Стихотворение И. И. Дмитриева «К Хлое», напечатанное в первый раз в «Московском журнале» (1792, ч. VIII, с. 195), подверглось переделке, правда не очень значительной, при включении его в сборник «И мои безделки» (1795). Особенно показательны лексические и грамматические изменения архаически-«славянских» форм и слов, внесенных в первую строфу:

Дрожащею рукою

За лиру *днесь* берусь,

Хочу *воспети* Хлою,

Но в сердце я *мятуть*^{31*}.

(Моск. журн., 1792, VIII, 195)

Дрожащею рукою

За лиру я берусь,

Хочу, хочу петь Хлою;

Но в сердце я *мятуть*.

(И мои безделки, 124)

Любопытно также устранение соседства мифологического образа с фамильярно-бытовым приказанием — *постой*:

¹⁷⁹ Кроме того, исключена последняя строфа:

О Д(убянский)! Я не смею

Похвалы тебе сплетать,

Я лишь чувствовать умею

Благодарность — и молчать.

(И мои безделки, 112)

¹⁸⁰ В эту песню позднее вставлена новая строфа:

Царь один веселый час

Миллионом покупает,

А природа их для нас

Вечно даром расточает.

(Соч. и переводы, 1803, II, 71)

А Грации гордяся
Бессмертной красотой,
В насмешку ей резвяся,
Кричат: *Сатурн! постой!*

(196)

А Грации гордяся
Бессмертной красотой,
В насмешку ей резвяся
Кричат: *о время! стой!*

(125)

В стихотворении «Разлука» («И мои безделки», с. 131—132), которое позднее названо «Песней», переделана лишь последняя строфа, в которой традиционная фразеология элегического стиля заменена более экспрессивной, хотя и с срывом в сентиментальный шаблон в последней строке:

Все, все постыло в мире,
На что ни погляжу!
Увы! и в самой лире
Утех не нахожу!

(И мои безделки, 132)

Все, все постыло в мире!
И персты уж мои
Не движутся на лире,
Лишь слез текут струи.

(Соч. и переводы, II, 74)

Ср.:

Не слышны звуки страстны
Душе души твоей!

(132)

Не слышен голос страстный
Душе души твоей.

(74)

Таким образом, эволюция этого стихотворения свидетельствует об осложнении среднего элегического слога И. И. Дмитриева, об углубляющемся синтезе в нем книжных и разговорных элементов. И. И. Дмитриев постепенно преодолевает монотонность и экспрессивное однообразие среднего элегического стиля, сформировавшегося в первой половине 90-х годов XVIII в.

В стиле эпиграмм переделки направлены, с одной стороны, на устранение немотивированно употребленных книжных слов и форм, а с другой — на исключение оборотов, слов и форм, носящих слишком резкий отпечаток разговорной непринужденности, литературной необработанности или канцелярской вульгарности:

Почто Ликаста осуждают,
Что вялым слогом пишет он?
Ведь им один лишь издан сон —
Когда же складны сны бывают?

(И мои безделки, 243)

За что Ликаста осуждают?
Что вяло пишет он?
Им издан только сон,
Когда же складны сны бывают?

(Соч. и переводы, 1803, II, 101)

Конечно, мыслил я, никто того
не скажет;
Смерть всякому язык привяжет.

(242)

Конечно, думал я, никто того не скажет;
Смерть всякому язык привяжет.

(101)

В надписях:

Глядите: вот Ефрем!
Российских стран маляр.

(И мои безделки, 244)

Глядите: вот Ефрем!
домовый наш маляр.

(103)

В «Эпитафии младенцу»:

Коль дружество, сии начертывая строки,
Над холодным мрамором струило слез потоки.

(И мои безделки, 199)

Когда и дружество струило слез потоки,
На мраморе сии начертывая строки.

(Соч., 1895, I, 174)

Слово *коль* в «Словаре Академии Российской» лишено всякой стилистической пометы. В нем указываются два значения: «1. Колико, сколько. Коль бывает вредно предаваться страстям. 2. Когда, ежели. Коль нравится эта вещь, то дарю вам оную»¹⁸¹.

Точно так же академический Словарь 1847 г. не сопровождает ни одного из отмеченных под словом *коль* значений никакими стилистическими ограничениями: «1. Колико, сколько. Коль вредно предаваться страстям. 2. Как. Коль скоро он придет, скажи ему. 3. Если, ежели. Коль хочешь знать, я купидон. Ломоносов»¹⁸². Лишь в «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова отразились до некоторой степени изменения в стилистической судьбе временного и условного союза *коли—коль*. Этот союз здесь квалифицируется как областное и народнопоэтическое слово. Иллюстрация заимствована из сочинений А. К. Толстого:

Коли спорить, так уж смело,
Коль карать, так уж за дело.

В противовес этому союз *коль скоро* признается книжным и устаревшим¹⁸³.

Между тем тенденция к стилистической переоценке условно-временного союза *коль* ярко обнаруживается уже в стилях карамзинской школы. Само собой разумеется, что основания для этого крылись в самой речевой практике конца XVIII в. Показательно, что в «Словаре Академии Российской» от *коль* обособлено *коли* как самостоятельное слово. Оно квалифицируется как простонародное и определяется так: «1. Наречие вопросительное простонародное: когда, в какое время. Коли он сюда придет? 2. Союз: ежели. Коли так ты поступать будешь, то накажут тебя»¹⁸⁴.

В том же направлении происходят и изменения в «сказочном», стихотворно-повествовательном стиле И. И. Дмитриева, но эти изменения гораздо более значительны и показательны.

В истории текста сказки «Модная жена» (впервые напечатана в «Моск. журн.», 1792, ч. V, с. 157—158) с необыкновенной отчетливостью проявляются общие тенденции эволюции языка и стиля И. И. Дмитриева. Тот средне-простой слог светского повествования, который культивируется И. И. Дмитриевым в сфере сказового жанра (сказки, повести и басни), здесь выступает особенно рельефно и красочно. Этому содействует и тема сказки, и игриво-светская экспрессия стихотворного рассказа. Вместе с тем в стиле этой сказки остро дает себя знать забота И. И. Дмитриева о выработке образцов светской разговорной речи, остроумного и лаконического диалога.

Любопытно также участие Н. М. Карамзина в стилистической правке этой повести И. И. Дмитриева. Есть основания утверждать, что Н. М. Карамзин во втором издании «Московского журнала» (1802, ч. V) подверг текст «Модной жены» некоторым исправлениям. Во всяком случае некоторые замены и исправления, наблюдаемые в тексте «Московского журнала», не содержатся в других изданиях этой сказки и не принимаются И. И. Дмитриевым. Например:

¹⁸¹ Словарь Академии Российской. СПб., 1814. Т. 3. С. 258.

¹⁸² Словарь церковно-славянского и русского языка. СПб., 1847. Т. 2. С. 193.

¹⁸³ Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1940. Т. 1. С. 1402.

¹⁸⁴ Словарь Академии Российской. СПб., 1814. Т. 3. С. 233.

В 1-м изд. «Моск. журн.» (1792, V)

Угодно поглядеть —

Весьма, весьма желаю [...]

(162)

Во 2-м изд. «Моск. журн.» (1802, V)

Угодно поглядеть? — «Желаю» [...]

(158)

В «Сочинениях и переводах И. И. Дмитриева» (1803, II):

Угодно поглядеть? — *От всей души желаю...*

(10)

Амур же, *прикорнув* на столике к часам,
 Приставил к стрелке перст,
 и стрелка не вертится.

(163)

Амур же, *притаясь* на столике к часам,
 Приставил к стрелке перст,
 и стрелка не вертится.

(158)

В «Сочинениях и переводах И. И. Дмитриева» (1803, II):

Амур же, *прикорнув* на столике к часам,

Приставил к стрелке перст,

и стрелка не вертится¹⁸⁵.

(10—11)

Напротив, другие перемены в тексте «Модной жены» по второму изданию «Московского журнала» совпадают с стилистическими исправлениями, которые сделаны самим И. И. Дмитриевым.

Колико я в мой век бумаги исписал!

(Моск. журн., 1792, V, 157)

Ах! сколько я в мой век бумаги исписал!

(Моск. журн., 1802, V, 152)

По крайней мере ваш я нежный

обожатель [...]

(162)

По крайней мере я, всех

милых обожатель [...]

(157)

Вам неприятно... перестану.

Но покажите мне диванну.

(162)

Вам не приятно... перестану.

Да! покажите мне диванну.

(157)

О женщины! могу признаться,

Что вы нас в *сотеро* хитрей!

(165)

О женщины! могу признаться,

Что вы *гораздо* нас хитрей.

(161)

Ср.:

Ах! сколько я в мой век бумаги исписал!

(И мои безделки, 92)

По крайней мере я *всех* *милых* обожатель [...]

(Соч. и переводы, 1803, II, 10;)

Простите, перестану...

Да! покажите мне диванну.

(10—11)

¹⁸⁵ Ср. у И. И. Дмитриева в притче «Чиж»:

Любезна зяблица, кричит мой чиж соседке,
 Смирненно *прикорнувшей* к ветке.

(И мои безделки. С. 107)

Ср. употребление глагола *прикорнуть* в эпистолярном стиле Н. М. Карамзина: «Нотвоего чижи ка посажу в чистую клетку, к двум или трем разноцветным, маленьким птичкам, которые, видя мрачность неба, не хотят лететь на волю и сидят *прикорнувши* в маленьком своем домишке, ожидая красного дня, когда грация Аглая собственною рукою отворит им дверцы» (Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 37).

О женщины! могу признаться,
Что вы гораздо нас хитрей!

(11)

Само собой разумеется, что нельзя видеть в этом совпадении одно лишь проявление общности стилистических задач, которые разрешались и Карамзиным и Дмитриевым в их литературной деятельности. Несомненно, Карамзин считался и с теми изменениями, которые (быть может, отчасти и под влиянием Карамзина как редактора «Московского журнала» и издателя сборника стихотворений И. И. Дмитриева «И мои безделки») уже были внесены к тому времени самим И. И. Дмитриевым в текст «Модной жены».

Все основные изменения в языке и стиле «Модной жены» могут быть сведены к таким общим разрядам.

1) Замены низких, просторечно-бытовых слов и выражений более нейтральными, общелитературными синонимами:

В речи действующих лиц:

Умильно говорит супругу: «Жизнь моя!
Мне *нада* к празднику *обнова*» [...]
(*Моск. жур.*, 1792, V, 160; ср. 1802, V, 154)

Супругу говорит: «Послушай, жизнь моя!
Мне к празднику *нужна* *обнова*» [...]
(*Соч. и переводы*, 1803, II, 9)

Да *кабы* там *еще*... ах! нет, *лих* дорога!
(*Моск. журн.*, 1792, V, 160; ср. 1802, V, 155)

Да *есть* ли б там *еще*...
Нет, *слишком* дорога!

(9)

А от нее ведь три шага
До *Аглицкова* магазина [...]

А от нее ведь три шага
До *Аглинского* магазина [...]

А от нее ведь три шага
До *Англинского* магазина
[...]

(*Моск. журн.*, 1792, V, 160;
ср. 1802, V, 155)

(*Соч. и переводы*, 1803, II, 9)

(*Соч.*, 1814, II, 110)

Однако это ведь не ложь,
Что *муж* ваш на него хоть *капелькой* похож.
(*Моск. журн.*, V, 1792, 162; 1802, II, 157)

Однако ж это ведь не ложь,
Что друг мой на него хоть *несколько* похож.
(*Соч. и переводы*, 1803, II, 10)

И знаешь ли, что мне
Пригрезилось во сне?

(*Моск. журн.*, 1792, V, 166; 1802, V, 161)

И знаешь ли, что мне
Пригрезилось во сне?

(*И мои безделки*, 103; *Соч. и переводы*, 1803,
II, 12)

В повествовательном стиле автора:

В карету с помощью двух *дюжих* слуг
втащился,
Сел, *крякнул* и с двора *пустился*.
(*Моск. журн.*, 1792, V, 161)

В карету с помощью двух *долгих* слуг
втащился;
Сел, *крякнул*, *покатился*.
(*Соч. и переводы*, 1803, II, 9)

А вы, о нежные мужа под сединою!
Ни строчкой не были *попотчиваны* мною.
(*Моск. журн.*, 1792, V, 157; 1802, V, 152;
И мои безделки, 92)

А вы, о нежные мужа под сединою!
Ни строчкой не были *порадованы* мною.
(7)

[...] а были, *небылицы*,
Я знаю, *старичкам* разглаживают лица.
Так слушайте ж меня.

(*Моск. журн.*, 1792, V, 158)

[...] а были, *небылицы*,
Я знаю, *старикам* разглаживают лица;
Так слушайте меня [...]

(8)

Бич хлопнул, и супруг с торжественным
лицом
На усталых конях явился пред крыльцом.
(164)

Вдруг встрепелулася, вскочила, побежала
Прямохонько к дверям и как разумный зверь,
Приставила ушко, потом толк лапой дверь.

(164)

Бич хлопнул, и супруг с торжественным
лицом
Явился на конях усталых пред крыльцом.
(11)

Вдруг встрепелулася, вскочила, побежала,
К дверям, и, как разумный зверь,
Приставила ушко, потом толк лапой
в дверь¹⁸⁶.

(11)

Любопытно, что сокращается количество служебных частиц, местоимений. В этих изменениях могли играть роль эвфонические мотивы, стремление к благозвучию.

Так слушайте ж меня! Я сказку вам начну
[...]

(Моск. журн., 1792, V, 158)

Так слушайте меня, я сказку вам начну [...]

(И мои безделки, 93)

Пролаз, хоть и пролаз, но муж, как и другой
[...]

(Моск. журн., 1792, V, 159; И мои безделки, 94;
Соч. и переводы, 1803, II, 8; Соч., 1814, II, 109)

Пролаз, хотя пролаз, но муж как и другой
[...]

(Стихотворения, 1823, II, 33)

Как лучше б изъяснить, не приберу я слова
[...]

(Моск. журн., 1792, V, 159)

Как лучше изъяснить, не приберу я слова
[...]

(Соч. и переводы, 1803, II, 8)

А я одна. — Одни? тем лучше, да где ж он?
(Моск. журн., 1792, V, 162; Соч. И. И. Дмитриева,
1803, II, 10)

А я одна. — Одне? тем лучше! Где же он?
(Соч., 1814, II, 111)

Ах! я еще теперь в восторге утопаю!

(Моск. журн., 1792, V, 166)

Ах! и теперь еще в восторге утопаю!

(И мои безделки, 103)

2) Есть изменения и в формах выражения разговорно-галантного, светского стиля.

По крайней мере ваш я нежный обожатель
[...]

(Моск. журн., 1792, V, 162)

По крайней мере я всех милых обожатель
[...]

(Соч. и переводы, 1803, II, 10)

[...] Ах! как ты злоречив
— Вам не приятно... перестану
Но покажите мне диванну.

(Моск. журн., 1792, V, 162)

[...] Ах! как ты злоречив!
— Простите, перестану...
Да! покажите мне диванну.

(Соч. и переводы, 1803, II, 10—11)

3) Как в диалогической речи, так и в повествовательном, сказовом стиле осуществляются разнообразные замещения книжных или официально-деловых слов более экспрессивными и близкими к живому устному языку синонимами:

Колико я в мой век бумаги исписал!

(Моск. журн., 1792, V, 157)

Ах! сколько я в мой век бумаги исписал!

(И мои безделки, 92)

¹⁸⁶ Ср. также:

Уж он и в комнатах, а верная жена
Сидит, не думая об нем, и не одна.

(Моск. журн., 1792, V, 164)

Уж он и в комнате, а верная жена
Сидит, не думая об нем, и не одна.

(Соч. и переводы, 1803, II, 11)

С сим словом прыг к нему на шею.

(161)

Не охайте об ней, и не смущайте дух!

(164)

И Ваничка седой,

Простясь с *супругой* молодой [...]

(161)

О женщины! могу признаться,

Что вы нас в *сотеро* хитрей!

(165)

Ср.:

И, *словом*, старика вертела,

Как хотела.

(159)

С *последним* словом прыг на шею.

(Соч. и переводы, 1803, II, 9)

Не ахайте об ней и *успокойте* дух!

(11)

И Ваничка седой,

Простясь с *женою* молодой [...]

(9)

О женщины! могу признаться,

Что вы *гораздо* нас хитрей!

(11)

И старика вертела,

Как хотела.

(8)

4) Любопытны экспрессивно-стилистические преобразования и синонимические вариирования речи:

О сон, *прелестный сон!* Жена вскричала:

Почто ты мне польстил, чтоб после обмануть!

Любезнейший *супруг!* ах! как бы я желала

[...]

(Моск. журн., 1792, V, 167;

И мои безделки, 104)

(12)

Прелестная мечта! — Лукреция вскричала:

Зачем польстила мне, чтоб после обмануть!

Ах! *друг мой*, как бы я желала [...]

Он сам разнежился, и в радости души

За ласку *увенчал жену* свою тюрбаном.

(Моск. журн., 1792, V, 167; И мои безделки, 105;

Соч. и переводы, 1803, II, 12—13)

Он сам разнежился и в радости души

Супругу *наградил* и шалью и тюрбаном.

(Соч., 1814, II, 115)

Ах! сколько я в мой век бумаги исписал!

Той песню, той сонет, той *льстивый* мадригал.

(И мои безделки, 92)

Ах! сколько я в мой век бумаги исписал!

Той песню, той сонет, той *лестный* мадригал.

(Соч. и переводы, 1803, II, 7)

Ср.:

Фиделька *нежная*, ее *вернейший* друг.

(Моск. журн., 1792, V, 164)

Фиделька *резвая*, ее *надежный* друг.

(11)

5) Синтаксические изменения, отчасти вызванные стремлением придать речи непринужденную экспрессию разговора и освободиться от тяжелых и неблагозвучных конструкций, отчасти порожденные эвфоническими соображениями:

Лишь он с двора, как гость на двор.

(Моск. журн., 1792, V, 161)

Но он лишь со двора, а гость к нему во двор.

(Соч. и переводы, 1803, II, 10)

И *впредь* к дивану ключ в кармане ты держи.

(163)

И от дивана ключ в кармане ты держи.

(10)

Стилистическая правка сказки «Воздушные башни» очень наглядно отражает строй среднего (близкого к простому) слога, как его понимал И. И. Дмитриев, и все укреплявшуюся с конца XVIII—начала XIX в. в его творчестве тенденцию к выравниванию этого слога, к освобождению его от «низких» фамильярно-развязных выражений, а также от «славянизмов» и официально-деловых шаблонов.

Но сколько *нада* слов,
Чтоб все пересчитать, друзья мои любезны!

(И мои безделки, 19)

Их дружба *ведь не так, как наша*
прихотлива;

Нет! только *потакай*, да хорошо корми,
Так и угоден ей; а у меня тогда
Шербет польется как вода.

(24)

А об столе уже ни слова...

(И мои безделки, 24; Соч. и переводы, 1803, II, 16)

Всех буду угощать: Пашей, наложниц их,
Плясавиц, плясунов и Кадиев лихих —
О! Кадий наш *и без потачки*,
Лишь свистнуть, прилетит и для одной

подачки! —

Визирских подлипал, его Секретаря,
А *временем* и Визиря.

Визирь у нас велико дело!

Он может, я уверен смело,
Для прихотей одних, проказ,
Иль много что за ананас,
Своим волшебным тализманом
И карлу сделать великаном.
Да и примеры уж тому,
Я слышал от отца, бывали,
Что многи равные ему,
Которы опиум в народе продавали,
Чуть не Пашами ли, иль *чем-то эдак* стали.
Равно и я могу легко и *так и сяк*,
Проворством и трудами,
А боле с знатными водятся господами,
Нажить *полмиллион*, войти в чины и в брак.

(25—26)

Не лучше ль вам я угожу,
Когда одну из сказок *сих* скажу?
Я знаю, что оне не важны, бесполезны;
Но все ли пользу лишь искать? ¹⁸⁷
Для сказки и того довольно,
Когда *внимают ей* без скуки, добровольно.

(И мои безделки, 19—20)

Но сколько *нужно* слов,
Чтоб все пересчитать, друзья мои любезны!

(Соч. и переводы, 1803, II, 14)

Их дружба *лишь на взгляд спесива*;
Нет, только *кланяйся*, да хорошо корми,
Так и полюбисься. — Она не прихотлива.
А у меня тогда
Все тропки поростут персидским виноградом,
Шербет польется как вода,

(Соч. и переводы, 1803, II, 16)

А о столе уже ни слова...

(Соч., 1814, II, 119)

Всех буду угощать: Пашей, наложниц их,
Плясавиц, плясунов и Кадиев лихих —
Визирских подлипал — и так, умом, трудами,
А боле с знатными водятся господами,
Легко могу войти в чины и знатный брак.

(Соч. и переводы, 1803, II, 17)

Не лучше ль вам я угожу,
Когда *теперь одну из сказочек* скажу?
Я знаю, что оне неважны, бесполезны;
Но все ли пользу лишь искать?
Для сказки и того довольно,
Что *слушают ее* без скуки, добровольно.

(14)

¹⁸⁷ В «Стихотворениях И. И. Дмитриева» (1823, ч. II, с. 25) вместо стиха:

Но все ли пользу лишь искать? —

находим:

Но все ли одного полезного искать?

Ср. также:

Не помню, города какого мещанин [...] Не знаю, города какого мещанин [...] (20) (15)

Помилуй, позабудь прошедше! говоришь! Помилуй, позабудь прошедшее! жужжишь. (30) (18)

И так, друзья мои, хоть жаль, хотя не жаль, И так, мои друзья, хоть жаль, хотя не жаль,
Но бедный Альнаскар... увы! уж Но бедный Альнаскар... что делать!
разженился. разженился. (31) (19)

Ср.:

Теперь, воскликнул он, и Альнаскар купчина! Теперь, он говорит, и Альнаскар купчина!
(И мои безделки, 22) (15)

[...] вся моя казна [...] вся моя казна
В сем коробе погребена. Здесь в коробе погребена. (22) (15)

В сказке И. И. Дмитриева «Пустынник и фортуна» очень любопытны исправления языка и лексико-фразеологические замены, характеризующие постепенное изменение лингвистического вкуса представителей «нового литературного слога Российского языка» в сторону все большей нейтрализации стилистических расхождений.

По сравнению с текстом «Московского журнала» (1792, ч. VIII, с. 232—234) в сборнике «И мои безделки» (1795, с. 238—240) замечаются лишь незначительные изменения слов и выражений:

Кто там? пустынник вопрошает. Кто там? пустынник окликает.
(Моск. журн., 1792, VIII, 233) (234)

Отворишь ли еще? Фортуна закричала. Отопрешь ли? еще фортуна закричала.
(233) (239)

Пустынник ей сказал: по чести не могу! Пустынник ей сказал: ну право! не могу.
(234) (240)

Гораздо более существенным стилистическим переделкам подвергся текст этого стихотворения в начале XIX в.:

Спокойно провождал свой век Без скуки провождал свой век
Со книгой, с лирой С Плутархом, с лирой
И Пленирой. И Пленирой.
(И мои безделки, 238) (Соч. и переводы, 1803, II, 27)

Однажды под вечер, как солнца луч погас, Однажды под вечер, как солнца луч погас
В струях дремавших вод — без яркого И мать качать дитя уже переставала,
перуна Нечаянно к нему Фортуна в дом попала,

Раздался будто гром, И в двери ну стучать!
И шасть к нему в смиренный дом (27)

В карете шестерней сиятельна фортуна,
И ну во дверь его стучать.

(238—239)

Опрощение среднего стиля, но в границах светской разговорной речи, здесь непосредственно ощутимо. Нельзя не видеть здесь также борьбы с лексикой фамильярного бытового просторечия, развязно-непринужденной, грубоватой или народной (ср. устранение выражений: *И шасть...*).

(240)

(28)

(И мои безделки, 136)

(173)

(Соч. и переводы, 1803, I, 103)

Летит, и видит свысока:
Рассыпано пшено, а возле голубка!
Садится, и в минуту
Запутался в сети; но сеть была худа.

(1, 103)

берегися!

(138)

(Стихотворения, 1823, II, 84—85)

Кирпич иль камушек *лукнул*,
И так его зашиб, что чуть он отдохнул [. . .]
(*И мои безделки*, 139; *Соч. и переводы*, 1803,
I, 164; *Соч.*, 1814, III, 28)

(85)

Для шутки камешек лукнул
И так его зашиб, что чуть он отдохнул [. . .]
(85)

Ко прибавленью страха
Явился вдруг сокол [...]

Потом... потому, прокляв себя, судьбу,
дорогу,
Решился бресть назад, полмертвый,
полхромой;
И прибыл наконец калекою домой,
Таша свое крыло и волочивши ногу.

(Соч. и переводы, 1803, I, 104)

Но к счастью тут орел с широкими крылами
Для встречи сокола спустился с облаков.
(Соч. и переводы, 1803, I, 103)

Соскучился один все видеть то ж да то ж
Задумал *погулять*, и другу в том открылся.
(Соч. и переводы, 1803, I, 101)

Легко ль в разлуке быть?.. тебе легко,
жестокой?
Я знаю *ах! а мне...* я с горести глубокой
И дня не проживу [...]

(101)

Скажу: я там-то был, такое видел чудо.
А там случилось то со мной —
А ты, дружечек мой,
Наслушався меня, так сведущ будешь
к лету [...]

(Стихотворения, 1823, II, 83—84; Соч. и переводы, 1803, I, 104)

О вы, которых бог любви соединил!
Хотите ль странствовать? Забудьте гордый Нил,
И дале ближнего ручья не разлучайтесь.
Чем любоваться вам? друг другом восхищайтесь!
Пусть один в другом находит каждый час
Прекрасный новый мир, всегда разнообразный!
Бывает ли в любви хоть миг для сердца праздный?
Любовь, поверьте мне, все заменит для вас.
Я сам любил: тогда за луг уединенный,
Присутствием моей подруги озаренный,
Я не хотел бы взять ни мраморных палат,
Ни царства в небесах!.. Придете ль вы назад,

Минуты радостей, минуты восхищений?
Иль буду я один воспоминаньем жить?
Ужель прошла пора столь милых обольщений,
И полно мне любить?

В притче «Старик и трое молодых» проявляются те же методы и принципы стилистической переработки:

*Однажды старичок над заступом потел;
Рыл яму — деревцо садить в нее хотел,
А трое молодых, зевая на работу,
Смеялися над ним [...]*¹⁸⁹

(И мои безделки, 208)

*Старик, лет в семьдесят, рыл яму и кряхтел:
Добро бы строить, нет! садить еще хотел,
А трое Молодцов, зевая на работу,
Смеялися над ним [...]*

(Соч., 1814, III, 112)

Когда ж тебе дожждаться
Под тенью деревца в июле прохладжаться?
(209)

Когда ж тебе дожждаться
Под тению твоей рябинки прохладжаться?
(Стихотворения¹⁹⁰, 1823, II, 142)

Ровесникам твоим и настоящий час
Весьма, весьма неверен!

(209)

Ровесникам твоим и настоящий час
Неверен.

(Соч. и переводы, 1803, I, 88)

От Провидения нам ведать не дано,
Кому из нас оно судило
Последнему взглянуть на дневное светило!
И вы не можете надежны быть, как я.
(209)

От Провидения нам ведать не дано,
Кому из нас оно судило
Последнему взглянуть на ясное светило!
Не можете и вы надежны быть, как я.
(88)

Быть может, ах! и то, что ваш безумец
хилой. . .

Застанет месяца восход
Над вашей розами усыпанной. . . могилой.
(210)

Ах! может быть и то, что ваш безумец
хилой. . .

и т. д.

(89)

Старик предчувствовал: один, златым песком
Прельстясь, навсегда уснул на дне морском.
(210)

Старик предчувствовал: один, прельстясь
песком —
Конечно, золотым — уснул на дне морском.
(89)

Устраняются книжные слова и отчасти условно-литературные конструкции из языка притчи «Чиж» (в более поздних изданиях — «Чижики и зяблица»):

Какая в воздухе распространилась сладость!
Подобного я дня не видывал давно.
(И мои безделки, 106)

Какая в воздухе, в дыханье, в жизни
сладость!
Ах! я такого дня не видывал давно.
(Соч. и переводы, 1803, I, 86)

В притче «Дуб и трость» («И мои безделки», 1795) позднейшие исправления лишь устраняют архаически-книжные выражения:

¹⁸⁹ Ср. в «Сочинениях и переводах» 1803 г. (ч. I, с. 88):

Один старик в саду рыл яму и кряхтел:
Он дерево садить хотел,
А трое молодых, зевая на работу,
Смеялися над ним. . .

¹⁹⁰ Ср. в «Сочинениях и переводах» 1803 г. (ч. I, с. 88) и в «Сочинениях» 1814 г. (ч. III, с. 112):

Когда ж тебе дожждаться
Под тенью дерева в июле прохладжаться?

Жалею, дуб сказал, *склоня* к ней важны
взоры [...]

(Соч. и переводы, 1803, I, 77)

Жалею, дуб сказал, *низвед* к ней важны
взоры [...]

(И мои безделки, 249)

Хотя порывы их ужасны
И не могли тебя *досель* поколебать [...]

(Соч. 1814, III, 2)

Хотя порывы их ужасны
И не могли тебя *доднесь* поколебать [...]

(251)

Другие, тоже единичные, исправления вызваны стремлением обострить разговорную экспрессивность, освободиться от условностей книжно-поэтического языка или усилить благозвучие

Жалею, *бедна* тросты! об участи твоей.

(И мои безделки, 249)

Жалею, *тросточка*, об участи твоей.

(Соч. и переводы, 1803, I, 77)

Не только *солнечны* лучи пересекаю [...]

(249)

Не только *Фебовы* лучи пересекаю [...]

(77)

В притче «Два друга»:

Вот шпага! я бегу — умру, иль ты
отмщен! —

Нет, нет, благодарю, *ни то и ни другое*,

Друг нежный отвечал [...]

(И мои безделки, 231)

Вот шпага! я бегу, — умру, иль ты
отмщен! —

Нет, нет, благодарю, *ни это, ни другое*,

Друг нежный отвечал [...]

(Соч. и переводы, 1803, I, 83)

Басенный стиль И. И. Дмитриева (если от него отделить стиль «Апологов», относящихся к последнему периоду творчества этого поэта) в основном устанавливается уже к самому началу XIX в. Показательно, что язык басен (так же, как и других произведений) И. И. Дмитриева, напечатанных в «Вестнике Европы» Карамзина (1802—1803), позднее почти не подвергался переработке и исправлениям. Все это говорит о том, что литературное искусство И. И. Дмитриева постепенно законсервировалось и осталось в стороне от тех прогрессивных течений и веяний в развитии русской литературы и русского литературного языка, которые в первой четверти XIX в. были связаны с именами Крылова, Батюшкова, Д. Давыдова, Пушкина и писателей-декабристов. Например, в тексте басни «Петух, кот и мышонок», впервые появившейся в «Вестнике Европы» (1802, ч. VI, № 22, с. 134—136), внесены лишь следующие стилистические улучшения и замены:

И перебравшись чрез гору,
Где кончится наш край, пустился я бежать.

(Вестник Европы, 1802, VI, 134)

И перебравшись чрез гору,
Границу наших стран, пустился я бежать.

(Соч. 1818, III, 3)

Другой — нахал, крикун; теперь лишь,
словно с бою.

(135)

Другой — нахал, крикун; теперь лишь
будто с бою.

(3)

И так... как две руки, служащи для
полета [...]

(135)

И *будто* две руки, служащи для полета [...]

(3)

С каким *участием* бросал ко мне он
взоры [...]

(135)

С каким *усердием* бросал ко мне он
взоры [...]

(4)

Под видом кротости, он враг наш, <i>всем</i>	Под видом кротости, он враг наш, <i>злой</i>
<i>известный;</i>	<i>губитель;</i>
Другой же был петух, <i>напротив, очень</i>	Другой же был Петух, <i>невинных кур</i>
<i>честный.</i>	<i>любитель.</i>
(136)	(4)

Замены *словно* через *будто* и *так*. . . как тоже через *будто* свидетельствуют о продолжающейся борьбе И. И. Дмитриева с остатками демократического просторечия в своем стиле. Все остальные исправления отражают тяготение поэта к более выразительным и острым фразеологическим сочетаниям.

В других баснях исправления языка единичны. В басне «Каретные лошади», напечатанной в «Вестнике Европы» (1803, ч. XII, № 23—24, с. 209), есть только одна поправка:

С какую завистью я <i>вижу</i> пару эту.	С какую завистью <i>смотрю</i> на пару эту.
	(Соч., 1818, III, 24)

В басне «Прохожий», впервые появившейся в «Вестнике Европы» (1803, ч. IX, № 10, с. 129), отмечено лишь одно изменение в стихе:

Какие, он <i>сказал</i> , волшебные места!	Какие, он <i>вскричал</i> , волшебные места!
	(Соч., 1818, III, 41)

В басне «Башмак, мерка равенства» («Вестник Европы», 1803, ч. IX, № 9, с. 45):

Грудцою <i>наскочив</i> , сказал	Грудцою <i>наскоча</i> , <i>вскричал</i>
Какой-то карлик великану [...]	Какой-то карлик великану [...]
	(Соч., 1818, III, 68)

Лишь в большой по размеру басне «Царь и два пастуха» («Вестник Европы», 1802, ч. VI, № 23, с. 213—215) любопытны отдельные поправки как грамматического, так и лексико-стилистического характера:

Какой-то Государь, прогуливаясь в поле,	Какой-то Государь, прогуливаясь в поле,
Раздумался <i>об</i> царской доле	Раздумался <i>о</i> царской доле.
(Вестник Европы, 1802, VI, 213)	(Соч., 1818, III, 124)

Бояре лишь чины берут [...]	Бояра лишь чины берут [...]
(213)	(124)

И что же видит он? Рассыпанных в долине	И что же видит он? Рассыпанных в долине
Баранов, тощих до костей,	Баранов, тощих до костей,
Овечек без ягнят, ягнят без матерей!	Овечек без ягнят, ягнят без матерей!
А псам и нужды нет: они под тень ложатся,	<i>Все в страхе бегают, кружатся,</i>
Лишь бедный мечется пастух.	А псам и нужды нет: они под тень ложатся,
(213)	Лишь бедный мечется Пастух.
	(124—125)

Какую <i>розницу</i> монарх увидел тут!	Какую <i>разницу</i> Монарх увидел тут!
(213)	(125)

Баранам <i>счету</i> нет, от жира чуть идут.	Баранам <i>счета</i> нет, от жира чуть идут.
(214)	(125)

Потом один из них ягненокка догнал,	Потом один из них ягненокка догнал,
Который далеко от страха забежал,	Который далеко от страха забежал,
И тотчас в кучку всех по-прежнему <i>загнал</i> .	И тотчас в кучу всех по-прежнему <i>собрал</i> .
(215)	(126)

Возможно ль? он вскричал: <i>леса полны</i>	Возможно ль? он вскричал: <i>здесь множество</i>
<i>волков</i> [...]	<i>волков</i> [...]
(125)	(126)

В сущности, все поправки здесь направлены отчасти на уточнение выражений и обозначений (ср. рифмующиеся формы: *догнал* — *загнал*, с одной стороны, и *догнал* — *собрал*, с другой; ср. также: *леса полны волков* и *здесь множество волков*), отчасти на усиление изобразительности (ср. вставку стиха: «Все в страхе бегают, кружатся»), отчасти на повышение благозвучия (ср. *об* царской доле и *о* царской доле). Грамматических исправлений два: *счету* — *счета* (*счету* — форма просторечная) и *бояре* — *бояра*. Любопытна замена слова *рознца* словом *разница*, вызванная обозначившейся в начале XIX в. дифференциацией значений этих слов¹⁹¹.

В басне «Летучая рыба» («Вестник Европы», 1803, ч. VII, № 3, с. 192—193) изменены лишь два стиха:

Что делать, дитятко! таков <i>уж</i> <i>здешний</i>	Что делать, дитятко! таков <i>стал</i> <i>ныне свет!</i> ..
<i>свет!</i> ..	Держись всегда своей <i>тропинки</i> тихомолком.
Держись всегда с <i>воей дорожки</i>	(Соч., 1818, III, 108)
тихомолком.	
(193)	

Любопытно сопоставить дмитриевские исправления языка басен с дмитриевской же правкой языка других стихотворений этой эпохи. Так, в «Супружеской молитве» («Вестник Европы», 1803, ч. VII, № 1, с. 46) кроме заглавия («Супружняя молитва») изменено лишь одно слово:

Один <i>смиранный</i> муж имел	Один <i>предобрый</i> муж имел
обыкновенье [...]	обыкновенье [...]
	(Соч., 1818, II, 79)

В стихотворении «Амур и дружба» («Вестник Европы», 1803, ч. VIII, № 5, с. 42) вставлена лишь усилительная частица *ж*:

Где взять любовников? все сгибли как чумой!	Где <i>ж</i> взять любовников? все сгибли как чумой!
	(Соч., 1818, II, 76)

Ср. в басне «Воспитание Льва» («Вестник Европы», 1803, ч. IX, № 12, с. 241):

Кто Принцу лучшие подаст в ней	Кто <i>ж</i> принцу лучшие подаст в ней
наставленья?	наставленья?
	(Соч., 1818, III, 65)

В стихотворение «Загадка» («Вестник Европы», 1803, ч. VIII, № 6, с. 141) вставлен один стих:

У нас нет матери; зато	У нас нет матери, зато
Мы сотни две отцов представим.	Мы сотни две отцов представим,
Я бел и сер, легок, бездушен, и собою	<i>И это не причтет в обиду нам никто.</i>
Во многом сходствую с молвою.	Я бел и сер, легок, бездушен и собою
	Во многом сходствую с молвою.
	(Соч., 1818, II, 72).

¹⁹¹ Впрочем, в «Словаре церковно-славянского и русского языка» 1847 г. семантическая дифференциация слов *разница* и *рознца* еще не нашла отражения (Т. 4. С. 23 и 69).

Текст стихотворений «История любви» («Вестник Европы», 1803, ч. VIII, № 7, с. 227), «Путешествие» («Вестник Европы», 1803, ч. XII, № 23, с. 210), так же как и басни «Воспитание Льва» («Вестник Европы», 1803, ч. IX, № 12, с. 239—244), в позднейших изданиях не подвергался никаким изменениям.

VIII

Если сопоставить общие тенденции работы И. И. Дмитриева над стихотворным языком и стилем с соответствующими тенденциями в творчестве Карамзина, то прежде всего бросается в глаза гораздо большее жанрово-стилистическое разнообразие и гораздо более сложное идейное содержание стихотворного языка Карамзина. Для Карамзина-поэта очень существенны такие несвойственные И. И. Дмитриеву жанры стихотворного языка, как стиль философской медитации («Поэзия»), опирающейся на идеалистическую религиозно-философскую фразеологию масонов¹⁹², близкий к нему стиль поэмы, осложненный элементами элегического языка («Гимн»), фольклорно-балладный стиль в его разных национальных вариациях («Граф Гваринос»), стиль богатырской сказки («Илья Муромец»), более сложный, чем у Дмитриева, восточно-библейский стиль («Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста») и др.

Но, несмотря на то что в языке Карамзина наблюдается сложная эволюция и ощутительны резкие колебания то в сторону узкого социального ограничения общей нормы национально-литературного выражения, то в сторону ее архаизирующего раздвижения, то в сторону смешения и осложнения старой системы разных жанровых стилей литературы, Карамзин подвергает свои ранние стихотворения гораздо меньшей стилистической правке, чем И. И. Дмитриев^{33*}.

Создается впечатление, что стили многих стихотворных жанров в поэтической системе Карамзина вполне определились уже в начале 90-х годов. В стихотворном языке Карамзина начала 90-х годов меньше немотивированных стилистических скачков, меньше пестроты, меньше срывов в неупорядоченное просторечие, чем в языке И. И. Дмитриева¹⁹³. Вот почему анализ истории текста стихотворений Карамзина не представляет таких многочисленных языковых фактов, относящихся к разным областям литературной стилистики, как анализ методов языковой правки стихотворений И. И. Дмитриева (в отличие от тех ценных и разнообразных языковых и стилистических материалов, которые извлекаются из наблюдений над историей текста прозаических переводов и сочинений Карамзина).

Тем не менее характеристика изменений в языке и стиле стихотворений Н. М. Карамзина не лишена интереса для исследователя так называемой карамзинской литературно-языковой реформы, для исследователя сложного и противоречивого процесса становления новой системы русского литературного языка.

1. Прежде всего бросается в глаза, что выражения, носящие явный отпечаток духовного, богословского красноречия или церковно-книжной

¹⁹² Но ср. также более позднюю философскую медитацию «Протей, или Несогласия стихотворца».

¹⁹³ Язык переводов Карамзина, относящихся к первой половине и середине 80-х годов, до участия Карамзина в журнале «Детское чтение для сердца и разума», резко отличается от языка сочинений Карамзина 90-х годов XVIII в.

семантики, устраняются Карамзиным из среднего элегического, песенного или эпистолярно-стихотворного стиля и заменяются общелитературными словами и фразами¹⁹⁴.

В стихотворении «На разлуку с П*»:

И с молниею наш горе стремился дух.
(На разлуку с П*, Моск. журн., 1792, VI, 8)

На крыльях молнии к Нему летел наш дух!
(Соч. Карамзина, 1803, I, 61)¹⁹⁵

В «Послании к Дмитриеву» есть любопытный пример замены официального церковнославянизма светским торжественным, этикетным выражением:

И кто любил, кто был любимым,
Был другом нежным, свято чтимым.
(Мои безделки, 1794, II, 178)

И кто любил, кто был любимым,
Был другом нежным, другом чтимым.
(Соч. Карамзина, 1803, I, 52)

В «Эпитафиях» («Моск. журн.», 1792, ч. VII, с. 7—8) Карамзин устраняет выражение «солнце солнцев всех», типичный усилительный оборот церковнославянского языка, заменив его выражением «солнце всех миров».

В «Московском журнале» эта эпитафия читалась так:

Едва блеснула в ней небесная душа,
И к солнцу солнцев всех поспешно возвратилась.

Ср. последний стих в «Сочинениях Карамзина» (1803, т. I, с. 32):

И к Солнцу всех миров поспешно возвратилась¹⁹⁶.

Ср. у И. И. Дмитриева в «Стихах на игру господина Геслера, главного органиста» («И мои безделки», 1975, с. 46):

Зрю солнца солнцев горний храм.
Там светодарны херувимы
Бряцают по златым струнам,
В восторге распростерши крылы,
И движут стройные светилы.

В стихотворении Карамзина «К бедному поэту»:

Не сытым похвалять обед [...]
(Аониды, 1797, II, 35)

Не сытому хвалить обед [...]
(Соч. Карамзина, 1803, I, 83)

Любопытно, что даже изданное в 1814 г. одическое стихотворение Карамзина «Освобождение Европы и Слава Александра I» подверглось некоторым изменениям при включении его в собрание сочинений Карамзина в 1820 г. Здесь архаический славянизм *полунощный* получил общерусскую окраску, превратившись в *полуночный*:

Почто вы гибели искали
В дали *полунощных* степей?
(Соч. Карамзина, 1814, 12)

Почто вы гибели искали
В дали *полуночных* степей?
(Соч. Карамзина, 1820, I, 247)

¹⁹⁴ Любопытны лексические ошибки, относящиеся к употреблению церковнославянизмов в языке Карамзина. В стихотворении «Осень», напечатанном впервые в «Московском журнале» (1791. Ч. 6. С. 11), был стих: «Пение в кущах умолкло». В «Сочинениях Карамзина» (1803. Т. I. С. 45) «кущи» заменены «рощами»: «Пение в рощах умолкло»^{34*}.

¹⁹⁵ Ср. Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 416.

¹⁹⁶ См. также: Там же. С. 418.

Ср. также:

С надеждою на бога шел
И всех героев превзошел.

(17)

На бога твердо уповал
И выше всех героев стал.

(250)

Осознание тонких различий между стилями русского литературного языка иногда побуждает Карамзина восстанавливать права и церковно-славянских и архаических выражений.

Например, в рукописи стихотворения «Господину Д** на болезнь его», напечатанного впервые в «Детском чтении» (1789, ч. XVIII, с. 109), начальная строфа читалась так:

Болезнь есть часть живущих в мире;
Страдает тот, кто в нем живет.
В стране подлунной все томится;
Нигде покоя в мире нет!¹⁹⁷

В печатном тексте 1798, 1803 и 1819 гг. последний стих переделан так:

В юдоли сей покоя нет!¹⁹⁸

Ср. у И. И. Дмитриева в «Стихах на игру господина Геслера, главного органиста»:

Юдоль печалей, мук! о бедствующий мир!¹⁹⁹

В басне И. И. Дмитриева «Лев и комар»:

Увы! в юдоли слез неверен каждый шаг²⁰⁰.

Любопытно помещенное в «Аглае» (1794, кн. I, с. 25) примечание Н. М. Карамзина к слову *ветрило* (к строке из стихотворения «Волга»):

Уже без ветрил, без кормила,
По безднам буря нас носила.

«Некоторые из наших стихотворцев в слове „ветрила“ делают ударение на среднем слоге; но я ссылаюсь на все церковные книги²⁰¹.

2. От методов и принципов стилистической переоценки церковнославянских в языке Карамзина следует отделять разнообразные изменения и стилистические колебания в кругу книжной, «славено-российской» лексики и фразеологии.

Синонимические замены слов и фраз в стихотворном языке Карамзина, с одной стороны, отражают общую эволюцию русского литературного языка главным образом на протяжении около полутора десятка лет с конца 80-х годов XVIII в. до середины первого десятилетия XIX в.; а с другой стороны, они выражают изменения в стиле самого Карамзина, в его лингвистическом вкусе, и говорят о возрастающей тонкости в дифференциации семантических оттенков русского литературного словаря, его разностильных пластов и прежде всего его книжно-«славянского», «высокого» лексического фонда.

В «Сочинениях Карамзина» (1803, т. I, с. 142—143):

¹⁹⁷ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 7.

¹⁹⁸ Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 25, 405.

¹⁹⁹ Дмитриев И. И. И мои безделки. М., 1795. С. 45.

²⁰⁰ Дмитриев И. И. Стихотворения. СПб., 1823. Ч. 2. С. 145.

²⁰¹ Ср.: Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 421.

Когда? Когда? Уже дщерь неба, друг судьбины,
 Возрела на тебя — орлы Екатерины
 К твоим странам летят, летят. . . ²⁰²

(Послание к женщинам)

Ср. в «Аонидах»:

Когда? Когда? *Но се* дщерь неба, друг судьбины,
 Возрела на тебя — орлы Екатерины
Уже к твоим странам летят,
 И человечества любезной половине
 Там вольность возвестят.

(Аониды, 1976, I, 245)

В стихотворении «Филлиде» («Моск. журн.», 1791), ч. I, с. 16—19) слово *прекрасный* заменено в последующих изданиях словом *прелестный* в таком контексте:

Взгляни же и на друга,
 Который для *прекрасной*
 Принес цветов *прекрасных*
 И арфу златострунну.

(Моск. журн., 1791, I, 16)

Взгляни же и на друга,
 Который для *прелестной*
 Принес цветов *прелестных*,
 И арфу златострунну.

(Соч. Карамзина, 1803, I, 58) ²⁰³

Ср. в том же стихотворении:

Представь нам Аполлона —
 И вдруг, когда потужишь,
 Что *юноша бездушен*,
 Да оживится образ [...]

(18)

Представь нам Аполлона —
 И вдруг, когда потужишь,
 Что *юноша не дышит*, —
 Да оживится образ [...]

(59)

В том же стихотворении — «Филлиде» — любопытна переработка синтаксико-фразеологической конструкции:

И если в нежных чувствах
 Твое, Филлида, *сердце*
Слезу пролить захочет.

(Моск. журн., 1791, I, 17)

И если в нежных чувствах
Слезу прольешь из сердца.

(Соч. Карамзина, 1803, I, 59)

Стремление к замене «славенских» архаических слов, вялых и неясных оборотов, а также синонимических однообразных повторений, синтаксических двусмысленностей более экспрессивными и вместе с тем более современными и значительными выражениями ярко сказывается и в перделке двух строф стихотворения «К милости»:

Доколе Милостью *пребудешь*,
 Доколе пользоваться *будешь*
 Ты правом Матери одной;

Доколе гражданин *покойно*,
 Без страха может засыпать,
 И *всем твоим подвластным* вольно
 По мыслям жизнь располагать.

(Моск. журн., 1792, VI, 118)

Доколе Милостию *будешь*,
 Доколе права не забудешь,
 С которым человек рожден;

Доколе гражданин *довольный*,
 Без страха может засыпать,
 И *дети-подданные* вольны
 По мыслям жизнь располагать.

(Соч. Карамзина, 1803, I, 19)

²⁰² Ср. ошибочное воспроизведение этого стиха в кн.: Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 149.

²⁰³ Там же. С. 44, 409.

Но ср. также:

И чистый в сердце не боится
В своих желаниях открыться
Тебе, владычице души.

(Моск. журн., 1792, VI, 119)

И чистый сердцем не боится
В своих желаниях открыться
Тебе, владычице души.

(Соч. Карамзина, 1803, I, 19)²⁰⁴

Любопытна синонимическая замена в стихотворении «Дарования» («Аониды», 1797, кн. II):

Они мир темный просветили,
И в сад пустыню превратили [...]

(Аониды, II, 348)

Они мир темный просветили,
И в сад пустыню обратили [...]

(Соч. Карамзина, 1803, I, 187)

Очень показательна для понимания общей эволюции стиля Карамзина такая переработка одной из надписей на статую Купидона («Аониды», 1798—1799, кн. III, с. 100):

Когда рука
Любовника дерзка,
Не верь ему; но верь, когда она робка.
(Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву,
с. 100)

Не верь любовнику, когда его рука
Дерзка.

(Соч. Карамзина, 1803, I, 217)

Ср. также и надписи «На стрелу, которую Амур берет в руку»:

Но кровью вы не изойдете [...]

(Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву,
с. 101)

Но вы от раны не умрете [...]

(Соч. Карамзина, 1820, I, 175)

Сложные слова нередко Карамзиным устраняются. Характерны исправления стиля в «Песни мира», отражающие к тому же новое понимание экспрессивного разнообразия в движении речи.

В первопечатном тексте «Московского журнала» (1792, ч. V, с. 153—157) читалось:

Музы, Грации с венками
Окружают, Мир, тебя;
Снегобелыми руками
Цепь лилейную сплетя,
Ею нежно обвивают
Крылья легкие твои [...]

В последующих изданиях эта строфа была решительно переделана:

Музы, Грации, сплетая
Цепь из лавров и лилей,
Ею крылья обвивая
Бога тихих, райских дней,
Нежно все его ласкают
С видом счастливой любви²⁰⁵.

Желание избежать экспрессивного однообразия и банальных образов вызвало замену таких выражений в стихотворении «К соловью», впервые напечатанном в «Аглае» (1794, кн. I, с. 31):

Ах! я вспомнил сердцу милых,
В недрах хладная земли
От любви моей сокрытых!

²⁰⁴ Там же. С. 417.

²⁰⁵ Карамзин Н. М. Соч. М., 1803. Т. I. С. 41. Ср.: Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 415

В «Сочинениях Карамзина» соответствующие строки читаются так:

Ах! Я вспомнил *незабвенных*,
В недрах *хладных* земли
Хищной смертью заключенных ²⁰⁶.

Образ, заключенный в двух последних стихах, стал «суггестивнее, острее и полнее» ²⁰⁷.

Увлечение отвлеченными образованиями на — *ость* (от основ имен прилагательных), типичное для стиля Карамзина 90-х годов XVIII в., умеряется исканием синонимических средств выражения в общей системе литературного языка.

Так, в первоначальном тексте стихотворения «Поэзия» («Моск. журн.», 1792, ч. VII, с. 269) читаем:

Нашел ты ключ ко всем *таинственностям* рока,
И светом своего *великого* ума
Как солнцем озарил пути ночные в жизни!

При переиздании «Московского журнала» в 1803 г. выражение «таинственности рока» было заменено «великими тайнами рока» (1803, ч. VII, с. 272):

Нашел ты ключ ко всем *великим тайнам* рока,
И светом своего *бессмертного* ума [...]

В «Послании к А. А. Плещееву», впервые напечатанном в «Аонидах» (1796, кн. I, с. 19), кроме устранения ослаблявшей экспрессию тавтологии:

Но точно так, в сем верном счете
Ошибки нет.

(Аониды, 1796, I, 19)

Но точно так, мой друг; в сем счете
Ошибки нет. —

(Соч. Карамзина, 1820, I, 74)

произошла замена выражения «сей трепещущий скелет» фразой «сей вздыхающий скелет»:

А сей *вздыхающий* (трепещущий) скелет,
Который богом чтит *стяжанье*,
Среди богатств, в тоске живет!.. ²⁰⁸

Экспрессивно-образное осложнение в кругу книжной лексики, подчеркнутое эмоционально-присоединительным союзом *и*, можно отметить также в тексте стихотворения «Весеннее чувство» («Аглая», 1794, кн. I, с. 78):

И хищный тигр в степях *песчаных*
Любовь и нежность ощутил,
Престал терзать он *тварей слабых*
И мир с Природой заключил.

В «Сочинениях Карамзина» (1803, т. I, с. 72):

И лев, среди песков *сыпучих*,
Любовь и нежность ощутил;
И хищный тигр в лесах *дремучих*
Союз с Природой заключил ^{35*}.

²⁰⁶ Карамзин Н. М. Соч. М., 1803. Т. I. С. 56.

²⁰⁷ Ср.: Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 422.

²⁰⁸ Карамзин Н. М. Соч. СПб., 1820. Т. I. С. 76. Ср.: Аониды. 1796. Кн. I. С. 22. Ср. также: Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 429.

Поиски более тонких, качественно разнообразных экспрессивных форм выражения заметны и в такой переработке одной строфы стихотворения «Прости»:

В «Московском журнале»
(1792, VIII, 170):

В «Сочинениях Карамзина»
(1803, I, 64):

Любил, не быв любимым,
К несчастью моему...
Увы! насильно милым
Не будешь никому!

Мучительно плениться,
Быть страстным одному!
Насильно полюбиться
Не можно никому²⁰⁹.

Особенно ярко выступает стремление к замене отвлеченно-рассудочной лексики и нейтрально-повествовательных конструкций более выразительными синтаксическими оборотами и фразеологическими сочетаниями в первых двух стихах.

В «Надгробной надписи Боннету» («Аглая», 1794, кн. I, с. 22) также заменены банальные и по существу своему тавтологические выражения:

В «Аглае» (1794, т. I, 22)
Он был велик душой своей,
Чувствителен и сердцем нежен

Леман! в зеркале вод твоих
Затмился зрак его священный;
Но дух его вовек бессмертный
Живет в творениях своих.

В «Сочинениях Карамзина» (1803, I, 66)
Он был велик душой своей
И миру жизнью полезен

Леман! в зеркале вод твоих
Затмился зрак его священный;
Но ум, но дух его нетленный
Живет в творениях своих²¹⁰.

Представляют большой интерес изменения в употреблении видо-временных форм глагола. В стихотворении «Господину Д** на болезнь его» —

В рукописи:

Тогда, *быв светом озаренны,*
Падем, поклонимся Творцу,
И слезы радости проливши,
Воскликнем к нашему Отцу²¹¹.

В печатном тексте «Детского чтения» (1789, 1803 и 1819, ч. XVIII, 109):

Тогда *мы, светом озарясь,*
Падем, поклонимся Творцу;
В восторге слезы проливая,
Воскликнем к нашему Отцу²¹²...

3. В изменениях текста стихотворения «Дарования» («Аониды», 1797, кн. II) ярче всего отразилось стремление Карамзина освободить свой язык от некоторых бросившихся в глаза Шишкову и его сторонникам заимствованных слов. Но этот пласт изменений и переделок относится уже к началу XIX в. (после 1803 г., т. е. по времени после выхода в свет знаменитого шишковского «Рассуждения о старом и новом слоге»).

Любовь мор а л ь н а я, живая,
Любовь чистойшая, святая
Мгновенно вспыхнула в нем.

Любовь ду ш е в н а я, живая,
Любовь чистойшая, святая
Мгновенно вспыхнула в нем.

(Аониды, 1797, II, 344—345; Соч. Карамзина, 1803, I, 185)

(Соч. Карамзина, 1820, I, 147)

²⁰⁹ См. также: Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 419.

²¹⁰ Там же. С. 420.

²¹¹ Карамзин Н. М. Письма к И. И. Дмитриеву. С. 8.

²¹² Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 25.

Происхождение *моральной* любви родителей к детям и детей к родителям — жалости, благотворения, благодарности, дружбы.

(Аониды, II, 345)

Происхождение *нравственной* любви родителей к детям и детей к родителям — жалости, благотворения, благодарности, дружбы.

(Соч. Карамзина, 1803, I, 186)

[...] копия бывает иногда лучше оригинала — по крайней мере делает его для нас всегда *интереснее*.

(Аониды, II, 351)

[...] копия бывает иногда лучше оригинала — по крайней мере делает его для нас всегда *занимательнее*.

(Соч. Карамзина, 1803, I, 189)

Сколь все черты красноречивы
И краски Стихотворца живы,
Когда он истинных друзей
На сцене нам изображает.

(Аониды, II, 354; Соч. Карамзина, 1803, I, 191)

Сколь все черты красноречивы
И краски Стихотворца живы,
Когда он истинных друзей
В картине нам изображает^{36*}.

(Соч. Карамзина, 1820, I, 152)

Преступник, в сердце развращенный,
Такою сценой уstraшенный,
Спешит сокрыться от очей.

(Аониды, II, 360; Соч. Карамзина, 1803, I, 195)

Преступник, в сердце развращенный,
Таким явленьем уstraшенный,
Спешит сокрыться от очей.

(155)

Но ср.:

Злодей на сцене, враг Природы;
Он в ужас Естество привел.

(Соч. Карамзина, 1803, I, 194; 1820, I, 154)

В «Послании к женщинам»:

Что вы родитесь свет *моральный*
украшать [...]
(Аониды, 1796, кн. I, 222; Соч. Карамзина, 1803, I, 127)

Что вы родитесь свет *подлунный*
украшать [...]
(Соч. Карамзина, 1820, I, 102)

В стихотворении «Протей, или Несогласия стихотворца» («Аониды», 1798—1799, кн. III) также характерны лексические замены, сделанные под влиянием критических замечаний А. С. Шишкова:^{37*}

Еще минута... вдруг *иное представленье*.
(Соч. Карамзина, 1820, I, 190; 1814, I, 237)

Еще минута... вдруг *иное представленье*.
(Соч. Карамзина, 1820, I, 190; 1814, I, 237)

Одна вослед другой идея развивалась
И скоро обняла вселенную их нить.
(Аониды, 1798—1799, III, 331; Соч. Карамзина, 1803, I, 240)

За мыслью одной другая вслед рождалась,
Чтоб лестницей уму в познаниях служить
(Соч. Карамзина, 1820, I, 192)

В стихотворении «Берег» («Вестник Европы», 1802, ч. V, № 19, с. 186—187) слово *мистический* заменено словом *таинственный* в поздних изданиях сочинений Карамзина (1814 и 1820):

Вижу, вижу... вы маните
Нас к мистическим брегам!..
Тени милые! Храните
Место подле вас друзьям!

(Соч. Карамзина, 1803, I, 295)

Однако уже с конца 90-х годов XVIII в. у Карамзина начинает проявляться тенденция к замене заимствованных выражений русскими литера-

турными синонимами (там, где употребление иностранных слов не было мотивировано устойчивостью терминологии). Например, в стихотворении «Господину Д** на болезнь его», напечатанном впервые в «Детском чтении» (1789, ч. XVIII, с. 109), был стих:

В духовны сферы вознесемся.

В переизданиях того же журнала 1803 и 1809 гг. стих был переделан так:

В страны блаженства вознесемся²¹³.

4. Так же, как и у Дмитриева, но более тонко, в стихотворном языке Карамзина обнаруживается стремление к устранению фамильярных или вульгарных выражений устной разговорной речи, а особенно бытового демократического просторечья и к замене их нейтральными общелитературными словами и фразеологическими оборотами. Например, в стихотворении «К Д* (Дмитриеву)», относящемся к 1788 г., по тексту «Московского журнала» (1791, ч. II, с. 113—114)^{38*} встречаются такие выражения, которые впоследствии были заменены более нейтральными:

Многие барды в *пьяном* восторге
Нам воспевают вино [...]

Слезы из сердца тихо катятся;
Лира *валится* из рук.

В «Сочинениях Карамзина» (1803, I, с. 54—55) уже исключены слова *пьяный* и *валится*:

Многие барды в шумном восторге [...]
Лира упала из рук²¹⁴.

В «Песни мира» («Моск. журн.», 1792, ч. V, с. 155) при ее переработке исключено слово *скачет*:

Скачет, пляшет с резвой Дафной. Пляшет с Нимфой любимой²¹⁵.

Любопытно в стихотворении «Отставка» переложение русской народной пословицы «кто старое помянет, тому глаз вон» на поэтический язык XVIII в., на средний его стиль:

Но старый друг твой не забудет,
Что *кто о старом помянет будет*,
Лишится глаза, как Циклоп.

И далее образы этой перелицованной на классический лад пословицы подвергаются каламбурной обработке:

Пусть, Хлоя, мой обширный лоб
Подчас украсится рогами;
Лишь только был бы я с глазами²¹⁶.

Борьба с двусмысленностью, неопределенностью выражений и конструкций разговорной речи ярко проявляется в таких заменах и переделках текста стихотворения «Странность любви, или Бессонница», впервые напечатанного в «Моих безделках» (1794, ч. II, с. 201—203):

²¹³ Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 25 и 405.

²¹⁴ Ср.: Там же. С. 400—401 и 15.

²¹⁵ Там же. С. 415. Ср.: Карамзин Н. М. Соч. М., 1803. Т. I. С. 40.

²¹⁶ Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 172. Ср.: Карамзин Н. М. Соч. М., 1803. Т. I. С. 87.

Лучше искренно признаться
Вам, любезные друзья,
Что жестокая моя
Вечно страстной не бывала
И с любовью на меня
Глаз *вовек* не устремляла.
(203)

Лучше искренно признаться
Вам, любезные друзья,
Что жестокая моя
Нежной, страстной не бывала
И с любовью на меня
Глаз своих не устремляла.
(Соч. Карамзина, 1803, I, 69—70)

5. Особенно интересны и разнообразны изменения в стихотворном языке Карамзина, направленные на экспрессивное осложнение стиля.

Фразеологические новшества Карамзина, его тяготение к новым экспрессивным сочетаниям слов выражаются в таких изменениях текста стихотворения «Приношение грациям»:

В «Аглае» 1794 г. (I, 3):

Любезные душе чувствительной и нежной,
Богини дружества, *приятности*
нетленной [...]

Подруги нежных муз и всех красот
бессмертных.

В «Аглае», 2 изд. 1796 г. (I, 3):

Любезные душе чувствительной и нежной,
Богини дружества, *утех*
безмятежной [...]

Подруги нежных муз и всех красот
нетленных.

В стихотворении «На разлуку с П**»:

[...] когда, удалены
От шума, от забот, с весельем мы гуляли
По утренним лугам [...]
(Моск. журн., 1792, VI, 7)

[...] когда, удалены
От шума, от забот, с весельем мы встречали
Аврору на лугах [...]
(Соч. Карамзина, 1803, I, 61)

В «Песне мира»:

Луг, как бархат, зеленеет [...]
(Моск. журн., 1792, V, 154)

Луг пушится, зеленеет [...]
(Соч. Карамзина, 1803, I, 39)

В стихотворение «Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста» («Аониды», 1797, кн. II, с. 173) Карамзиным внесены лишь изменения, обостряющие образно-экспрессивный строй речи и устраняющие однообразие эмоционально-качественных или глагольных определений:

Злодей находит в жизни розы,
Для добрых терние растет,
Для них уныл, печален свет.
(Аониды, 1797, II, 176)

Злодей находит в жизни розы,
Для добрых терние растет,
Темницей кажется им свет.
(Соч. Карамзина, 1803, I, 3)

Любопытны также лексические и рифмические замены при полном сохранении экспрессивно-синтаксического построения в такой строфе:

Смотри: неверная смеется —
Любовник плачет от нее —
Она другому отдается,
Который, обольстив ее,
Оставит, через час забудет,
И сам... чрез час обманут будет.
(Аониды, II, 176)

Смотри: неверная смеется —
Любовник горестно сражен —
Она другому отдается,
Который ею восхищен;
Но скоро клятву он забудет,
И скоро... сам обманут будет.
(Соч. Карамзина, 1803, I, 3)

Усиление экспрессии и уточнение рифмы достигнуты такой переделкой двух строк в стихотворении «Волга» (впервые напечатанном в «Аглае», 1794, кн. I, с. 23—26):

В «Аглае»:

Когда же ты под мрачным небом
Начнешь клубиться с грозным ревом,
Начнешь кипеть в брегах своих [...]

(25)

Ср. ниже:

Когда пловцы, спастись не чая,
И к тучам руки простирая,
Хлад смерти чувствуют в сердцах [...]

(25)

В «Сочинениях Карамзина» (1803, I, 15):

Когда ж под тучами со гневом,
С ужасным шумом, грозным ревом
Начнешь кипеть в брегах своих [...]

Очень интересна работа Карамзина над экспрессивными формами синтаксиса^{39*}. Карамзин все разнообразнее и острее применяет присоединительные конструкции с союзом *и* в стихотворном языке. Он стремится к лаконической выразительности стиля, к экспрессивному сочетанию контрастов, к усилению драматичности речи.

В этом отношении чрезвычайно показательно сопоставление ранней и позднейшей редакции начальной строфы стихотворения «На разлуку с П**»:

В «Московском журнале» (1792, VI, 6):

Прости, мой друг. В последний раз
Тебя я к сердцу прижимаю —
Рок мрачный разлучает нас
Последнюю слезу безмолвно проливаю...
Прости, *и* будь мне друг всегда!
Хотя б моря меж нас шумели,
Пески Ливийские горели;
Хотя б громады вечны льда
Меня с тобою разделяли:
Ах, милый друг! душе моей
Они б не заграждали
Пути к душе твоей!..
Прости, — *и* Ангел мира
В дыхании зефира
Да веет за тобой!

В «Сочинениях Карамзина» (1803, I, 60):

Настал разлуки горький час!..
Прости, мой друг! В последний раз
Тебя я к сердцу прижимаю;
Хочу сказать: *не плачь!* и слезы проливаю...
Но так назначено судьбой —
Прости, — *и* Ангел мира
В дыхании Зефира
Да веет за тобой!

Чрезвычайно интересны изменения в порядке расположения слов, сделанные Н. М. Карамзиным в стихотворных текстах. Мотивы перестановки слов в каждом отдельном случае легко уяснить. Все примеры этого рода указывают на наличие тонко разработанной системы экспрессивного синтаксиса у Карамзина.

Например, в древней гишпанской исторической песне «Граф Гваринос», напечатанной в «Московском журнале» (1792, ч. VI, с. 219—226), читаем:

Он высоко цель поставил,
Чтоб попасть в нее копьем,
Копья все свои бросают,
Все Арабы метят в цель. (222)

В «Сочинениях Карамзина» (1803, т. I, с. 150) третий стих видоизменен:

Все свои бросают копья,
Все Арабы метят в цель.

²¹⁷ См.: Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 421.

Ср.:

Все Арабы взволновались,
Мечут копыя все в него [...]
(153)

6. Карамзин к началу XIX в. ослабляет и разрежает традиционную сентиментальную лексику и фразеологию в составе своего стихотворного и прозаического языка. Например, в стихотворении «Веселый час» («Моск. журн.», 1791, ч. III, с. 238—239, заглавие — «Песня веселых») подверглась переработке следующая строфа:

Братья! В жизни много горя —
Кто его не испытал?
Вздохи, слезы наша доля —
Но и радость бог нам дал ²¹⁸.

Устраняется стих:

Вздохи, слезы наша доля,

Ср. дальше:

Кто все плачет, все вздыхает...

В связи с изменением одного стиха происходит и общая перестройка строфы, при этом стиль становится более отвлеченным, обобщенным, менее интимным:

Мы живем в печальном мире;
Всякой горе испытал,
В бедном рубище, в Порфире —
Но и радость бог нам дал ²¹⁹.

В «Послании к Дмитриеву» («Мои безделки», 1794, ч. II, с. 170) интересны изменения текста, свидетельствующие, с одной стороны, о стремлении Карамзина к устранению и смягчению фразеологических аксессуаров классического стиля, с другой — об упорной работе над экспрессивными формами речи:

Тогда, чудесною судьбою
Наш шар примет лучший вид;
Сатурн на землю возвратится,
И тигра с агнцем помирят;
Богатый с бедным подружится,
И негу презрит Сибарит ²²⁰.

(*Мои безделки, II, 173*)

Тогда, чудесною судьбою,
Наш шар примет лучший вид:
Сатурн на землю возвратится,
И тигра с агнцем помирят;
Богатый с бедным подружится,
И слабый сильного простит.

(*Соч. Карамзина, 1803, I, 49*)

Отелло в старости своей
Пленил младую Дездемону,
И вкрался тихо в сердце к ней
Приятным А он и д с к им даром ²²¹.

(176)

Отелло в старости своей
Пленил младую Дездемону,
И вкрался тихо в сердце к ней
Любезных муз прелестным даром.

(51)

Ср. также:

Терпел палящий зной и хлад.

(177)

Терпел жестокий зной и хлад.

(51)

²¹⁸ Моск. журн. 1791. Ч. 3. С. 239.

²¹⁹ Карамзин Н. М. Соч. М., 1803. Т. I. С. 35. Ср.: Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. I. С. 413.

²²⁰ «Сибариты, древний греческий народ, самый сластолюбивый и роскошный. — К».

²²¹ «То есть даром красноречия. — К».

Борьба с банальными выражениями и экспрессивными оборотами раннего сентиментального стиля обнаруживается и в переработке «Песни мира» (впервые напечатана в «Моск. журн.», 1792, ч. V, с. 153).

Веселися вся земля!
С целым миром мы друзья.

(Моск. журн., 1792, V, 155)

Век Астреин оживи!
С целым миром мы в любви.

(Соч. Карамзина, 1803, I, 40)

И Силен, певец приятный,
Громким голосом поет;
Скачет, пляшет с резвой Дафной.

(155)

И Силен неутомимый
Громким голосом поет;
Пляшет с Нимфой любимой.

(40)

В «Моих безделках» (1794, ч. II, с. 161) первый стих изменен так:

И Силен, певец забавный [...]

В одной из «Двух песен» («Мы желали и свершилось»):

Быть щастливейшим супругом,
Быть любимым и любить,
Быть твоим нежнейшим другом! . . .
Ах! я рад на свете жить.

(Аониды, 1796, I, 43)

Быть щастливейшим супругом,
Быть любимым и любить,
Быть любовником и другом. . .
Ах! я рад на свете жить!

(Соч. Карамзина, 1803, I, 99)

Стремление сократить количество употребления слова *милый* обнаруживается в переделке «Послания к женщинам»:

Но здесь цветами осыпаю
Тьму брачных алтарей, где *милый* Купидон
И скромный Гименей навек соединяют
Любовников сердца.

(Аониды, 1796, I, 233)²²²

В «Сочинениях Карамзина» (1820, т. I, с. 107) вместо «милый Купидон» находим выражение «резвый Купидон». Ср. в этом же стихотворении:

Мне резвый Купидон
Отставку подписал — любовник с сединою
Не может счастлив быть: таков Судьбы закон.

(Соч. Карамзина, 1803, I, 144)

7. Интересен для характеристики эволюции мировоззрения Карамзина факт исключения последней строфы в стихотворении «Весеннее чувство»:

Когда, когда, святая благодать,
Ты бедных смертных просветишь?
Когда, когда любовь и радость,
В сердцах жестоких оживишь?²²³

В «Сочинениях Карамзина» издания 1803 г. (т. I, с. 72) этой строфы нет^{40*}.

Подводя итоги этим наблюдениям, необходимо признать, что стихотворный язык Карамзина с 90-х годов XVIII в. оказывается более устойчивым, чем язык Дмитриева. Он менее подвергается изменениям, стилистической правке со стороны самого Карамзина. Этот факт приобретает тем большее значение, что в 80-х годах XVIII в., особенно до 1787 г., Карамзин писал иным языком, более архаическим и неорганизованным.

²²² Ср. то же: Карамзин Н. М. Соч. М., 1803. Т. I. С. 134.

²²³ См.: Аглая. 1794. Кн. I. С. 78.

IX

Для оценки и определения места стихотворного стиля И. И. Дмитриева в истории языка русской художественной литературы конца XVIII—начала XIX в., а также в общей истории русского литературного языка очень важна социально-историческая перспектива. Уже современники выдвигали в качестве основных, опорных пунктов такой перспективы, с одной стороны, стили Державина и Карамзина, с другой — басенный язык Крылова и драматическую речь Грибоедова и с третьей — лирические стили Батюшкова, Жуковского и Пушкина. Поэт пушкинской поры — П. А. Вяземский, теснее всего связанный со стилевой традицией И. И. Дмитриева, в начале 20-х годов XIX в. так характеризовал со своих классовых позиций, с позиций аристократа — последователя Карамзина — положение языка Дмитриева в кругу некоторых предшествовавших ему художественно-языковых систем русской литературы: «Язык Ломоносова в некотором отношении есть уже мертвый язык. Сумароков подвинул у нас ход и успехи словесности, но не языка. Язык Петрова, Державина обильный поэтической смелостью, красотами, живописными и быстрыми движениями, не может быть почитаем за язык классический или образцовый [...] Язык Хераскова и ему подобных отцвел вместе с ними, как наречие скудное, единовременное, не взросшее от корня живого в прошедшем и не пустившее отраслей для будущего. В некоторых из стихов и прозаических творений Фонвизина обнаруживается ум открытый и острый; и хотя он первый, может быть, угадал игривость и гибкость языка, но не оказал совершенно авторского дарования: слог его есть слог умного человека, но не писателя изящного. Богданович в некоторых отрывках *Душеньки* и других стихах [...] может называться баловнем счастья, но не питомцем искусства. Мольер говорил о Корнеле, что какой-то добрый дух нашептывает ему хорошие стихи его: то же можно сказать и о певце *Душеньки*, сожалея, что дух враждебный так часто наговаривал ему на другое ухо — стихи вялые и нестройные [...]

Все сии писатели и несколько других, здесь не упомянутых, более или менее обогащали постепенно наш язык новыми оборотами и новыми соображениями и расширяли его пределы [...]. Строгая справедливость и обдуманная признательность, называя двух основателей языка нашего (т. е. Карамзина и Дмитриева. — В. В.), соединяет еще новыми узами имена, сочетанные уже давно постоянною и примерною дружбою. Отвращение ко всем успехам ума человеческого ополчило и здесь соперников во имя старины, против Карамзина и Дмитриева, развивающих средства языка, еще недовольно обработанного, и обогащающих сей язык добычею, взятою из его собственных сокровищ. Сие раскрытие, сии применения к нему понятий новых, сии вводимые обороты называли галлицизмами, и, может быть, не без справедливости, если слово г а л л и ц и з м принято в смысле е в р о п е и з м а [...]

Примечательно и забавно то, что Карамзин и Дмитриев, как великие полководцы, которые, преобразовав искусство военное, кончают тем, что самих врагов своих научают сражаться по системе, ими вновь введенной, научили неприметным образом и противников своих писать с большим или меньшим успехом по-своему»²²⁴.

Вяземский защищает и доказывает необходимость дальнейшего развития и усовершенствования русского литературного языка, осуждая тех, кто пытается «задерживать естественный ход языка». «Найдутся

²²⁴ Дмитриев И. И. Стихотворения. СПб., 1823. Т. I. С. XVI—XXI.

люди и даже в числе писателей наших, которые несколькими сотнями слов могли бы выручить полную сумму своих наличных понятий; но забывать не должно, что при этом роде людей уgomонных и умеренных бывают и такие, коих неутомимая жажда к приобретениям беспрерывно умножает богатства языка, а с ними и его потребности. Ум человека знает отдых и бездействие; но ум человеческий завсегда в работе и движении наступательном. Новые понятия, новые открытия в науках, новые устройства в порядке гражданском требуют и новых выражений или новых соображений в значении слов уже известных. Нет сомнения, что и самый наш язык, уже изменившийся, изменится еще, по мере, как мы будем непосредственнее и действительнее участвовать в общем ходе образованности и просвещения. *История Государства Российского* составляет сама эпоху в слоге Карамзина и следственно эпоху и в русском языке»²²⁵.

Само собой разумеется, что весь этот очерк истории развития языка русской художественной литературы в корне неверен и неисторичен. Здесь язык великих писателей XVIII в., из которых такие передовые деятели в области языка и литературы, как Радищев, вовсе и не упомянуты, принесен в жертву для большего прославления реформы литературно-художественной речи, связанной с именами Карамзина и Дмитриева. Но этот голос дворянина-современника очень характерен.

Далее Вяземский, как уже было сказано выше, выделяет в творчестве И. И. Дмитриева три жанра и три стиля как особенно продуктивные и важные для последующего развития русского литературного языка: средне-высокий лирический стиль («Ермак», «Освобождение Москвы», «К Волге»), сказовый или «сказочный», т. е. стиль стихотворной повести, и басенный. В области басенного стиля вклад И. И. Дмитриева в сокровищницу русской литературно-художественной речи, по мнению Вяземского, был наиболее значителен. В связи с этим П. А. Вяземский сопоставляет басенный стиль И. И. Дмитриева с басенным стилем Крылова и, руководствуясь своим аристократическим «лингвистическим вкусом», готов оценить историческую заслугу И. И. Дмитриева в области усовершенствования русской литературно-художественной речи выше, чем историческую роль басенного языка Крылова.

По словам Вяземского, И. А. Крылов «не только последовать, но так сказать, бороться дерзнул с нашим поэтом, перерабатывая басни, уже им переведенные, и басни превосходные, и мы благодарны ему за его смелость». Вяземскому представляется, что «Крылов нашел язык выработанный, многие формы его готовые, стихосложение — хотя и ныне у нас еще довольно упорное, но уже сколько-нибудь смягченное опытами силы и мастерства. Между тем забывать не должно, что он часто творец содержания прекраснейших из своих басен; и что если сие достоинство не так велико в отношении к предместнику его, который был изобретателем своего слога, то оно велико в сравнении с теми, которые не изобрели ни слога, ни содержания своих басен»²²⁶.

Это пристрастное суждение Вяземского, как известно, вызвало протест со стороны представителей разных литературных направлений. Даже Ф. Булгарин в «Литературных листках» за 1824 г. писал: «Что касается до мнения Автора (П. А. Вяземского. — В. В.) о заслугах и дарованиях И. А. Крылова, то мы осмеливаемся сказать, что находим оное слишком строгим и даже пристрастным». О подражании Дмитриеву не может

²²⁵ Там же. С. XX—XXI.

²²⁶ Там же. С. XLI.

быть и речи. «Слог И. А. Крылова совершенно разный, рассказ нимало не сходствует; план басен Крылова оригинальный, а язык его есть, так сказать, возвышенное простонародное наречие [...] Слог басен И. И. Дмитриева, по нашему мнению, есть язык образованного светского человека; слог И. А. Крылова изображает простодушие и вместе с тем замысловатость русского народа; это русский ум, народный русский язык»²²⁷.

Но особенно возмущен был несправедливой оценкой значения басенного языка Крылова сравнительно с языком басен И. И. Дмитриева в статье кн. П. А. Вяземского А. С. Пушкин. Еще не читая статьи Вяземского, а только прослышав о ней, Пушкин набрасывает в черновике письма к Вяземскому уничтожающую характеристику творчества Дмитриева. Больше всего он негодует на заявление Вяземского, что Дмитриев является подлинным представителем русской образованности, русской цивилизации. «О Дмитриеве, — пишет Пушкин, — спорить с тобой не стану, хотя все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова, все его сатиры — одного из твоих посланий, а все прочее первого стихотворения Жуковского. Сказки писаны в дурном роде, холодны и растянуты. «Ермак» такая дрянь, что мочи нет, — по мне Дмитриев ниже Нелединского и сто крат ниже стихотворца Карамзина»^{41*}. Позднее, когда Пушкин, все еще не прочитав статьи Вяземского, из рецензии на нее Булгарина узнал, что Вяземский, возвеличивая Дмитриева, унижает и принижает Крылова, он почти полностью использовал свое черновое письмо о Дмитриеве. Он писал Вяземскому в марте 1824 г.: «Грех тебе унижать нашего Крылова. Твое мнение должно быть законом в нашей словесности, а ты по непростительному пристрастию судишь вопреки своей совести и покровительствуешь чорт знает кому. И что такое Дмитриев? Все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова»^{42*}.

В 1825 г. в статье о предисловии Лемонте к переводу басен Крылова Пушкин так охарактеризовал национальное значение басенного творчества Крылова: «Мы должны благодарить графа Орлова (издателя переводов басен Крылова), избравшего истинно народного поэта, дабы познакомить Европу с литературой севера.

Конечно, ни один француз не осмелится кого бы то ни было поставить выше Лафонтена, но мы, кажется, можем предпочесть ему Крылова. Оба они останутся любимцами своих единосемцев. Некто справедливо заметил, что простодушие (*naïveté, bonhomie*) есть врожденное свойство французского народа; напротив того, отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться. Лафонтен и Крылов представители духа обоих народов»^{43*}.

Познакомившись с этой статьей Пушкина, Вяземский иронически написал ему: «Что такое представительство Крылова? Следовательно и Орловский (художник-жанрист и карикатурист. — В. В.) — представитель русского народа. Как ни говори, а в уме Крылова есть все что-то лакейское: лукавство, брань из-за угла, трусость перед господами, все это перемешано вместе. Может быть, и тут есть черты народные, но по крайней мере не нам признаваться в них и не нам ими хвастаться перед иностранцами». На эту язвительную и классово-пристрастную характеристику Пушкин ответил шуткой в стиле Вяземского, не желая продол-

²²⁷ Литературные листки. 1824. № 2. С. 62—63. Ср.: Гофман В. А. Язык литературы. Л., 1936. С. 286.

жать бесполезной полемики: «Ты уморительно критикуешь Крылова; молчи, то знаю я сама, да эта крыса мне кума. Я назвал его представителем *духа* русского народа — не ручаюсь, чтоб он отчасти — не вонял. В старину наш народ назывался смерд (см. госп. Карамзина)» ²²⁸.

В этих отzyвах и шутках нашли отражение различные социальные позиции Вяземского и Пушкина ^{44*}.

Вяземский оставался приверженцем старого салонного карамзинизма с его культом изящного вкуса «светского хорошего общества». Пушкин стремился создать новый литературный русский язык на широкой демократической основе. В Крылове он ценит не только его «живописный способ выражаться», но и демократизм его языка и демократизм его аудитории. Пушкин признает Крылова «во всех отношениях самым народным нашим поэтом (*le plus national et le plus populaire*)» ^{45*}. К Дмитриеву же позднее, в 30-е годы, Пушкин стал относиться беспристрастнее и сдержаннее как к одному из первоклассных деятелей нашей старой литературы. Но общий взгляд Пушкина на Дмитриева как на писателя малосодержательного, безыдейного, хотя и тонкого стилиста, создавшего «прелестные образцы легкого и шутивого рассказа в светском вкусе», мало изменился.

Народность и демократизм басенного языка Крылова еще ярче выступали при сопоставлении с языком басен И. И. Дмитриева.

А. Ф. Мерзляков так охарактеризовал отношение языка басен Дмитриева к предшествующей традиции и вместе с тем общую эволюцию басенного стиля в русской литературе докрыловского периода: «Сумароков нашел их (басни) среди простого, низкого народа; Хемницер привел их в город; Дмитриев отворил им двери в просвещенное образованное общество, отличающееся вкусом и языком» ^{46*}.

Сопоставление же стиля басен Крылова со стилем басен Дмитриева привело современников к такой формуле: «Дмитриев ввел басню во дворец, Крылов вывел ее на площадь» ^{47*}.

Сравнительный анализ языка басен Дмитриева и Крылова помогает глубже понять и исторически осмыслить классовую ограниченность стилистической позиции И. И. Дмитриева.

Басня Дмитриева «Дуб и трость» по слогу относилась к числу лучших произведений этого поэта (см., например, суждение П. А. Вяземского) ^{48*}.

Басня «Дуб и трость» была одним из первых произведений Крылова в басенном жанре, написанных им в начале XIX в., после длительного перерыва. Эту басню одобрил И. И. Дмитриев ^{49*}. Крылов упорно и длительно работал над стилем этой басни.

Сопоставление стиля этих басен представляет большой интерес для истории русского литературного языка.

В окончательной редакции ²²⁹ и та и другая басня не содержит никаких особенно ярких примет «простонародности» и даже общеразговорного просторечия ни в синтаксическом строе, ни в словарном составе. И все же в языке крыловской басни, и прежде всего в ее повествовательном стиле, гораздо более выразительны и живописны народные разговорно-просторечные слова и обороты. Они подвергнуты своеобразной индивидуально-художественной обработке. В языке басни Дмитриева им соответствуют или книжные или нейтральные, общие для книжного и разговорного стиля

²²⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., 1937. Т. 13. С. 240 (письмо от 7.XI.1825).

²²⁹ См.: Дмитриев И. И. Стихотворения. СПб., 1823. Ч. 2. С. 59—60; Крылов И. А. Полн. собр. соч. М.; Л., 1946. Т. 3. С. 78—79; 399—402.

речи, но в том и другом случае очень отвлеченные выражения. У Крылова стиль гораздо изобразительнее.

У Дмитриева:

Дуб с тростью вступил однажды
в разговоры [...]

С сим словом вдруг завывала
От севера гроза, и небо помрачила;

Ударил грозный ветер — все
рушит и валит,

Летит, кружится лист: трость гнется —
дуб стоит [...]

Ветер пуще *воружась*, из всей ударил мочи,
И тот, на коего с трудом взирали очи,

Кто ада и небес едва не досягал, —
Упал ^{50*}.

У Крылова:

С тростинкой дуб однажды в речь
вошел [...]

Едва лишь это трость сказала,
Вдруг мчится с северных сторон

И с градом, и с дождем шумящий аквилон.
Дуб держится, — к земле тростиночка

припала.
Бушует ветер, удвоил силы он,
Взревел и вырвал с корнем вон

Того, кто небесам главой своей касался
И в области теней пятою упирался.

Легко заметить основные различия в формах выражения между стилем Дмитриева и стилем Крылова.

1. В языке Дмитриева встречаются неоправданные столкновения и смешения разнородных языковых элементов. Это — наследие старой системы среднего слога. Например:

Ветер пуще *воружась*, из всей ударил мочи,
И тот, на коего с трудом *взирали* очи,
Кто ада и небес едва не *досягал*, —
Упал.

Здесь разговорные выражения *пуще*, *из всей мочи* сочетаются со стяженной формой *воружась*, которая допускалась старой литературной традицией как «пиитическая вольность». П. А. Вяземский расценивал такое употребление как «неправильность»: «За исключением двух слов, неправильно употребленных (*злачна* вместо *злачного*; *воружась* вместо *вооружась*), вообще все стихи совершенны» ^{51*}.

Переход к книжным, торжественным формам высокого слога, используемым для характеристики падения дуба, слишком резок. И последующие стихи носят слишком явный отпечаток отвлеченной архаичности высокого стиля классицизма («на коего. . . *взирали* очи»; «кто ада и небес едва не *досягал*»).

В языке Крылова стилистическая грань между описанием бури и изображением гибели дуба не обозначена так резко и прямолинейно. Преображение дуба в объект действия ветра («и вырвал с корнем вон того, кто. . .») подчеркивает трагический конец величия дуба. Книжные патетические выражения последних двух стихов согласуются с живой фразеологией лирического стиля той эпохи («небесам *главой своей касался* и в области теней пятою упирался») ²³⁰.

Кроме того, Крылов с необыкновенным мастерством подобрал активные, народно-бытовые глаголы для динамического изображения силы ветра («Бушует ветер, удвоил силы он, взревел и вырвал с корнем вон. . .»).

2. В языке Крылова неизмеримо острее, разнообразнее и живописнее использованы экспрессивные краски живой народной разговорной речи:

²³⁰ Ср. у Я. Княжнина в басне «Дуб и трость»: «дуб гордый, головой касаясь до неба, на гибку трость смотрел с презреньем с высоты» (Княжнин Я. Б. Собр. соч. СПб., 1787. Т. 4. С. 243).

«С тростинкой дуб однажды в речь вошел. . .» (ср. «Дуб с тростию вступил однажды в разговоры»);

«Дуб держится — к земле тростиночка припала» (ср. «Трость гнется — дут стоит») и др.

3. В языке Крылова соотношение и связь разнотильных элементов основаны на новом принципе — на принципе оценки национально-образовательной силы и точности выражения, его народной и социально-общественной характеристики, его реалистического правдоподобия.

В языке Дмитриева основным фактором сочетания разнотильных речевых элементов является отвлеченный эстетический критерий художественного совершенства, остроумия и условно-театрального «благообразия». Особенно ярко это различие ощущается при сопоставлении не только окончательного текста этих басен, но и их ранних вариантов.

Так, у Крылова в первоначальном тексте «Московского зрителя» (1806, ч. I, с. 73):

*Тростинке как-то Дуб изволил сделать честь —
С ней разговор завести* ²³¹.

Ср. у И. И. Дмитриева в сборнике «И мои безделки» (с. 249):

*Дуб с тростию вступил однажды в разговоры:
Жалею, дуб сказал, низвед к ней важны взоры.
Жалею, бедна трость! об участи твоей. . .*

Очень показательны изменения в стиле повествования, внесенные И. А. Крыловым при переработке этой басни:

*Вдруг мчится с северных сторон
Взвывая пыль столбом, ревуший Аквилон.*

(По тексту «Моск. зрителя», 1806, I, 73)

*Вдруг мчится с северных сторон,
И с градом и с дождем (ревуший зачеркнуто)
шумящий Аквилон.*

(По изд. 1825 г. и последующим изд.)

Уперся Дуб; к земле Тростиночка припала.

(Моск. зритель, 1806, I, 73)

*Дуб держится — к земле Тростиночка
припала.*

(По изд. 1825 г.)

*Бунтует ветер, — удвоил силы он
И вырвал с корнем вон [. . .]*

(Моск. зритель, 1806, I, 73)

*Бушует ветер, — удвоил силы он
И вырвал с корнем вон [. . .]*

(По изд. басен 1815 г.)

И наконец, в последних изданиях (начиная с изд. 1825 г.):

*Бушует ветер, удвоил силы он,
Взревел и вырвал с корнем вон [. . .]* ²³²

Необходимо подчеркнуть, что расширение и углубление народной струи в составе русского литературного языка XIX в., национальная демократизация, смысловое обогащение и стилистическое осложнение литературно-художественной речи в эту эпоху не определяются одним лишь количественным приростом народных или разговорных, областных, социально-групповых или жаргонных слов и оборотов.

Главное в новых крыловских методах качественного преобразования

²³¹ Ср. в позднейших рукописях этой басни (при подготовке издания басен 1825 г.):

*Дуб с Тростью некогда такую речь завел.
Дуб некогда с Тростинкой речь завел.*

²³² См.: Кеневич В. Ф. Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб., 1868. С. 1—8. См. также: Крылов И. А. Полн. собр. соч. М., 1946. Т. 3. С. 401—402.

и использования народных элементов — в резком изменении их семантических и стилистических функций²³³. Ведь, например, в языке басни Я. Княжнина «Дуб и трость» (в ее заключительных строках) гораздо резче и непринужденнее, чем у Крылова, выступают формы устного просторечия, но зато в художественно не обработанном виде и в механическом смешении с книжными конструкциями, оборотами и выражениями:

Но вот, *нахмуря* брови черны,
И ветренну Борей *разинув* хлябь,

С дождем мешая пыль, кричит: Всю бей, всю грабь,
Все власти лишь моей, все быть должны покорны!
Тирану этому уклончивая трость,
Опять согнув *хребтову* кость,

Покорно бьют челом, ему упавши в ноги,
Не прикоснулася Бореева к ней злость;
Безвредно ей, он мчится по дороге
Туда, где крепкий дуб стоит,

Он жди́т и от нево поклона,
Но дуб от спеси лишь *крехтит*:
Не хочет дуб нести Бореева закона.
Сильнее ветер там, *где более упор*²³³.

И гневаться Борей безмерно скор;
С такую яростью на дуб упрямый дунул,
Что *с места он его и с корнем ссунул*²³⁴.

В идеологическом плане здесь характерны образы и фразеология государственно-делового языка XVIII в., а также представление Борей в качестве тирана.

Ср. у А. П. Сумарокова в басне «Дуб и трость» отвлеченно-символический, пространный и вместе с тем средний, свободный от груза просторечия, хотя и несколько архаический, стиль описания:

Восстала буря, треск
И блеск
На горизонте,
И треволение в пространном понте:
Внимают ветра крик
Дуброва и тростник:
Ветр буйный с лютым гневом,
Дышит отверстым зевом,
Яряся мчится с ревом,
Сразиться с гордым древом;
Через тростник летит
И весь тростник мутит:
Трость пала;
Так сила ветрова на воздухе пропала,
А он на гордый дуб жестокость устремил:
Дуб силен; но тово сил ветра не имеет,
А гнуться не умеет:

²³³ Ср. в ранней редакции крыловской басни: *Уперся дуб* [...]

²³⁴ Ср. у Крылова: *И вырвал с корнем вон* [...]

Ударил ветер, и дуб тотчас переломил:
Крепчайша сила древо сшибла.
Дуб пал и дуб погиб, спесь пала и погибла ²³⁵.

Еще более существенная разница между басенным стилем Дмитриева и басенным стилем Крылова наблюдается в приемах построения диалога. У И. И. Дмитриева совсем не развиты приемы социально-экспрессивного и характеристического разграничения речи персонажей. Разговорный стиль действующих лиц подчинен тем же нормам языка «хорошего общества», тем же требованиям светского «благородного» вкуса. Поэтому и *Трость* и *Дуб* говорят у Дмитриева одним и тем же языком, который представляет собой смесь книжных и разговорных оборотов и конструкций ^{53*}. Напротив, у Крылова важная, величественная экспрессия речи *Дуба*, начинающейся в тонах интимного бытового разговора и лишь постепенно — при обращении к себе — приобретающей напряженную книжно-риторическую окраску, противопоставлена простой, близкой к обиходному просторечию, живописной и трогательной речи *Тростинки*.

Сопоставление строя этих речей у Дмитриева и Крылова может лишь подтвердить и углубить эти общие наблюдения. У И. И. Дмитриева даже разговорные фразы носят отпечаток отвлеченности и лишены индивидуальной характеристики:

Жалею, тросточка, об участи твоей!
Я чаю, для тебя тяжел и воробей. . .

Ср. у Крылова:

«Поистине *роптать* ты *вправе* на природу»,
Сказал он: «воробей, и тот тебе *тяжел*».

Показательны печатные и рукописные варианты:

Куда тебя обидела природа!
(Он начал) ведь тебе *овсянка* уж тяжка.
Поистине пенять ты можешь на природу. . .
Сказал он ей: Снегирь и тот тебе *тяжел*.

У Дмитриева:

Легчайший ветерок, едва струящий воду,
Ужасен для тебя, как буря в непогоду,
И гнет тебя к земли.

У Крылова:

Чуть *мелкой рябью* лишь погода
Подернет по воде слегка,
Нагнешься так ты сиротливо! . . .
Не так, как я [. . .]

(Моск. зритель, 1806, I, 73)

В этой фразе отвлеченно-книжный стиль выражения у И. И. Дмитриева особенно остро выступает при сопоставлении его с устно-бытовой фразеологией крыловского сказа. Слово *погода* употреблено здесь в севернорусском значении (непогода). Оно затем устраняется Крыловым, но не сразу:

В *легкую погоду*,
Едва от ветерка начнет вода *рябеть*,
Нагнешься [. . .]

* * *

И в *легкую погоду*,
Едва вода начнет *рябить*,
Ты так нагнешься [. . .]

* * *

²³⁵ Сумароков А. П. Притчи. СПб., 1762. Ч. 1. С. 12—13.

Таким образом, хотя Крыловым употреблен архаически-славянский глагол *посмеиваться*, признанный церковным уже в академическом словаре 1847 г., но в языке Крылова книжная фразеология оживлена и расцвечена то живым разговорным синтаксическим оборотом («хоть бы уж ты. .»), то порядком слов, то устно-бытовым идиоматизмом («в удел природа отвела»), то ярким национальным образом («наравне с Кавказом, горделиво»).

Для характеристики методов художественной обработки живой разговорной речи в диалогическом стиле Крылова показательна такая параллель с И. И. Дмитриевым (из ответа Тростинки):

У Дмитриева:

Ты очень жалостлив, *Трость Дубу* отвечала:

Но право, о себе еще я не вздыхала,

Да не о чем и воздыхать:

Мне ветры менее, чем для тебя опасны.

У Крылова:

«Ты очень жалостлив», сказала *Трость*

в ответ;

«Однако не крушись: мне столько худа нет.

Не за себя я вихрей опасюсь:

Хоть я и гнусь, но не ломаюсь:

Так бури мало мне вредят;

Едва ль не более тебе оне грозят!

При сопоставлении басни «Старик и трое молодых» у Дмитриева и Крылова чрезвычайно ярко выступает не только индивидуальное различие их стилей, но и разное понимание этими писателями общенациональной языковой нормы, особенно в сфере словесно-художественного выражения.

И. И. Дмитриев демонстрирует новые принципы построения драматического диалога — лаконического^{55*} и экспрессивно выразительного, выдержанного в тонах светского приличия и тонкой иронии. Разговорная струя речи легко превращается в книжный стиль, ассимилируясь с ним. Срывов в просторечье нет. Усиление драматизации дает себя знать и в таких исправлениях начальных стихов басни.

В сборнике «И мои безделки» (с. 208):

В «Стихотворениях И. И. Дмитриева» (1823, с. 142):

Однажды старичок над заступом потел;

Рыл яму — деревцо садить хотел.

Старик, лет в семьдесят, рыл яму и кряхтел:

Добро бы строить, нет! садить еще хотел!

И далее идут иронические реплики трех молодцов:

«Какую же охоту

На старости бог дал!»

Один из них сказал.

Другой прибавил: «Что ж? Еще не опоздал:

Ковчег и большего терпенья стоил Ною».

«Смешен ты, дедушка, с надеждою пустою!

Промолвил третий старику:

Довольно, кажется, ты пожил на веку;

Когда ж тебе дожидаться,

Под тению твоей рябинки прохладиться,

Ровесникам твоим и настоящий час

Неверен:

А завтрем лстыть себя оставь уже ты нас».

В рукописях:

Но вам как на беду природа отвела

Брега Эолова владения бурлива.

Любопытны стилистические изменения в последней реплике по сравнению с первоначальной редакцией, в которой было:

Когда ж тебе дожждаться
Под тенью *деревца* в *июле* *прохлаждаться*?
Ровесникам твоим и настоящий час
Весьма, весьма неверен!

(И мои безделки, 209)

Здесь, с одной стороны, устраняется официально-книжное *весьма, весьма* (ср. в «Модной жене»: «*Весьма, весьма* желаю», и позднее: *От всей души* желаю»), а с другой — замена *деревца* *рябинкой* усиливает бытовую характеристичность выражения.

И после холодно-иронической авторской сентенции:

Совет довольно здрав, довольно и умерен
Для мудреца в шестнадцать лет! —

звучит элегическая ария старика. В ней мало разговорно-бытовых речевых элементов:

Работа же моя
Не мне, так детям пригодится.

Есть книжные сентенции:

Чувствительна душа и вчуже веселится.

Основная же часть речи старика обнаруживает сильное влияние литературно-книжного элегического стиля с его сентиментальной фразеологией, носящей яркий отпечаток поэтики классицизма:

И Парка бледная равно
Взирает на течение наше.
От Провидения нам ведать не дано,
Кому из нас оно судило
Последнему взглянуть на дневное светило. . .
Быть может, ах! и то, что ваш безумец хилой
Застанет месяца восход
Над вашей розами усыпанной. . . могилой.

В басне Крылова сохраняется тот же стиль морального рассуждения. Но в него внесены живые краски национально-бытовой речи. Иронический тон, пронизывающий и повествование и замечания молодых людей в басне И. И. Дмитриева, у Крылова ослаблен до предела, почти вовсе устранен.

Неужли будешь ты второй Мафусаил?

Зато образы и выражения устно-бытовой речи, ее разнообразные экспрессивные оттенки, иногда ее интимный тон — все это чрезвычайно ярко выступает в крыловской басне и придает ей национальную характерность. Самые книжные обороты приобретают здесь национальный русский колорит.

Оставь, старинушка, свои работы:
Тебе ли затевать толь дальние расчеты?
Едва ли для тебя текущий верен час?
Такие замыслы простительны для нас [. . .]

Но часто не себе я только в век свой сеял,
Не одного себя я в жизнь мою лелеял;
И труд тот был всегда по сердцу моему,

Где видел пользу я не мне лишь одному [...]
Да лъзя ли и за то ручаться наперед [...]
Иль на *пригожество* лиц [...]
Не смейтесь!... а может быть,
Вам *прежде моего лежать в земной*
утробе!...

И может быть на вашем сидя гробе,
Придется несколько зарей мне проводить.
Как *напрорек* старик, так *точно* после
было [...]

А третий в жаркий день холодного испил
И *занемог*; быть может, жив бы был,
Но *добрый врач его поторопил*
Последнюю природе данью.

Из этих сопоставлений видно, как Крылов преодолевал власть языковой традиции XVIII в., как его стиль все глубже и острее уходил своими корнями в сокровищницу живой общенародной русской речи, как переплавлялись в новом стилистическом синтезе элементы всех трех штилей XVIII в.

Ясно, что И. И. Дмитриев ищет общенациональную норму русского литературного языка в пределах старой литературно-языковой системы. Он стремится к ограничению и преобразованию этой старой системы, к более сложному и тонкому смешению отобранных элементов высокого и простого слова с «нейтральным», средним слоем литературного языка.

Крылов, не отрицая большой роли литературно-языкового наследства, все же отказывается от ориентации на средний слог литературы XVIII в. Он стремится к интенсивному художественному использованию всего общерусского инвентаря простой народной речи. Вместе с тем он свободнее, чем И. И. Дмитриев, относится к разным формам высокого и среднего слога и широко ими пользуется в зависимости от темы и цели изложения, демонстрируя беспредельные возможности нового художественного синтеза всех жизнеспособных элементов русской речи.

В стиле басен на тему «Два голубя» различие художественных методов И. И. Дмитриева и И. А. Крылова, а также различие их понимания состава, нормы и семантических свойств русского литературного языка проявилось особенно глубоко и резко. Интимно-бытовой, овеванный экспрессией участия и сочувствия, близкий к разговорному языку тон сказа обеих басен обязывал и того и другого автора раскрыть свое отношение к вопросу о степени и характере использования форм и элементов живой народной речи в стиле художественного повествования, о принципах и приемах их спайки с традиционными литературно-книжными оборотами. И. И. Дмитриев и в этом случае обнаружил строгую разборчивость в оценке и употреблении народных выражений и привязанность к определенным нормам среднего элегического стиля. Крылов же, проникая в недра устной русской речи, искусно пользуясь ее красками и живописными формами, разнообразно сочетая ее элементы с разностильными

А если от того, что делать начинаю²⁴³
Не мне лишь одному я пользы ожидаю;
То, признаюсь,
За труд такой еще охотнее берусь.

Кто добр, не все лишь для себя трудится.
Да *можно ль* и за то ручаться наперед [...]
Или на *прелесть* лиц [...]
Кто знает: может быть, что *ваш и ближе час*,
И что *сыра земля покроет прежде вас*.

Как *им* сказал старик, так после *то* и
было [...]

А третий — в жаркий день холодного испил,
И *слег*: его врачам искусным поручили,
А те его до смерти залечили.

²⁴³ Ср. в печатных вариантах:

А если от трудов, которые начинаю...

конструкциями и лексико-фразеологическими оборотами старой литературно-языковой системы, создает новый сплав всех этих стихий, глубоко народный и соответствующий лингвистическим вкусам самых различных слоев русского общества (и прежде всего слоев демократических). Достаточно сопоставить следующие синонимические параллели из языка басен И. И. Дмитриева и И. А. Крылова «Два голубя»²⁴⁴:

Два Голубя друзьями были,
Издавна вместе жили
И кушали и пили.

(Стихотворения И. И. Дмитриева, 1823, с. 82)

Он вздрогнул, прослезился,
И к другу возопил:
«Помилуй, братец, чем меня ты поразил?
Легко ль в разлуке быть? .. тебе легко,
жестокой?

Я знаю; ах! а мне... я с горести глубокой,
И дня не проживу...

[...] *Хоть до Зефиров ты, голубчик, погоди!*
Теперь лишь Ворон прокричал,
И без сомнения — страшуся я безмерно!
Какой-нибудь из птиц напасть он предвещал,
А сердце в горести и плуце имоверно!
Когда расстанусь я с тобой,
То будет каждый день мне угрожать бедой:
То Ястребом лихим, то лютыми стрелками,
То Коршунами, то силками —
Все злое сердце мне на память
приведет» [...]

Безумцам умна речь, как в ручейке вода:
Журчит, и мимо протекает.
Затейник слушает, вздыхает,
А все-таки лететь желает [...]
А ты, дружочек мой,
Наслушавшись меня, так сведущ будешь

к лету,

Как будто бы и сам гулял по белу свету.
При сих словах
На место всех увы! и ах!
Друзья взглянулись, поклевались,
Вздохнули и расстались [...]
Летит, и видит свысока
Рассыпано пшено, а возле — Голубка;
Садится, и в минуту

Два голубя, как два родные брата жили,
Друг без друга они не ели и не пили;
Где видишь одного, другой уж верно, там;
И радость, и печаль, все было пополам [...]
«Куда ты?» говорит сквозь слез ему другой;
«Что пользы по свету таскаться?
Иль с другом хочешь ты расстаться?
Бессовестный! [...]

Хоть подожди весны лететь в такую
даль [...]

Да, чу! и ворон прокричал:
Ведь это, верно, к худу.
Останься дома, милый мой! [...]
А я так без тебя совсем осиротею.
Силки, да коршуны, да громы только мне
Казаться будут и во сне;
Все стану над тобой бояться я
несчастья» [...]

Растрогала речь эта Голубка;
Жаль братца, да лететь охота велика:
Она и рассуждать, и чувствовать
мешает [...]

«Ты, слушая меня, представишь все так
живо,

Как будто б сам летал ты по свету со мной». Тут — делать нечего — друзья
поцеловались,

Простились и расстались²⁴⁵ [...]
[...] летит и видит он;
В заглушьи под леском рассыпана пшеничка.
Спустился — в сети тут попалась наша
птичка!

²⁴⁴ Крылов И. А. Полн. собр. соч. М., 1946. Т. 3. С. 25 и 413.

²⁴⁵ Интересно сопоставить описание грозы у Крылова и у Дмитриева, прибегнувшего и в этом случае к «аристократическому» образу:

У Дмитриева:

Но вдруг покрылось небо мглою
И прямо страннику в глаза
Из тучи ливный дождь, град, вихрь,
сказать вам словом,
Со всею свитою, как водится, гроза!

У Крылова:

Вдруг встречу дождь и гром...
(народн. встречу — на встречу)

Запутался в сети; но сеть была худа,
 Так он против нее носком вооружился;
 То им, то ножкою тянув, тянув, пробился
 Из сети без вреда,
 С утратой перьев лишь. Но это ли беда?
К усугубленью страха,
 Явился вдруг Сокол [...]
 И так, благодаря стечению воров,
 Наш путник Соколу в добычу не достался.
 [...] потом в него мальчишка —
 Знать голубиный был и в том еще умишка —
 Для шутки камешек лукнул ²⁴⁶
 И так его зашиб, что чуть он отдохнул.

Беды со всех сторон!
 Трепещется он, рвется, бьется;
 По счастью, сеть стара: кой-как ее порвал,
 Лишь ножку вывихнул, да крылышко помял!
 Но не до них: он прочь без памяти несется.
 Вот, пуше той беды, беда над головой!
 Отколь ни взялся ястреб злой [...]
 И хищник хищнику достался на обед.
 Меж тем наш голубь милой,
 Вниз камнем ринувшись, прижался под
 плетнем [...]
 Ребенок, черепком наметя в Голубка, —
 Сей возраст жалости не знает,
 Швырнул и раскрыл висок у бедняка.

Ср. в изданиях басен Крылова 1809 и 1811 гг.:

Мальчишка в близости резвился:
 Набравши камушков, он в цель метать учился
 И, чтоб узнать, верна ль рука,
 Хватъ камнем в голубка,
 Как срезал с ног он бедняка ²⁴⁷.

Вникая в эти стилистические параллели, нельзя не заметить, что стиль Крылова отражает — по сравнению со стилем Дмитриева — новый этап развития русского литературного языка, гораздо более близкий к нам.

Ср. невыразительные и устарелые формы разговорной речи в языке Дмитриева:

Легко ль в разлуке быть? .. тебе легко, жестокой!
 Я знаю; ах! а мне [...]

А сердце в горести и пуше имоверно!
 Наслушавшись меня, так сведущ будешь к лету [...]

Стиль Крылова управляется более демократическими нормами эстетического языкового вкуса, не только родственными нам, нашей эпохе, но как бы отражающими индивидуальное своеобразие общерусского национального словесно-художественного мировосприятия (ср. в разговорно-диалогической речи:

Что пользы по свету таскаться?
 Иль с другом хочешь ты расстаться?
 Бессовестный! [...]
 Я буду говорить: ах, где-то братец мой?
 Здоров ли, сыт ли он, укрыт ли от ненастья? — и т. п.).

²⁴⁶ *Лукнуть* — областное севернорусское и поволжское слово. Проф. Е. Ф. Будде в своем «Очерке истории современного литературного языка (XVII—XIX вв.)» так писал о слове *лукать* в языке И. И. Дмитриева: «У Дмитриева, в басне „Совесть“ мы находим следующее выражение: „И начал в них л у к а т ь“, хотя с одинаковым успехом Дмитриев мог здесь употребить слова „бросать“ вместо „лукать“ (говорится про бросание камней в воробышков). И. И. Дмитриев родился в Симбирске и до 14 лет провел на востоке России, в Симбирске и Казани, где известно это слово: его мы находим в восточном Поволжье, в Вятской губернии, Оренбургской губернии и проч. (см.: Васнецова. Материалы для словаря Вятск. губ. S. V. Даль. Словарь S. V. „лука“ и друг.)» (Будде Е. Очерк истории современного литературного языка // Энциклопедия славянской филологии. СПб., 1908. Вып. 12. С. 66).

²⁴⁷ См.: Кеневич В. Ф. Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб., 1868. С. 52.

В силу налета книжности и в силу экспрессивной монотонии, а также несколько манерной старомодности выражения^{57*} (ср. «Хоть до Зефиров ты, голубчик, погоди. . .»; «страшуся я безмерно»; «все злое сердце мне на память приведет»; «ахти мне»; «к усугубленью страха»; «полмертвый, полхромой» и т. п.) стиль Дмитриева представляется с точки зрения норм современной эстетики слова однообразным, маловыразительным, архаичным и во многих случаях отвлеченно-шаблонным²⁴⁸.

Ср.

*Гроза утихнула, голубчик обсушился,
И в путь опять пустился.*

У Крылова:

*Утих помалу гром. Чуть солнце просияло,
Желанье позывать бедняжку далё стало.
Встряхнулся и летит [...]*

Или

*Но к счастью тут Орел с широкими крылами
Для встречи Сокола спустился с облаков. . .*

У Крылова:

*Тогда орел, с небес направля свой полет,
Ударил в ястреба всей силой —
И хищник хищнику достался на обед.*

Вместе с тем для стиля Крылова характерен новый метод взаимопроникновения стиля авторского повествования и стиля «внутренней речи» персонажей, во многом определивший развитие реалистических стилей русской художественной литературы XIX в. Зачатки форм «несобственно-прямой» или «пережитой» речи можно найти и в русской литературе предшествующей эпохи. Но как глубокий художественно осознанный прием этот метод построения авторского стиля стал культивироваться лишь с начала XIX в., получив своеобразное и тонкое развитие в творчестве Крылова, Жуковского, Пушкина и Гоголя.

Вот относящиеся сюда строки из басни Крылова «Два голубя»:

*Растрогала речь эта Голубка:
Жаль братца, да лететь охота велика:
Она и рассуждать, и чувствовать мешает [...]
Вот странник наш летит; вдруг встречу дождь и гром;
Под ним, как океан, синее степь кругом.
Где деться? К счастью, дуб сухой в глаза попался;
Кой-как угнездился, прижался
К нему наш Голубок [...]
Трепещется он, рвется, бьется;
По счастью, сеть стара: кой-как ее прорвал,
Лишь ножку вывихнул да крылышко помял!
Но не до них: он прочь без памяти несется.*

²⁴⁸ Несомненен резкий сдвиг в системе русского литературного языка и в принципах словесно-художественной оценки, происшедшей в русском обществе 20—30-х годов XIX в. Для той эстетики слова, которая господствовала в самом начале XIX в. и сложилась под влиянием так называемой карамзинской реформы, типично суждение В. А. Жуковского в статье «О басне и баснях Крылова» (1809): «„Два голубя“, басня (Крылова. — В. В.), переведенная из Лафонтена, кажется нам по ч т и столько же совершенною, как и басня Дмитриева того же имени: в обеих рассказ равно приятен; в последней более поэзии, краткости и силы в слоге; зато в первой (т. е. крыловской. — В. В.), если не ошибаемся, чувства выражены с большим простодушием» (Жуковский В. А. Полн. собр. соч. / Под ред. проф. А. С. Архангельского. СПб., 1902. Т. 9. С. 74).

Вот, пуще той беды, беда над головой!
 Отколь ни взялся ястреб злой;
 Не взидел света Голубь мой!
 От ястреба из сил последних машет.
Ах! силы вкоротке! совсем истощены!
Уж когти хищные над ним распущены;
Уж холодом в него с широких крыльев пашет.

Этот прием, содействующий яркой живописности и драматичности изображения, расширяющий струю живой разговорной речи в составе повествовательного стиля, смыкается в творчестве Крылова с приемом внутренней диалогизации авторского сказа, унаследованным от карамзинской школы, но получившим у Крылова яркую реалистическую выразительность.

Например, в басне «Два голубя»:

Не видели они, как время пролетело;
 Бывало грустно им, а скучно не бывало.
 Ну, кажется, куда б хотеть
 Или от милой, иль от друга?
 Нет, вздумал странствовать один из них — лететь. . .

Любопытно, как наиболее передовые литературные деятели карамзинской школы, остро воспринявшие и оценившие «красоты» крыловского стиля, например В. А. Жуковский, отзывались в начале XIX в. о недостатках стиля Крылова: «Слог Крылова кажется нам в иных местах растянутым и слабым (зато мы нигде не заметили ни малейшей необходимости в рассказе); попадают погрешности против языка, *выражения, противные вкусу, грубые и тем более заметные, что слог вообще везде и легок и приятен*»²⁴⁹.

Сопоставление стиля басен Дмитриева и Крылова «Лев и Комар» очень существенно для уяснения, с одной стороны, новой системы приемов живописного и выразительного словоупотребления и фразообразования, выдвинутых Крыловым, а с другой — для определения применяемых им новых методов синтеза разностильных элементов. И. И. Дмитриев и в этой басне стремится к отбору слов и выражений, лишенных резкого бытового колорита и в силу этого носящих несколько изысканный, литературно-отвлеченный характер. Даже элементы разговорной фразеологии и разговорного синтаксиса в языке И. И. Дмитриева приобретают этот отпечаток литературной отвлеченности. Они подвергаются своеобразной эстетической нейтрализации. Поэтому налет литературности, часто не считающейся с реалистическим правдоподобием, лежит на всех формах стиля И. И. Дмитриева. Например:

Прочь ты, подлеший гад, навоза порожденье!
 Лев гордый Комару сказал.

Или такое отвлеченное описание:

У Льва глаз кровью налился;
Из пасти пена бьет; зубами он скрежещет,
 Ревет, и все вокруг уходит и трепещет!

Когда поэтом иногда используются выражения разговорные и — изредка — профессиональные, они приобретают оттенок иронии или

²⁴⁹ Там же. С. 77.

шутки. Они подвергаются метафорическому переосмыслению или создают живописную, но чаще всего статическую картину. Поэтому конкретно-бытовых глаголов вещественного наполнения, выражающих действия, в языке басни И. И. Дмитриева немного по сравнению с языком крыловской басни.

От Комара всеобщий страх!
Он в тысячи местах,
И в шею, и в бока, и в брюхо Льва кусает
И даже в глубь ноздри влетает.
Тогда несчастный Лев, в страданьи выше сил,
Как бешеный, вокруг чресл хвостом своим забил,
И начал грызть себя; потом... лишившись мочи,
Упал, и грозные навек смыкает очи.

Сразу видно, что подбор предметных названий и даже глагольных слов в языке И. И. Дмитриева не направлен на воспроизведение реально-бытовой терминологии и еще менее на ее детализацию.

Ср. у Крылова:

[...] наш Комар не шутит;
То с тылу, то в глаза, то в уши Льву он трубит!
И, место высмотрев и время улуча,
Орлом на Льва спустился
И Льву в крестец всем жалом впился²⁵⁰.

Ср. у Дмитриева:

Тогда несчастный Лев, в страданьи выше сил,
Как бешенный, вокруг чресл хвостом своим забил [...]

У Крылова:

Лев дрогнул и взмахнул хвостом на трубача.

У Дмитриева:

[...] потом... лишившись мочи,
Упал, и грозные навек смыкает очи.

У Крылова:

Рвался, метался Лев и, выбившись из сил,
О землю грянулся и миру заприосил.

Именно в связи с этим новым крыловским принципом художественно-реалистического отражения жизни, требующим широкого использования самых разнообразных элементов живой народной речи, налагающим на писателя обязанность вовлекать в стиль поэтического изображения всю бытовую терминологию, все детали обозначений, характеристичные для обиходного, жизненного языка, находится та самая мнимая растянутасть крыловского изложения, которая Жуковскому казалась недостатком слога Крылова по сравнению с обобщенной краткостью дмитриевского стиля.

Ср. у Дмитриева:

Встряхнулся, полетел, и в шею Льву впился:
У Льва глаз кровью налился;
Из пасти пена бьет; зубами он скрежешет,
Ревет, и все вокруг уходит и трепешет!
От Комара всеобщий страх!
Он в тысячи местах,

²⁵⁰ Крылов И. И. Полн. собр. соч. М., 1946. Т. 3. С. 66.

И в шею, и в бока, и в брюхо Льва кусает
 И даже в глубь ноздри влетает!
 Тогда несчастный Лев, в страдании выше сил,
 Как бешеный, вокруг чресл хвостом своим забил
 И начал грызть себя [...]

У Крылова:

И, место высмотрев и время улуча,
 Орлом на Льва спустился,
 И Льву в крестец всем жалом впился.
 Увертлив наш Комар, да он же и не трусит!
 Льву сел на самый лоб и Львину кровь сосет.
 Лев голову крутит, Лев гривую трясет;
 Но наш герой свое несет:
 То в нос забьется Льву, то в ухо Льва укусит.
 Вздурился Лев,
 Престрашный поднял рев,
 Скрежешет в ярости зубами
 И Землю он дерет когтями.

Любопытно, что двум дмитриевским строчкам:

Ревет, и все вокруг уходит и трепещет.
 От Комара всеобщий страх! —

соответствуют следующие шесть крыловских стихов — очень сложного стилистического состава и разнообразной экспрессивной окраски:

От рыка грозного окружный лес дрожит.
 Страх обнял всех зверей; все кроется, бежит;
 Отколь у всех взяли ноги,
 Как будто бы пришел потоп или пожар!
 И кто ж? Комар
 Наделал столько всем тревоги!

Ср. также у Дмитриева:

Крылатый богатырь тут пуше зажуужал,
 И всюду разглашать о подвигах помчался.

У Крылова — острое сцепление разнородных и разнотильных фраз и образов, осложненных тонкими нюансами звукового воспроизведения победной песни комара:

Насытил злость Комар; Льва жалует он миром:
 Из Ахиллеса вдруг становится Омиром,
 И сам
 Летит трубить свою победу по лесам.

Новые методы повествования и изображения, опирающиеся на семантику реально-бытового языка с его разными стилями, то приближающимися к книжной речи, то уходящими в глубь устной народной речи, были связаны с приемом драматического воспроизведения действия, факта, предмета в их жизненной динамике, в их связях с другими явлениями и вещами. Поэтому широко известные и употребительные выражения разных стилей и жанров книжного и разговорного языка, независимо от их принадлежности к системе среднего слога, вовлекаются Крыловым в стиль басни, в язык художественной литературы и располагаются в пределах одного и того же произведения в таких ком-

бинациях и сочетаниях, которые были не свойственны стилям классицизма. В той же басне Крылова «Лев и Комар» рядом с живописными и экспрессивными выражениями обиходного языка, как бы непосредственно отражающими жизненные факты и явления в их единичной конкретности, встречаются и отвлеченно-книжные и традиционно-литературные фразы и обозначения. Например:

Сухое к комару явил презренье Лев [...]

И вызывает Льва на смертоносну брань.

Из Ахиллеса вдруг становится Омиром.

Эти новые формы выражения, разрабатываемые Крыловым и отчасти уже подготовленные Новиковым, Радищевым и Державиным, знаменовали не только полное распадение системы трех стилей XVIII в., но и отход от признания среднего стиля центральным ядром новой системы русского литературного языка. Контуры и отличительные черты новой системы русского литературного языка еще ярче и шире выступили в творчестве Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Белинского и Лермонтова, в языке передовых деятелей художественной литературы и журнальной прозы 20—30-х годов XIX в.

Попытка И. И. Дмитриева, шедшего вслед за Карамзиным, выработать общенациональную норму русского литературного выражения на основе реформированной системы среднего стиля, представляла собой необходимый этап на пути от русского литературного языка эпохи классицизма с его «тремя стилями» к новому русскому литературному языку первой трети XIX в. — к языку Жуковского, Крылова, Грибоедова и Пушкина.

ЯЗЫК И СТИЛЬ БАСЕН КРЫЛОВА

1

В сложном и многостороннем процессе образования новой системы русского литературного языка различается несколько стадий. Важнейшая из них, приведшая к раскрытию общенациональной нормы русского литературного языка и ее народных основ, теснее всего связана с именами Крылова, Грибоедова и Пушкина.

Как и всегда, в стихийно протекающей перегруппировке языковых явлений, обусловленной разнообразными культурно-историческими и общественно-политическими причинами, сначала выдвигаются отдельные, передовые планы новых стилистических образований, несущие в себе зерно и предвестие будущего строя. В начале XIX в. всходы новых народных стилей русской художественной речи заметнее всего показались в языке басен Крылова. Здесь — сначала в узком жанровом кругу — наметились своеобразные принципы и возможности интенсивного — на народной закваске — смещения и объединения всех тех разнообразных стилей русской литературы, которые после ломоносовской теории и практики распределялись по трем разным литературно-языковым категориям — высокого, посредственного и простого стиля. Здесь устная народная русская речь с пестрой гаммой ее сословных и профессиональных тональностей и язык фольклора с его богатой художественной традицией и испытанной веками мудростью широким потоком прорвались в стили русской книжной литературы и, образовав с ними новые сплавы, новые амальгамы, показали свою чудодейственную силу в образцах нового русского литературного языка.

Басни Крылова уже современниками были восприняты как «неподдельно русские и смыслом и выражением», как «в высшей степени русские». В них всем почувствовался «дух русского народа, стиб его ума, склад его речи»¹. «Даже и в переводах, и подражаниях Крылов умел остаться русским»².

По словам В. Г. Белинского, Крылов своими баснями «вполне выразил целую сторону русского национального духа... И все это выражено в таких оригинально-русских, не передаваемых ни на какой язык в мире образах и оборотах; все это представляет собою такое неисчерпаемое богатство идиомов, руссизмов, составляющих народную физиономию языка, его оригинальные средства и самобытное, самородное богатство, — что сам Пушкин не полон без Крылова в этом отношении»³.

Были особые причины, приведшие к тому, что именно в баснях Крылова острее, ярче и полнее всего выступили черты нового национально-русского словесно-художественного стиля.

Стиль русской басни развивался в тесной связи с историей русской пословицы и поговорки. Басня изначально относилась к сфере простого народного слога. «Пиитика басен» больше всего допускала вольностей,

¹ Греч Н. И. Чтения о русском языке. СПб., 1840. Ч. 2. С. 301.

² Белинский В. Г. Соч. М., 1884. Т. II. С. 113*.

³ Отечественные записки. 1840. № 5. С. 5^{2*}.

чему способствовал и утвердившийся в ней вольный стих, близкий к разговорной речи ^{3*}. Вместе с тем «басня требует поэзии ума» ⁴.

Русская басня стала живым откликом бытовой повседневности с ее грубоватым языком, с ее разнообразными голосами. Она требовала естественности мыслей и изображения. Стремясь быть выражением народного духа и сближаясь с фольклором, она в то же время располагала всем арсеналом выразительных средств поэтического стихотворного языка. В ее пределах могло острее всего осуществляться слияние устной народной речи и народной поэзии с достижениями литературно-языковой культуры.

Между тем содержание многих басен было международным, интернациональным.

Жанр басни был освящен авторитетами Эзопа, Федра, Лафонтена. Мотивы многих русских басен, их фабулы повторяются из века в век, передаются от одного писателя к другому. Но формы изложения одной и той же темы изменчивы и разнородны. «Главное в басне рассказ...» Он «должен быть создан поэтом; он составляет его характер, силу и славу. Рассказ в басне, как слог в прозе» ⁵.

Басня стала творческой лабораторией, в которой оттачивалось своеобразие индивидуального стиля и испытывались свойства русского языка ^{6*}. Для басни язык и слог — «дело великое, если не главное» ^{7*}. Вот почему именно в истории басенного языка нагляднее и ярче всего обозначилось многообразие методов смещения и слияния литературных стилей с поэзией живой народной речи. В истории басни, как в миниатюре, отражается история простого и среднего стилей русского литературного языка XVIII и начала XIX в. и их роль в создании новой системы общерусского национального языка.

Вот иллюстрация. Из сочинений В. К. Тредиаковского «Несколько Эзоповских басенок для опыта гексаметрами иамбическим и хореическим составленных» извлечем басенку XIV «Волк и журавль»:

Подавился костью острою волк в некий день,
Так что не был в силе ни завывать, да стал весь в пень.
Для того вот журавля нанял он ценою,
Чтоб из горла ту извлечь носа долгою;
А журавль способно службу ту и сослужил:
И уж за работу платы он себе просил.
Улыбаясь волк тогда с скрежетом зубами,
Журавлю так отвечал грубыми словами:
Иль тебе та плата кажется, мой друг, мала,
Что из волчьей зева голова твоя цела? ⁶

Легко заметить, что в языке этой басенки господствуют разговорно-бытовые русские слова и выражения: «быть в силе», «стать в пень», «сослужить службу», «просить платы» (за работу) и т. п. Встречаются лишь три-четыре славянизма — и то уже сросшихся в XVIII в. с устной речью: **в некий день, извлечь, долгота, скрежет**. Но ощутительна вялость живой разговорной экспрессии, отсутствие свободной игры художественно-эмоциональных красок. Заметна искусственность стихотворного синтаксиса, сказывающаяся и в расстановке слов и связи синтагм. Например,

⁴ Северные цветы на 1831 г. СПб., 1830. С. 37 ^{4*}.

⁵ Греч Н. И. Указ. соч. Ч. 2. С. 281 ^{5*}.

⁶ Тредиаковский В. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 1752. Т. 1. С. 196—197.

«Улыбаясь волк тогда с скрежетом зубами» или «Для того вот журавля нанял он ценою, чтоб из горла ту извлечь носа долгою».

Не надо думать, что эволюция простого стиля в пределах одного и того же жанра в XVIII в. состояла в прямолинейном расширении устной народной или разговорно-речевой его базы. Известны еще басни на ту же тему А. П. Сумарокова (кн. VII, притча XXI), гр. Хвостова (кн. II, басня XIII) и А. Е. Измайлова. Басня А. Е. Измайлова, при большей свободе и разговорной непринужденности синтаксического строя, носит более глубокий отпечаток литературной книжности в области фразеологии:

Волк костью как-то подавился,
 Не мудрено: всегда есть торопился;
 Кость стала в горле у него.
 Прожора захрипел, стеснилось в нем дыханье.
 Ну, словом, смерть пришла его,
 И он хотел в грехах принести уж покаянье.
 По счастью, Журавль тут мимо проходил,
 Страдалец перед ним пасть жалобно разинул,
 Журавль в нее свой нос предлинный опустил
 И кость удачно вынул.
 Волк вспрыгнул с радости, избавясь от беды.
 — «А что ж мне за труды?»
 Спросил носатый врач. — «Ах, ты, неблагодарный, —
 Волк с сердцем отвечал: — да как просить ты смел?»
 Смотри, какой нахальный!
 Благодари за то, что нос остался цел»⁷.

В языке басни Измайлова больше стилистического разнообразия. Здесь и такие бессюзные устно-бытовые сочетания синтагм, как:

Не мудрено: всегда есть торопился —

и такие присоединительные обобщения, как:

Ну, словом, смерть пришла его.

В языке Измайлова экспрессивнее, выразительнее и ближе к быту формы диалогической речи. Общий синтаксический строй стихотворения проще и однообразнее. Почти отсутствуют союзные сцепления предложений, кроме соединений посредством союза *и* и в реплике волка — один раз с союзом *что*:

Благодари за то, что нос остался цел.

Но зато значительнее примесь книжных выражений: «стеснилось в нем дыханье», «он хотел в грехах принести уж покаянье», «страдалец» и некоторые другие.

Совсем иные принципы отбора народных выражений, иные формы сочетания разговорно-речевых элементов с литературно-поэтическим стилем обнаруживаются в языке басни Крылова «Волк и Журавль»:

Что волки жадны, всякий знает:
 Волк, евши, никогда
 Костей не разбирает.
 За то на одного из них пришла беда:
 Он костью чуть не подавился.

⁷ Измайлов А. Е. Соч. СПб., 1849. Т. I. С. 16.

Не может Волк ни охнуть, ни вздохнуть;
 Пришло хоть ноги протянуть!
 По счастью, близко тут Журавль случился.
 Вот кой-как знаками стал Волк его манить
 И просит горю пособить.
 Журавль свой нос по шею
 Засунул к волку в пасть и с трудностью большею
 Кость вытащил и стал за труд просить.
 «Ты шутишь! — зверь вскричал коварный. —
 Тебе за труд? Ах ты, неблагодарный!
 А это ничего, что свой ты долгий нос
 И с глупой головой из горла цел унес?
 Поди ж, приятель, убирайся,
 Да берегись: вперед ты мне не попадайся».

В языке крыловской басни бросается в глаза богатство и разнообразие устной народной фразеологии: «пришла беда», «ни охнуть, ни вздохнуть», «пришло хоть ноги протянуть», «Близко тут... случился»⁸ и т. п.

Экспрессия волчьей речи гораздо богаче и непринужденнее. Фраза здесь сохраняет всю интонационную живость и идиоматическую эллиптичность разговорного высказывания: «Ты шутишь... Тебе за труд? Ах ты, неблагодарный! А это ничего...»

Для повествования характерны острые чередования форм прошедшего времени совершенного вида, настоящего описательного и настоящего изобразительного. Замечательно употребление форм именительного падежа единственного и множественного числа слова *волк* с разными грамматическими оттенками. Эффектно стремительное сказовое начало басни с союза *что*: «Что волки жадны, всякий знает».

Волки — вообще, все волки, иначе — всякий волк, и далее форма единственного числа *волк* употребляется в том же неопределенно-обобщенном и собирательном значении:

Волк, евши, никогда
 Костей не разбирает.

Отсюда — ироническое выделение одного:

За то на одного из них пришла беда.

А далее форма *волк* уже относится к одному, определенному зверю коварному. Таким образом, Крылов эффектно пользуется стилистическими различиями категорий определенности и неопределенности имени существительного в русском языке.

Вместе с тем любопытно, что Крылов как бы переключается с Тредиаковского выражениями: «долгий нос...»

Ср.

И с глупой головой из горла цел унес...

Из горла ту извлечь носа долгою...

Что из волчьа зева голова твоя цела.

Для иллюстрации народной изобразительности крыловского стиля в области употребления глаголов достаточно сопоставить две строки у Измайлова:

⁸ Ср., например, в басне «Апеллес и Осленок»: «„Нет“, Апеллес сказал, случаясь близко

Журавль в нее свой нос предлинный опустил

И кость удачно вынул —

и у Крылова:

Журавль свой нос по шею

Засунул к Волку в пасть и с трудностью большею

Кость вытащил. . .

Опустить нос — двусмысленное выражение, причем эта двусмыслица не может быть в настоящем контексте использована как каламбур. Она является недостатком. *Засунуть нос по шею* — картиннее и острее. Выражение *вынуть кость* рождает ощущение мгновенной легкости, и наречие *удачно* кажется почти плеоназмом.

Правда, сам Измайлов остался недоволен гротескным изображением Крылова и считал его неправдоподобным. «Судя по величине волчьего горла и журавлиного носа, последний должен был пройти гораздо далее и повредить у волка внутренность», — критиковал он стиль Крылова⁹.

В языке Крылова с необыкновенным блеском выступала всепобеждающая поэтическая сила русской народной речи. Вот еще пример. Басню Лафонтена: «*La cigale et la fourmi*» переводили А. Сумароков, И. И. Хемницер и И. А. Крылов.

У Сумарокова находим:

Стреказа

В зимне время, подаянья

Просит жалко стреказа,

И заплаканны глаза,

Тяжкова ее страданья,

Представляют вид.

Муравейник посещает,

Лютю горесть извещает,

Говорит:

— «Стражду;

Сжался, сжался, муравей,

Ты над бедностью моей,

Утоли мой алч и жажду,

Разны муки я терплю,

Голод,

Холод.

День таскаюсь, ночь не сплю».

«В чем трудилася ты в лето!»

«Я скажу тебе и это:

Я всепела день и ночь».

«Коль такое ваше племя,

Так лети отсель ты прочь:

Поплясати время»¹⁰.

Это лирическое стихотворение, близкое к среднему стилю, написанное хореическим размером, оставалось до Крылова в стороне от басенной традиции. В нем, собственно, мало народности, да и отражения бытового просторечия неярки.

У И. И. Хемницера размер изменяется на вольный ямб. Стиль обрастает бытовой фразеологией и становится прозаическим. Разговорная речь сплетается с формами официально-делового диалекта. Архаизмы стихотворного языка исключены.

Все лето стрекоза в то только и жила,

Что пела;

А как зима пришла,

Так хлеба ничего в запасе не имела.

И просит муравья: помилуй, муравей,

Не дай пропасть мне в крайности моей.

⁹ Измайлов А. Е. Указ. соч. Т. 2. С. 655.

¹⁰ Сумароков А. Притчи. СПб., 1762. Кн. 2. С. 71.

Нет хлеба ни зерна, и как мне быть не знаю.
Не можешь ли меня хоть чем-нибудь ссудить,
Чтоб уж хоть кое-как до лета мне дожить?
А лето как придет, я право обещаю
Тебе все вдвое заплатить.
«Да как же целое ты лето
Ничем не запаслась?» — ей муравей на это. —
Так виновата в том; да что уж? не взыщи.
Я запастися все хотела,
Да лето целое пропела. —
«Пропела? — хорошо! поди ж теперь свищи»¹¹.

В своей басне «Стрекоза и Муравей» Крылов возвращается к сумароковскому метру, но изменяет весь синтаксический строй и лексический состав басни. Им широко вводятся народнопоэтические образы и эпитеты: «лето красное», «чисто поле», «Нет уж дней тех светлых боле», «Зима катит в глаза» и т. п. Они сплетаются с выражениями разговорно-бытового языка:

Оглянуться не успела, как...
И кому же в ум пойдет
На желудок петь голодный!

Но рядом стоят и книжно-поэтические образы и фразы:

Помертвело чисто поле...
Злой тоской удручена...

Диалог между Стрекозой и Муравьем приобретает характер фамильно-бытовой беседы с тонкой игрой экспрессивных интонаций. Самый ритм стихотворения, сочетаясь с разнообразными синтаксическими формами и не менее разнообразным фразеологическим составом, становится символически изобразительным.

Итак, работа русского писателя над языком басни представляла собой одновременно и глубокие разведки в область сокровищ живого слова, и напряженные поиски новых выразительных средств русского литературного языка в кругу однородных идей и образов. Эта работа сродни обогащению языка тонкими синонимическими оттенками понятий. Это — путь восхождения к все более выразительным и разнообразным, семантически концентрированным и обобщенным формам народно-художественной речи.

Стиль басни Крылова — вершина русских национальных достижений на этом пути.

О языке басен Крылова прекрасно сказал еще лет 75 тому назад акад. А. В. Никитенко:

«Удивительная способность собирать себя, сосредотачиваться в одной мысли или измерении, при необыкновенной раздельности и ясности понятий, давала автору возможность группировать и выдержать все частности в самых сжатых и немногих чертах, а тонкое знание языка во всех его видоизменениях и формациях, от высшей до самой низшей, наделяло его способами придавать этим чертам такую точность и пластическую видимость, как будто они были вырезаны из меди. Часто одного краткого оборота речи было для него достаточно, чтобы нарисовать

¹¹ Хемницер И. И. Басни и сказки. СПб., 1820. Ч. 2. С. 34.

картину, одного слова, или, так сказать, удара его кисти, чтобы картине этой придать известный оттенок, колорит. А как он думал и выражался по думам и сердцу своего народа, то неудивительно, что многие из оборотов его речи превратились скоро в народные пословицы и поговорки»¹².

2

По глубине и разнообразию отражений живой разговорной речи, по широте охвата социальных разновидностей устного народного языка из всех жанров русской литературы XVIII и начала XIX в. с басней могли соперничать лишь комедия и сатира. Но у басни в этом отношении было явное преимущество и перед сатирой, и перед комедией. В басне непосредственно и открыто звучал голос то повествующего, то поучающего, то обличающего и негодующего, то воспроизводящего чужую речь автора — среди голосов разных басенных персонажей. Басня — жанр подвижный и синкретический. Она сочетала в себе элементы и повести, и сказки, и очерка, и драматической сценки, и общественной сатиры, и личной эпиграммы. Особенно широко раздвинулись жанровые пределы басни в творчестве И. А. Крылова.

А. А. Бестужев в статье «Взгляд на старую и новую словесность России» высказался о Крылове так: «Его каждая басня — сатира, тем сильнейшая, что она коротка и рассказана с видом простодушия. Читая стихи его, не замечаешь даже, что они стопованы — и это-то есть верх искусства. Жаль, что Крылов подарил театр только двумя комедиями»¹³.

Гоголь указывал на «историческое происхождение» и на политическую основу басен Крылова. Баснописец, по мнению Гоголя, следил за всяким событием внутри государства, «на все подавал свой голос». «Вообще его занимали вопросы важные. В книге его всем есть уроки, всем степеням в государстве, начиная от высшего сановника и до последнего труженика, работающего в низших рядах государственных»¹⁴.

В. Г. Белинский писал о Крылове: «Как истинно гениальный человек, он, подобно другим, не ограничился в басне баснею, но придал ей жгучий характер сатиры и памфлета»¹⁵.

По мнению Белинского, крыловская басня сочетала в себе черты повести, комедии и сатиры^{10*}.

П. А. Плетнев доказывал, что для Крылова басня была лишь привычною формою поэзии истинной и всеобъемлющей: «Человек в частной своей жизни, гражданин в общественной деятельности, природа в своем влиянии на дух наш, страсти в их борении, причуды, странности, пороки, благородные движения сердца, вечные законы мудрости — все перешло в его область, все подверглось его исследованию, все, к общему изумлению, разрешено им с такой ясностью, с такою легкостью, с таким высоким поэтическим достоинством, что ныне Крылов, как баснописец, конечно, первый поэт в Европе»¹⁶.

Многие думают, что Крылов, сосредоточившись на басне, отошел от лирики, драмы и публицистики. На самом же деле басня Крылова, как синтетический жанр, сочетала в себе и драматургические приемы,

¹² Никитенко А. В. Речь о баснях Крылова в художественном отношении. СПб., 1868. С. 21.

¹³ Полярная звезда на 1823 г. СПб., 1823. С. 21.

¹⁴ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. СПб., 1847. С. 243^{8*}.

¹⁵ Белинский В. Г. Указ. соч. Т. 9. С. 113^{9*}.

¹⁶ Современник. 1838. Т. 9. С. 63—64.

и лирические краски, и риторическую силу публицистического убеждения, и отточенность афористического определения, и едкость сатирического обличения.

Недаром некоторые басни Крылова представляют собою драматические сценки, чаще всего из народного быта, без участия животных. Таковы, например, «Демьянова уха», «Музыканты», «Любопытный», «Крестьянин и работник», «Раздел», «Крестьянин и разбойник», «Крестьянин в беде», «Прохожий и собаки» и многие другие.

В басне Крылова смешались границы стилей и жанров русского классицизма. Здесь раньше, чем в творчестве Пушкина, наметились методы слияния и скрещения разнотильных элементов в новой структуре русского литературного языка. Это сразу бросилось в глаза наиболее чутким современникам Крылова.

В. А. Жуковский в статье «О басне и баснях Крылова» отметил скрещение разных стилей в языке крыловских басен, «искусство смешивать с простым и легким рассказом картины, истинно стихотворные». В басне «Мор зверей»:

Смерть рыщет по полям, по рвам, по высям гор;
Везде разметаны ее свирепства жертвы. . . —

«два стиха, которые не испортили бы никакого описания моровой язвы в эпической поэме».

Не давит волк овец, и смирен как святой;
Дав курам роздых и покой,
Лиса постится в подземелье.

«Здесь рассказ стихотворный забавен и легок, но он не составляет неприятной противоположности с поэтической картиною язвы»¹⁷.

Вместе с тем Жуковскому кажется, что в языке Крылова тут же «падают» выражения, противные вкусу, грубые».

Язык басни Крылова включает в себя формы прежних — высокого, посредственного и низкого стилей, по-новому объединяя и сплавляя их.

Резкие переходы от одного стиля к другому в строю басни ставились в вину Крылова и позднее — историками русской литературы. Некоторые из них, например А. Д. Галахов, были склонны видеть в этой стилистической пестроте недостаток языка Крылова, его художественной манеры¹⁸.

Монотонному и однообразному языку карамзинского повествования в басне Крылова была противопоставлена многоголосная, экспрессивно-насыщенная, разнотильная и вместе с тем целостная структура русского повествовательного языка с яркой народной окраской.

Пользуясь всеми достижениями русской литературной стилистики XVIII и начала XIX в., Крылов как бы вспыскивает их живой водой народной семантики. Показательно сопоставление фразеологии Крылова и И. И. Дмитриева в их одноименных баснях «Старик и трое молодых»^{11*} (перевод басни Лафонтена «Le vieillard et les trois jeunes hommes»).

У Дмитриева и юноши и старик говорят элегическим, условным русско-французским стилем:

Поверьте мне, друзья, старик сказал в ответ,
Что завтра ни мое, ни ваше;
Что Парка бледная равно

¹⁷ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. СПб., 1902. Т. 9. С. 76.

¹⁸ Галахов А. Д. История русской словесности, древней и новой. 3-е изд. СПб., 1894. Т. 2. С. 314—315.

Взирает на течение наше.
 От Провидения нам ведать не дано,
 Кому из нас оно судило
 Последнему взглянуть на ясное светило!

Ах! может быть и то, что ваш безумец хилый
 Застанет месяца восход
 Над вашей, розами усыпанной...
 могилой¹⁹.

В басне Крылова этим стихам соответствуют такие:

Да можно ль и за то ручаться наперед,
 Кто здесь из нас кого переживет?
 Смерть смотрит ли на молодость, на силу,
 Или на прелесть лиц?
 Ах, в старости моей прекраснейших девиц
 И крепких юношей я провожал в могилу.
 Кто знает: может быть, что ваш и ближе час,
 И что сыра земля покроет прежде вас.

Здесь нет ни одного искусственно-книжного образа и выражения.

Смешение стилей, которые прежде были разграничены, осуществляется в басенном языке Крылова разными способами. Чаще всего наблюдается сочетание разностильных элементов в структуре одного и того же произведения. Например, в басне «Василек» одни и те же фразеологические серии то повертываются в сторону простого стиля, то развертываются в высокий одический план. Заключительные же стихи, выражающие мораль басни, открыто ведут к высокому одическому стилю:

О вы, кому в удел судьбою дан
 Высокий сан!

Точно так же в басне «Роща и Огонь» фразеология высокого стиля выстраивается в одну цепь с выражениями бытовой речи и поэтическими образами:

Вот дело слажено: уж в роще огонек
 Становится огнем; огонь не дремлет:
 Бежит по ветвям, по сучкам;
 Клубами черный дым несется к облакам,
 И пламя лютее всю рощу вдруг объемлет.

В басне «Червонец», как и во многих других, высокий стиль философического нравоучения, связанного с темой просвещения, резко сменяется просторечным сказом. Этот сдвиг иронически комментируется самим автором:

Об этой истине святой
 Преважных бы речей на целу книгу стало;
 Да важно говорить не всякому пристало:
 Так с шуткой пополам
 Я басней доказать ее намерен вам.

Старые формы условно-поэтической высокой фразеологии иногда иронически переводятся на синонимы простого бытового языка:

¹⁹ Дмитриев И. И. Соч. СПб., 1895. Т. 1. С. 38—39.

Какой-то в древности вельможа
 С богато убранного ложа
 Отправился в страну, где царствует Плутон.
 Сказать простее, — умер он.

(«Вельможа»)

Ср. в черновой редакции басни «Парнас»:

Как в Греции богам пришли минуты грозны
 И стал их колебаться трон;
 Иль, так сказать, простее взявши тон,
 Как боги выходить из моды стали вон²⁰.

Басенный стиль Крылова изменяется в зависимости от темы, предмета, ситуации. Басни отвлеченно-публицистического содержания написаны более книжным языком. Например, в басне «Пушки и паруса»:

Восстала страшная вражда...
 Роптали так пред небесами:
 О боги! видано ль когда,
 Чтобы ничтожное холстинное творенье
 Равняться в пользах нам имело дерзновенье?

Но тут же рядом и фразеология и образы разговорно-бытового стиля:

И носится он в море, как колода.
 ...стал скоро решетом
 И с пушками, как ключ, он ко дну канул.

Басня «Лань и Дервиш» почти целиком складывается из форм высокого славянского слога:

Младая лань, своих лишась любезных чад,
 Еще сосцы млеком имея отягченны,
 Нашла в лесу двух малых волченят
 И стала выполнять долг матери священный,
 Своим питая их млеком.

И — нравоучение:

Так, истинная благодать
 Без всякой мзды добро творит:
 Кто добр, тому избытки в тягость,
 Коль он их с ближним не делит.

То же смешение разностильных элементов иногда наблюдается и в речах басенных героев, которые пользуются то формами фамильярной устной народной речи, то всем разнообразием жанровых разновидностей литературной стилистики. Их речь отражает и предопределяет сложную стилевую структуру русского интеллигентского языка:

Там, говорят, не знают, что война;
 Как агнцы, кротки человеки;
 И молоком текут там реки;
 Ну, словом, царствуют златые времена.
 Как братья все друг с другом поступают,

И даже, говорят, собаки там не лают,
 Не только не кусают.
 Скажи ж сама, голубка, мне,
 Не мило ль, даже и во сне,
 Себя в краю таком увидеть тихом?

(«Волк и Кукушка»)

²⁰ Кеневич В. Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. 2-е изд. СПб., 1878. С. 30.

Использование приемов высокого стиля в речах басенных персонажей зависит не только от темы, ситуации, образа героя, но и от стилистического распределения света и тени, экспрессивных красок в композиции басни. Например, в басне «Камень и червяк» Крылов эффектно вкладывает торжественную дидактическую речь в червяка:

Сей дождик, как его ни кратко было время,
Лишенную засухой сил
Обильно ниву напоил,
И земледельца он надежду оживил,
А ты на ниве сей пустое только бремя.

Таким образом, басня Крылова, несмотря на свою принадлежность к малым формам литературы, отражает все разнообразие стилистических средств русского литературного языка начала XIX в. и намечает новые пути их смешения и синтеза на широкой демократической основе устной народной речи и народной поэзии^{12*}.

Этот интенсивный метод объединения разнородных языковых элементов в структуре одного жанра, выдвинутый Державиным и разработанный Крыловым, был усвоен затем и Пушкиным и Гоголем.

3

Новые принципы сочетания разнообразных стилистических красок русского языка получили у Крылова глубокое внутреннее семантическое оправдание. Художественный метод словесного изображения, излюбленный великим баснописцем, требовал сближения поэтического языка с речевой деятельностью того социального круга, на который или в который метила басня.

Отголоски соответствующей бытовой речи или сословного профессионального стиля звучат и в языке басенника, и в разговорах героев басни.

Чаше всего в символических образах басни вырисовывается бытовая жизненная оценка. Ее изображение производится отчасти с помощью житейских средств близкой к ней реальной, практической речи. Так, в басне «Щука» применяется официальная терминология и фразеология судейского делопроизводства. Она сочетается с поэтическими образами басенного языка и с выражениями устной народной речи и облачается при этом иронической экспрессией:

На Щуку подан в суд донос [...]
Улик представлен целый воз,
И виноватую, как надлежало,
На суд в большой лохани принесли.
Судьи невдалеке сбились [...]
Однако ж имена в архиве их остались [...]
Для должного ж в порядке дел надзора,
Им придана была Лиса за прокурора [...]

В басне «Крестьянин и овца» сатирически используются и своеобразные лексические, и синтаксические особенности, и логические формы письменного канцелярского языка.

Выражения и формулы официального стиля получают ироническую, сатирическую окраску от соседства с фразеологией фамильярно-бытовой речи. В басне «Волки и Овцы»:

Судили, думали, рядили
И, наконец, придумали закон.
Вот вам от слова в слово он:
«Коль скоро Волк у стада *забуянит*,
И обижать он Овцу станет:
То Волка тут властна Овца,
Не разбираючи лица,
Схватить за шиворот — и в суд тотчас представить
В соседний лес иль бор».
В законе нечего прибавить, ни убавить.

Ср. также в басне «Медведь у пчел».

Эта тенденция изображать предметы с помощью словесных средств и красок воспроизводимой среды, легшая затем в основу реалистических стилей Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского и Салтыкова-Щедрина, обнаруживается в стиле Крылова по разным направлениям. Чаще всего она служит средством сатирического воспроизведения. Например, в басне «Прихожанин» изображение проповедника во храме и стиля его речи производится с помощью типичных фразеологических средств церковного красноречия: ^{13*}

Речь сладкая, как мед, из уст его текла.
В ней правда чистая, казалось, без искусства,
Как цепью золотой,
Возьмем к небесам все помыслы и чувства,
Сей обличала мир, исполненный тщетой.
Душ пастырь кончил поученье;
Но всяк ему еще внимал и, до небес
Восхищенный, в сердечном умиленье
Не чувствовал своих текущих слез.

В басне «Парнас» криво отражается стиль высокого академического красноречия в духе державинской лирики:

Одобрили ослы Ослово
Красно-хитро-сплетенно слово.

Лексические краски языка воспроизводимой среды помогают яркому и живому изображению быта с его понятиями и интересами, с его вещным антуражем. Так, в басне «Паук и Пчела» отражается атмосфера купеческого торгашеского мира подбором выражений, связанных с куплей и сбытом товара, и их своеобразной, экспрессивной расцветкой.

В басне «Фортуна в гостях» характеристика торгаша также складывается наполовину из выражений торгового диалекта:

Один из них хоть был торгаш плохой;
А тут, что ни продаст, ни купит,
Барыш на всем большой он слупит;
Забыл совсем, что есть наклад,
И скоро стал, как Крез, богат.

В басню «Булат» вводится обиходная профессиональная лексика, связанная с употреблением острого орудия, клинка.

Мужик мой насадил на клинок черенок
И стал булатом драть в лесу на лапти лыки,
А дома запросто лучину им шепать;
То ветви у плетня, то сучья обрубать,
Или обтесывать тычины к огороду.

Понятно, что еще последовательнее этот принцип профессионального, социально-бытового расцвечивания стиля применяется Крыловым к речам действующих лиц басни. Уже современники отмечали, что действующие лица басен Крылова «говорят языком приличным состоянию, которое выведено на сцену, и действуют, как бы действовал судья, купец или крестьянин в своем русском домашнем быту»²¹.

В басне «Купец» речь купца-суконщика складывается из типических выражений лавочного диалекта с примесью областного мещанского просторечия:

«Поди-ка, брат Андрей!
Куда ты там *запал*? Поди сюда, скорей,
Да *подивуйся* дяде!
Торгуй по-моему, так будешь не *внакладе*.
Так в лавке говорил племяннику купец:
«Ты знаешь польского сукна *конец*,
Который у меня так долго залежался,
Затем, что он и стар, и *подмочен*, и гнил.
Ведь это я сукно за аглицкое *сбыл*.
Вот, видишь, сей лишь час взял за него сотняжку:
Бог олушка послал».

Конец — это, по объяснению В. И. Даля, условная единица в торговле, штука ткани, холста, трубка²².

В басне «Напраслина» речь брамина насыщена церковнославянизмами монастырского типа:

Так взмолился Брамин сквозь слез:
«И сам не знаю я, как впал во искушение;
Ах, наустил меня проклятый бес!»

Ср. в повествовательном стиле:

Вот постный день, а он смекает,
Нельзя ли разрешить на сырное тайком.

В басне «Леши» помещик, любитель лешей, употребляет слово *перо* в профессиональном рыбном смысле: плавник, плавательное перо, которое, по Далю, бывает хребтовое, плесковое (хвостовое), жаберное, брюшное или красное²³.

Какого ждать от шук добра:
Ведь не останется лешей здесь ни пера?

Объем басни, своеобразие ее конструкции, беглая обобщенность ее рисунка содействовали скорости и лаконичности диалогической речи в ее составе. Крылов довел эти качества драматического диалога до высшего совершенства. Богатство экспрессивных красок в чередующихся репликах лишь выиграло при их сжатии и сгущении. Разговоры персонажей крыловских басен — это маленькие комедии, а иногда и маленькие трагедии^{15*}.

Ср. диалог в басне «Волк и Кот».

Парадная, литературно-условная форма как бы снята с русского

²¹ Сын Отечества. 1825. № 7. С. 297^{14*}.

²² Даль В. И. Толковый словарь. СПб.; М., 1881. Т. 2. С. 150.

²³ Даль В. И. Указ. соч. Т. 3. С. 101.

языка в басне Крылова. «Ни один из поэтов, — по словам Гоголя, — не умел сделать свою мысль так ощутительною и выражаться так доступно всем, как Крылов. Поэт и мудрец слились в нем воедино. У него живописно все, начиная от изображения природы пленительной, грозной и даже грязной, до передачи малейших оттенков разговора, выдающих живьем душевные свойства. Все так сказано метко, так найдено верно и так усвоено крепко вещи, что даже и разделить нельзя, в чем характер пера Крылова. У него не поймаешь его слога. Предмет, как бы не имея словесной оболочки, выступает сам собою, натурую перед глаза»²⁴.

В контраст с этикетным, несколько изысканным и манерным стилем русских европейстов в басенном языке Крылова зазвучали бойкие, живые, социально окрашенные, переливающиеся разными тонами голоса реальной русской жизни, с типичными для нее формами речевого выражения повседневного быта, его драматических коллизий, противоречий, борьбы, горестей и радостей. Крестьяне, пастухи, мельники, извозчики, купцы или купчины, откупщики, богачи, приказные, охотники, сочинители, поэты, бары, вельможи — словом, русские люди разных званий, классов, сословий и положений — в натуральном виде или в зверином маскараде — выступают здесь со своей типической, но художественно преображенной речью. Казалось, главным героем басен Крылова стал сам русский язык с заложенными в его системе своеобразиями национально-характеристического выражения, игрой экспрессивных красок, с его художественными возможностями и с свойственным ему складом мысли.

В басне характер героя до известной степени определяется символикой образов животных²⁵. Животные в баснях, по выражению А. Потебни, — то же, что фигуры в шахматах²⁶.

Современные жизненные ситуации и житейские типы подводятся под аллегорические категории животных, и сами эти категории, наполнившись живым, конкретным содержанием, приобретают новый обобщенный, символический и вместе с тем реалистический смысл. Животные в басне — это, по словам Плетнева, «аллегорические актеры», представляющие человека²⁷.

В русском народном языке сами названия животных являются характеристиками людей, прозвищами, клеймами (ср. голубчик, осел, ворона, сукин сын, сивый мерин, упрям, как бык, уперся, как бык, лисица, неповоротливый медведь, трусливый заяц, змея, жаба).

От обозначений животных произведены не только эпитеты, прилагательные, определяющие человеческий характер, человеческие поступки и свойства (лисья хитрость, телячья восторги или нежности, орлиный взгляд, ослиное упрямство, львиная доля, козлиная борода, голубиная крохотность), но и глаголы, образно выражающие состояния и движения людей (осоветь, окрыситься, съежиться, насобачиться, сбычиться, проворонить и т. п.).

Между этим народным животным эпосом и баснями Крылова есть тесная связь^{17*}.

По словам Гоголя, звери у Крылова «мыслят и поступают слишком по-русски; в их проделках между собою слышны проделки и обряды производств внутри России... Даже осел, несмотря на свою принадлеж-

²⁴ Гоголь Н. В. Указ. соч. С. 244 ^{16*}.

²⁵ См.: Жуковский В. А. Указ. соч. Т. 9. С. 71.

²⁶ См.: Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 311.

²⁷ Современник. 1838. Т. 9. С. 62.

ность климату других земель, явился у него русским человеком. . . Словом — всюду у него Русь и пахнет Русью»²⁸.

«Все эти лисицы, волки, медведи, быки, сурки, тигры, львы, гуси, даже голуби, прилетевшие из чужой стороны, как будто родились и выросли на полях и в лесах наших, они охотно сбежались, слетелись на зов волшебника-поэта, чтобы вместе служить ему орудием для изображения важных истин в наших нравах и общественной»²⁹.

Естественно, что животные в баснях Крылова строят свою речь по русскому образцу, отражая и выражая различия социальных стилей.

Еще А. Е. Измайлов находил забавным крыловский прием использования приказного стиля при воспроизведении речи животных, например, в басне «Слон на воеводстве»:

Вступило от овец прошение в Приказ,
Что волки-де совсем сдирают шкуру с нас.

«Как прилично, — писал А. Е. Измайлов, — после слов — прошение, Приказ поставлена здесь любимая приказными частица де»³⁰.

Лошадь говорит об овсе:

Стравил бы он его иль мне, или гнедому;
Хоть курам бы его он вздумал разбросать.

(«Крестьянин и Лошадь»)

В басне «Воспитание льва» уже первое слово обращения к отцу, отражающее речь воспитанного по-птичьи львенка, полно тонких намеков и глубокого иронического смысла:

«Папа», отвечивал сынок: «я знаю то,
Чего не знает здесь никто» . . .

Животные крыловских басен обогатили фразеологическую сокровищницу русского языка десятками пословиц и поговорок^{19*}: «А жаль, что не знаком ты с нашим петухом» («Осел и Соловей»); «Сильнее кошки зверя нет» («Мышь и Крыса»); «Да эта крыса мне кума» («Совет Мышей»); «Пускай ослиные копыта знает» («Лисица и Осел»); «Ты виноват уж тем, что хочется мне кушать» («Волк и Ягненок»); «Орлам случается и ниже кур спускаться, но курам никогда до облак не подняться» («Орел и Куры»); «рыльце в пуху» («Лисица и Сурок»); «Ай Моська, знать она сильна, что лает на слона» («Слон и Моська»); «Да наши предки Рим спасли» («Гуси»); «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь» («Квартет»); «Чем кумушек считать трудиться, не лучше ль на себя, кума, оборотиться» («Зеркало и Обезьяна»); «Коль выгонят в окно, так я влечу в другое» («Муха и Пчела»); «На задних лапах я хожу» («Две Собаки»); «Недаром говорится, что дело мастера боится» («Шука и Кот») и др.

4

Глубина и сила нового сочетания и объединения разнотильных элементов русской речи в языке басен Крылова определялись своеобразием позиции автора-баснописца.

Вопрос об образе рассказчика, иначе говоря, вопрос об экспрессивных

²⁸ Гоголь Н. В. Указ. соч. С. 240—241^{18*}.

²⁹ Никитенко А. В. Указ. соч. С. 10.

³⁰ Измайлов А. Е. Указ. соч. Т. 2. С. 690.

красках и тональностях басенного сказа является центральным в стилистике басни. В басне Крылова образ рассказчика органически слился с образом всего русского народа.

Недаром Пушкин признал Крылова представителем духа русского народа и усматривал этот дух в «каком-то веселом лукавстве ума, насмешливости и живописном способе выражаться»³¹.

Гоголь объяснял народность крыловского языка близостью стиля басен Крылова к стилю русских народных пословиц. В пословицах выражается склад народного характера, образ народа. По мнению Гоголя, Крылов «в басне умел сделаться народным поэтом. Эта наша крепкая русская голова, тот самый ум, который сродни уму наших пословиц. . .». В пословицах «сверх полноты мыслей, уже в самом образе выражения [. . .] отразилось много народных свойств наших, в них все есть: издевка, насмешка, попрек, словом — все шевелящее и задирающее за живое: как стоглазый Аргус глядит из них каждая на человека [. . .] Отсюда-то ведет происхождение Крылов [. . .] Его притчи — достояние народное, и составляют книгу мудрости самого народа»³². Действительно, в языке басен Крылова стерлась стилистическая грань между народными пословицами и афористическими выражениями и меткими изречениями самого автора.

В язык басен вошли, как семантические скрепы, многие народные пословицы: «В семье не без урода» («Слон на воеводстве»); «Хоть видит око, да зуб неймет» («Лисица и Виноград»); «Бедность не порок» («Откупщик и Сапожник»); «Из огня да в полымя» («Госпожа и две Служанки»); «Не плюй в колодец — пригодится воды напиться» («Лев и Мышь»); «Что ты посеял, то и жни» («Волк и Кот»); «У моря погоды ждет» («Медведь у пчел»); «Ласточка одна не делает весны» («Мот и Ласточка»); «Смерть не за горами, а за плечами» («Крестьянин и Смерть»); «Как бывает жить ни тошно, а умирать еще тошней» («Крестьянин и Смерть») и т. п.

Любопытно, что некоторые народные пословицы и поговорки видоизменены Крыловым, например, «Наделала синица славы, а моря не зажгла» (ср. «Синица за море летела и море зажигать хотела; синица много на шумела, да не было из шума дела») ³³. «Каков поп, таков и приход». «Но в нужде лишь узнать прямого можно друга» («Собака, Человек, Кошка и Сокол») (ср. «Без беды друга не узнаешь», «Друг познается в несчастьи») ³⁴. «От ворон она отстала, а к павам не пристала» («Ворона») (ср. «Ни пава, ни ворона», «Ворона в павлиньих перьях») ³⁵ и т. п.

С другой стороны, многие крыловские выражения стали русскими поговорками и пословицами.

Образ Крылова-баснописца окружается атмосферой народных пословиц и поговорок, к которым примыкают его собственные афоризмы и сентенции пословичного типа. Стилю Крылова (так же, как и стилю Грибоедова, а позднее стилям А. Н. Островского и Салтыкова-Щедрина) было

³¹ Пушкин А. С. О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова // Полн. собр. соч. Т. 9. М.; Л., 1949. С. 34.

³² Гоголь Н. В. Указ. соч. С. 239—240 ^{20*}.

³³ Кеневич В. Указ. соч. С. 88.

³⁴ Даль В. И. Пословицы русского народа. СПб., 1904. Т. 4. С. 23.

³⁵ Там же. Т. 3. С. 237.

особенно присуще это свойство выделения пословицы из целого произведения или сжатия его в пословицу. А. А. Потехня указывал на то, что «процесс сжимания более длинного рассказа в пословицу принадлежит к числу явлений, имеющих огромную важность для человеческой мысли». Этот процесс можно назвать процессом «сгущения мысли». Тут происходит замещение «относительно небольшими умственными величинами» целых «масс мыслей, из которых они возникли и которые вокруг них группировались»³⁶.

Эти небольшие по объему изречения, эти крыловские афоризмы подвергаются оценке с точки зрения семантической системы русского языка в целом. Этой оценкой и определяется их жизненная сила, их применение все к новым и новым содержаниям быта и мысли, их переход из одного периода истории русского языка в другой. Таковы, например, крылатые выражения, внесенные в сокровищницу русского языка Крыловым^{21*}.

Услужливый дурак опаснее врага.

По мне уж лучше пей,

Да дело разумей.

А ларчик просто открывался.

Послушать, кажется, одна у них душа,

А только кинь им кость, так что твои
собаки.

В ком есть и совесть и закон,

Тот не украдет, не обманет,

В какой бы нужде ни был он.

А вору дай хоть миллион,

Он воровать не перестанет. . .

Одни поддельные цветы

Дождя боятся.

А Философ

Без огурцов.

Про взятку Климычу читают,

А он украдкою кивает на Петра. . .

Неправ и тот,

Кто поручил ослу стеречь свой огород.

Все кажется в другом ошибкой нам,

А примешься за дело сам,

Так напроказишь вдвое хуже³⁷.

В ком нужда уж того мы знаем, как
зовут.

Слона-то я и не приметил. . .

Васька слушает да ест. . .

Еще тарелочку³⁸.

Если голова пуста,

То голове ума не придадут места³⁹.

У сильного всегда бессильный виноват⁴⁰
и др. под.

Басенный язык Крылова наделен огромной обобщающей силой. В нем обнаружилась широта смыслового объема народных выражений и их острая, цепкая образность.

Это удивительное слияние индивидуального стиля Крылова с общерусским стилем национального выражения объясняется тем, что образ рассказчика басни у Крылова погружен в сферу народного русского мышления, национального русского психологического уклада, народных экспрессивных оценок.

В басне Крылова экспрессия рассказа непрерывно меняется. Она вытекает из ситуации, она подсказывается предметами и типичными оценками их в разговорном, обиходном языке. Кажется, что рассказчик лишь искусно комбинирует экспрессивные краски народной речи, непрестанно меняя точку зрения, принимая разные позы, чаще всего иронические. Например, в басне «Белка»:

³⁶ Потехня А. А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894. С. 96—97.

³⁷ См.: Греч Н. И. Указ. соч. Ч. 2. С. 302—304.

³⁸ См.: Никитенко А. В. Указ. соч. С. 21.

³⁹ См.: Кеневич В. Указ. соч. С. 32.

⁴⁰ См.: Там же. С. 39.

Вот Белка наконец уж стала и стара,
 И Льву наскучила: в отставку ей пора.
 Отставку Белке дали,
 И точно, целый воз орехов ей прислали.
 Орехи славные, каких не видел свет;
 Все на отбор: орех к ореху — чудо!
 Одно лишь только худо —
 Давно зубов у Белки нет.

Живая заинтересованность рассказчика изображаемыми событиями и лицами сказывается в то и дело вставляемых аффективных суждениях по поводу излагаемых происшествий. Эти суждения—ценности, воплощенные в ходячие народные высказывания и фамильярные поговорки, соответствуют и точке зрения действующих лиц. Они естественны и народны. Например, в басне «Медведь в сетях»:

Медведь

Попался в сеть.
 Над смертью издали шути как хочешь смело:
 Но смерть вблизи — совсем другое дело.
 Не хочется Медведю умереть.

Когда рассказчик становится на точку зрения самих действующих лиц, тогда сочувственная им экспрессия облакает формы выражения, как бы определяя их выбор и подбор. События и предметы в этом случае называются и изображаются с точки зрения самих действующих лиц. Их оценки, их суждения, определения отражаются и в выборе выражений, и в их связи, в самом порядке слов, в направлении стилистических инверсий. Например в басне «Голик»:

Запачканный Голик попал в большую честь...
 Уж он полов не будет в кухнях мечь;
 Ему поручены господские кафтаны.

Но это величание голика, сказывающееся в выдвижении местоимения *он* — *ему* на первое место, в усилительной частице *уж*, в контрастной симметрии словорасположения двух последних стихов, иронически освещается запятанным в скобки пояснением рассказчика:

(Как видно, слуги были пьяны).

Рассказчик вдруг, с внезапной сменой экспрессии, иронически разоблачает истину. Тон его речи ломается.

Этот экспрессивный контраст между главной цепью повествовательного стиля и авторскими замечками, иногда поставленными в скобки, эта разоблачающая функция скобок является одним из любимых стилистических приемов Крылова. В басне «Рыбья пляска»:

«Великий государь! Здесь не житье им — рай.
 Богам о том мы только и молились,
 Чтоб дни твои бесценные продлились».
 (А рыбы между тем на сковородке бились.)

Сказовая экспрессия в басенном стиле Крылова иронически противоречива. Особенно контрастно-лукавы помещенные в скобках примечания автора. В басне «Осел»:

Надулся мой Осел: стал важничать, гордиться
 (Про ордена, конечно, он слышал)
 И думает, теперь большой он барин стал.
 Но вышел новый чин Ослу, бедняжке, боком
 (То может не одним Ослам служить уроком).

Переливы и контрасты экспрессии в языке басен Крылова обостряются разными видами смешения повествовательного стиля с чужой речью, с речью персонажей.

В басенный рассказ незаметно вмешиваются формы «несобственно-прямой» или «пережитой» речи, свойственной выведенным героям. Чужая речь усиливает демократическую непритязательность, «простонародность» басенного языка, его разговорный синтаксический строй. Например, в басне «Три Мужика»:

Три Мужика зашли в деревню ночевать.
 Здесь, в Питере, они извозом промышляли;
 Поработали, погуляли
 И путь теперь домой на родину держали.
 А так как Мужичок не любит тощий спать,
 То ужинать себе спросили гости наши.
 В деревне что за разносол:
 Поставили пустых им чашку щей на стол,
 Да хлеба подали, да, что осталось, каши.
 Не то бы в Питере, — да не о том уж речь:
 Все лучше, чем голодным лечь.

Подвижность, изменчивость экспрессии и вместе с тем ее своеобразная отрешенность от личных пристрастий придают басенному стилю Крылова характер реалистической объективности. Повествование непосредственно соотносится с соответствующими жизненными эпизодами, которые как бы воспроизводятся в самом их течении и развитии. Автор нередко представляется очевидцем или участником событий, которые быстро разворачиваются перед ним. Его точка зрения то сливается с восприятием действующих лиц, то отделяется от него.

Любопытно, что недоумения воображаемого читателя в басне Крылова бывают адресованы не к автору, а к героям басни. Например, в басне «Крестьянин и Собака»:

У мужика, большого эконома,
 Хозяина зажиточного дома,
 Собака нанялась и двор стеречь
 И хлебы печь
 И сверх того, полоть и поливать рассаду --
 Какой же выдумал он вздор,
 Читатель говорит — тут нет ни складу,
 Ни ладу.
 Пускай бы стеречи уж двор;
 Да видано ль, чтоб где собаки хлеб пекали
 Или рассаду поливали?
 Читатель! Я бы был не прав кругом,
 Когда сказал бы «да» — да дело здесь не в том,
 А в том, что наш Барбос за все за это взялся
 И вымолвил себе он плату за троих.

В языке басен Крылова выкристаллизовывался общий тип разговорного русского языка, богатого экспрессивными красками, насыщенного народными образами и пословицами, пропитанного поэзией устной народной речи, следовательно, более демократического и более выразительного, чем салонный стиль «среднего сословия», который культивировался русскими европейцами из школы Карамзина^{22*}.

5

Язык басен Крылова оказал громадное формирующее влияние на новую стилистическую систему русского литературного языка не только потому, что в нем с необыкновенной глубиной и ясностью воплотились основные тенденции развития русского литературного языка в XIX в., но и потому, что в нем с покоряющей силой и удивительной художественной полнотой раскрылось гениальное словесное мастерство самого Крылова, как великого народного поэта.

Акад. И. И. Срезневский так писал о выразительности языка Крылова: «Можно, так сказать, химически отделить, чем именно действовал и действует Крылов на своих читателей, давая свободу выразительности языка. Можно отделить в его языке *с л о в а*, как верные изображения его понятий и образов: и прекрасен и разнообразен и богат его подбор слов, так богат, что из одних басен Крылова можно выбрать довольно большой словарь русского языка, неполный более всего в предметном отношении, так как Крылову не случалось говорить о многих предметах. Можно отделить в его языке множество *о б о р о т о в*, особенных способов сочетания слов и при этом разных видоизменений слов: в этом отношении язык Крылова если не богаче, то и не беднее, чем словами. Можно отделить в нем огромное число *в ы р а ж е н и й*, тех связей слов, которые для ума неразделимы так же, как и слоги одного слова: многие из них — старое достояние народа, вытравленное из некоторых его слоев чужезычием и чужеобычаем; многие выникли из души Крылова, и дороги своею выразительностью не меньше тех. Можно отделить в языке Крылова множество *п о с л о в и ц* и *п о г о в о р о к*, и взятых им у народа и данных им народу, ничем одна от других не отличных, если не знать, что та или другая из них была в ходу и до Крылова, а та или другая пошли в ход только после Крылова. За всем этим легко отделяемым остается то, что не выделяется никаким химическим разложением: связность частей в одно целое, жизненная сила живого, без чего не был бы Крылов Крыловым, без чего не заменил его басен никакие сборники слов, оборотов и выражений, поговорок и пословиц, вошедших в его басни, какие обольстительные формы ни придать им. Тем-то и велик Крылов в выразительности языка, что для него богатства русской речи не были чужим добром, так или иначе подобранным, а достоянием его души»⁴¹.

Крылов не только активно владел всеми средствами художественного выражения, которыми располагала русская речевая культура в начале XIX в., но и значительно обогатил сокровищницу русской литературной стилистики. Использование народной речи в стиле Крылова оказалось глубоким и действенным потому, что в оценке ее поэтических возможностей и в ее художественном употреблении Крылов опирался и на свое гениаль-

⁴¹ Срезневский И. И. Чтение о языке Крылова // Записки Имп. Акад. Наук. 1869. Т. 14, кн. 2. С. 89—90.

ное чутье русского языка, и на весь опыт предшествующей русской литературы.

За многими стихами басен Крылова стоит на заднем плане длинная вереница отрицаемых ими стихов предшествующей традиции. На фоне старых стилистических построений особенно внушительно и остро выделялись художественная новизна и индивидуальное своеобразие образов и конструкций Крылова. Иллюстрацией могут служить строки из басни «Осел и Соловей», посвященные описанию искусства соловья:

Тут Соловей являть свое искусство стал:
Зашелкал, засвистал
На тысячу ладов, тянул, переливался;
То нежно он ослабевал
И томной вдалеке свирелью отдавался,
То мелкой дробью вдруг по роще рассыпался.

В этих строках Крылов предлагает новое, оригинальное стилистическое разрешение художественной задачи, которая вызвала особенный интерес у поэтов XVIII и начала XIX в., — дать образное описание музыки соловьиного голоса. Можно доказать, что в стиле Крылова здесь с необыкновенной остротой и самостоятельностью объединены и преобразованы те контрастные и во всяком случае далекие, различные формы выражения, которые — по отношению к этой теме — установились, с одной стороны, в стиле Державина, а с другой — в стиле Карамзина и его школы^{23*}.

Уже М. В. Ломоносов в своей «Риторике» (§ 58) помещает описание пения соловья, отчасти навеянное Плинием-младшим^{24*}:

«Коль великого удивления сие достойно! в толь маленьком горлышке нежной птички тоlikое напряжение и сила голоса. Ибо когда, вызван теплотою вешнего дня, взлетает на ветвь высокого древа, внезапно то голос без отдыху напрягает, то различно перебирает, то ударяет с отрывом, то крутит кверху и к низу, то вдруг приятную песнь произносит и между сильным возвышением урчит нежно, свистит, шелкает, поводит, хрипит, дробит, стонет утомленно, стремительно, густо, тонко, резко, тупо, гладко, кудряво, жалко, порывно»⁴².

Этот стиль ломоносовского описания, сам находящийся в зависимости от стиля Плиния, определяет образы и грамматические формы изображения соловьиного пения в русском лирическом стиле XVIII в.

Описание пения соловья было одной из излюбленных тем стихотворного языка, и редкий из поэтов XVIII и начала XIX в. не брался за разрешение этой стилистической задачи. Так, Мих. Попов в своих «Досугах» включает в притчу «Соловей» такие стихи, изображающие пение соловья:

Урчал, дробил, визжал, кудряво, густо, тонко,
Порывно, косно вдруг, вдруг томно, нежно, звонко,
Стенал, хрипел, шелкал, скрипел, тянул, вилял,
И разностью такой людей и птиц пленял⁴³.

Легко заметить в стиле этого описания ту же тенденцию, что и у Ломоносова, обозначить «тысячу ладов» соловьиного пения профессионально-глагольными обозначениями или скоплением эмоциональных наречий. При этом, кроме *визжал*, *скрипел*, *тянул*, *вилял*, все остальные глаголы

⁴² Ломоносов М. В. Соч. СПб., 1895. Т. 3. С. 123, 337, 341. Ср.: *Plinii C. Secundi Naturalis Historia. Liber X. Cap. XXIX, XVIII.*

⁴³ Попов М. В. Досуги. СПб., 1772. Ч. 1. С. 30.

взяты из описания Ломоносова, так же как и все наречия, кроме *косно*, *томно*, *тяжко*, *звонко*.

Более самостоятельно к той же задаче отнесся Г. Р. Державин. В середине 90-х годов XVIII в. он написал четырехстопным ямбом стихотворение «Соловей», в котором характеризует пение соловья главным образом его эмоционально-лирическим освещением, а также подбором имен существительных и глаголов разного звукового строя, то с преобладанием зубных, свистящих, то плавных фонем:

По ветрам легким, благовонным,
То свист его, то звон летит;
То шумом заглушаем водным,
Вздыханьем сладостным томит.
Певец весенних дней пернатый,
Любви, свободы и утех!
Твой глас отрывный, перекаты
От грома к нежности, от нег
Ко плескам, трескам и перунам,
Средь поздних, ранних красных зарь,
Раздавшись неба по лазурам,
В безмолвие приводит тварь.

Молчит пустыня изумленна
И ловит гром твой жадный слух;
На крыльях эха раздробленна
Пленяет песнь твоя всех дух...
Какая громкость, живость, ясность,
В созвучном пении твоём,
Стремительность, приятность, каткость
Между колен и перемен!

Ты щелкаешь, крутишь, поводишь,
Журчишь и стонешь в голосах;
В забвенье души ты приводишь
И отзываяешься в сердцах⁴⁴.

Таким образом, Державин заимствует из ломоносовского описания лишь четыре глагола:

Ты щелкаешь, крутишь, поводишь
[...] и стонешь [...]

К стилю Ломоносова восходит и эпитет «отрывный» и «стремительность, приятность». Но Державину принадлежит лирическое, образное представление действия соловьиного пения на человека и природу. И вообще все описание пения соловья у Державина получает более отвлеченный характер (ср. «громкость, живость, ясность», «стремительность, приятность, каткость»).

Державин еще дважды в своей лирике изображает пение соловья. В анакреонтической песне «Соловей во сне» Державин обходится без слов со звуком *р*, стремясь показать «изобилие, гибкость, легкость русского языка и его способность к выражению самых нежнейших чувствований».

Здесь глас соловья воспевается так:

То звучал, то отдавался,
То стenal, то усмехался,
В слухе издали он, —
И в объятиях Калисты
Песни, вздохн, клики, свисты
Услаждали сладкий сон⁴⁵.

В пьесе «Обитель Добрады» при описании пения соловья Державин пользуется некоторыми из тех же образов и выражений, которые находятся в его стихотворении «Соловей»:

⁴⁴ Державин Г. Р. Соч. / Под ред. Я. К. Грота. СПб., 1864. Т. 1. С. 693—695.

⁴⁵ Державин Г. Р. Указ. соч. Т. 2. С. 126.

... Отрывисто звучит,
 За громом гром катит,
 И всю себя внимать природу заставляет;
 Потом же, утомясь,
 Свой тише, тише глас
 Как бы степенно ниспускает
 И, сладостно стена, в восторге умолкает ⁴⁶

Я. К. Грот сопоставлял с державинским стихом:

И всю себя внимать природу заставляет ⁴⁷ —

стихи крыловской басни:

Внимало все тогда
 Любимцу и певцу Авроры.

У одного из поэтов-радищевцев, И. И. Чернявского, в стихотворении «Ошибка» также описывается пение соловья. В стиле описания смешиваются выражения Ломоносова с фразеологией сентиментально-лирического стиля:

Певец природы сладкогласный,	Замолк, затих, вздохнет, заноеет.
Сокрывшись в густоте ветвей,	Задрезбезджит, засвищет вновь;
Гимн стройный, звучный и согласный	Урчит, свистит, гремит, шелкает,
Воспел дитяти соловей.	Крутит, дробит, перебирает —
Томится, воздыхает, стонет,	Хочочет эхо меж холмов ⁴⁸ .

Отголоски этой стилистической традиции, но в обобщенном и проясненном виде, слышны у Пушкина в басне-эпиграмме «Соловей и кукушка»:

В лесах, во мраке ночи праздной
 Весны певец разнообразный
 Урчит, и свищет, и гремит. . .

Явно отталкиваясь от того стилистического разрешения темы соловья, которое предложено Ломоносовым, борясь с формами ломоносовского языка, Карамзин устраняет из описания соловьиного пения все профессионально-бытовые обозначения его колен и ладов. В 1793 г. Карамзин четырехстопным хореем пишет стихотворение «К соловью» ⁴⁹. Здесь изображается в элегическом стиле, как «чувства ноют и томятся от гармонии» соловьиного пения. К соловью прилагаются эмоциональные эпитеты. Изображение самого пения отсутствует вовсе.

Пой во мраке тихой роши,
 Нежный, кроткий соловей!
 Пой при свете лунной ноши!
 Глас твой мил душе моей ⁵⁰.

Это стихотворение Карамзина оказало громадное влияние на стиль сентиментально-элегической лирики, связанной с темой соловья ⁵¹. Развитие того же стиля, но с вводом контрастной темы наблюдается, например, в стихотворении А. В. . . а (А. Воейкова) «К моему соловью»

⁴⁶ Там же. С. 695.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Цветник. 1809. Т. 3. С. 129. Ср.: Поэты-радищевцы. Л., 1935. С. 598.

⁴⁹ Аглая. 1794. Ч. 1. С. 31. Ср.: Мои безделки. М., 1794. Ч. 2. С. 131.

⁵⁰ Карамзин Н. М. Соч. Пг., 1917. Т. 1. С. 79.

⁵¹ Ср. стихотворение «К соловью» // Муза. 1796. Т. 1. С. 187.

Не терзай ты сердца боле
 Томной песнью, соловей!
 Грустно жить тебе в неволе,
 Грустно жить мне без друзей...

В горькой и злостной доле
 Ты не мил душе моей⁵².

Трудно сомневаться в том, что варьяцией того же стиля, тех же метра и ритма, но с уклоном в руссоистские мотивы, является и стихотворение И. А. Крылова «К соловью»:

От чего сей свист унылый,
 Житель рощей, друг полей?
 Не из города ль, мой милый,
 Прилетел ты, соловей?⁵³

Проф. Г. А. Гуковский указал на то, что в «Иппокрене» находится стихотворение «К соловью», близкое к крыловскому⁵⁴.

Но у Карамзина есть и другое стихотворение «Соловей» (1796)⁵⁵. Это стихотворение написано четырехстопным ямбом. Оно явно противопоставлено державинскому «Соловью». В нем описывается и пень соловья — без употребления хотя бы одного профессионального, бытового термина:

Какое чудное искусство!	Как волны мчатся за волной,
Сперва как дальняя свирель	Легко, свободно, без преграды,
Петь тихо, нежно начинаешь,	Так быстрые твои рулады
И все к вниманию склоняешь;	Сливаются одна с другой;
Сперва приятный свист и трель —	Гремишь... и вдруг ослабеваешь;
Потом свой голос возвышая	Журчишь как томный ручеек;
И чувство чувством оживляя,	С любезной кротостью вздыхаешь
Стремишь ты песнь свою рекой:	Как нежный майский ветерок ⁵⁶ .

Крылов включает в свой стиль и карамзинское слово *искусство*, и сравнение с дальней свирелью. С карамзинским же стилем перекликаются стихи:

То нежно он ослабевал
 И томной вдалеке свирелью отдавался.

Но Крылов сохраняет и восходящие к Ломоносову, принятые Державиным глаголы *защелкал*, *засвистал*. Он применяет употребленный М. Поповым глагол «тянул», вводит глагол «переливался» (ср. у Державина «перекаты»; у Державина и Карамзина также — «журчишь»). Кроме того, встречающийся у Ломоносова, Попова, Чернявского и других глагол «дробить» для обозначения одного из ладов соловьиного пения у Крылова заменен поэтическим образом:

То мелкой дробью вдруг по рощам рассыпался.

Понятно, что карамзинские рулады Крыловым исключены, а вместо этого явилось народное выражение «на тысячу ладов».

⁵² Муза новейших российских стихотворцев. М., 1814. С. 178—179.

⁵³ Крылов И. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1937. Т. 2. С. 76, 344—345.

⁵⁴ Иппокрена. 1800. Ч. 6. С. 318^{25*}.

⁵⁵ Аониды. М., 1797. Кн. 1. Перепечатано: Мои безделки. 2-е изд. Кн. 2. С. 183.

⁵⁶ Карамзин Н. М. Указ. соч. Т. 1. С. 220.

Вольный ямб Крылова служил гибким орудием распределения выразительной силы. Сокращение и удлинение разноstopного ямбического стиха соответствовало разнообразию экспрессивного течения речи. В. А. Жуковский находил, что в басне «Пустынник и Медведь» стихи о мухе «летают вместе с мухоу»⁵⁷:

У друга на нос муха села —
Он друга обмахнул —
Взглянул —
А муха на щеке — согнал — а муха снова
У друга на носу.

Здесь созвучия и жатость синтагм, мгновенно сменяющих одна другую и двигающихся интонационно связанными парами, передают кружение и перелеты мухи.

Непосредственно за этими стихами «следуют другие, изображающие противное, медлительность медведя. Здесь все слова длинные, стихи тянутся:

Вот Мишенька, не говоря ни слова,
Увесистый булыжник в лапы сгреб,
Присел на корточки, не переводит духу,
Сам думает: молчи ж, уж я тебя, воструху!
И, у друга на лбу подкарауля муху,
Что силы есть, хватъ друга камнем в лоб.

Все эти слова: Мишенька, увесистый, булыжник, корточки, переводит, думает, у друга, подкараулил прекрасно изображают медлительность и осторожность: за пятью длинными, тяжелыми стихами следует быстро полустиише:

Хватъ друга в лоб.

Эта молния, это удар. Вот истинная живопись и такая противоположность последней картины с первой»⁵⁸.

Гоголь указывал на то же свойство крыловского языка, на его экспрессивную изобразительность:

«Стиха его также не схватишь... Звучит он там, где предмет у него звучит; движется, где предмет движется; крепчает, где крепнет мысль, и становится вдруг легким, где уступает легковесной болтовне дурака. Его речь покорна и послушна мысли и летает как муха, то являясь вдруг в длинном, шестипалом стихе, то в быстром одноstopном, рассчитанным числом слогов выдает она ощутительно самую невыразимую ее духовность. Стоит вспомнить величественное заключение басни „Две Бочки“:

Великий человек лишь виден на делах,
И думает свою он крепко думу
Без шуму.

Тут от самого размещения слов как бы слышится величина ушедшего в себя человека»⁵⁹.

По словам П. А. Плетнева, Крылов для изображения предмета и воплощения идей «выбирает с удивительною разборчивостью и меткостью только

⁵⁷ Жуковский В. А. Указ. соч. Т. 9. С. 77.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Гоголь Н. В. Указ. соч. С. 244—245^{26*}.

им и свойственные выражения, обороты речи, расстановку слов, даже звуки их»⁶⁰.

Крылов с необыкновенной наглядностью в стиле своих басен показал все разнообразие и богатство изобразительных и выразительных средств живого русского языка.

Очень тонки и художественны в стиле Крылова приемы экспрессивно-звукового выражения явлений природы и языка животных. В басне «Листы и корни» шепот и лепет листьев или, вернее, листов передан искусным подбором слов с шумными — зубными, свистящими фонемами:

«Вы кто такие там,
Что дерзко так считаться с нами стали?» —
Листы по дереву шумя залепетали.

В басне «Муха и Дорожные» воспроизведен в синтаксисе и в эвфонии речи не только ритм суетливого метания мухи, но и ее жужжание.

В басне «Свинья» с неподражаемым комизмом хрюкающая речь свиньи символизируется рифмами — созвучиями на *р*:

Хавронья хрюкает: Ну, право порют вздор,
Я не заметила богатства никакого:
Все только лишь навоз да сор,
А, кажется, уж не жалея рыла,
Я там изрыла
Весь задний двор.

В басне «Мор зверей» мычание смиренного вола состоит из синтагм, инструментированных на *ы* и на *у* — с предшествующими зубными или губно-носовыми фонемами:

И мы
Грешны. Тому лет пять, когда зимой кормы
Нам были худы.
На грех меня лукавый натолкнул;
Ни от кого себе найти не могли ссуды,
Из стога у попа я клок сенца стянул.

М. Лобанов заметил по поводу этих стихов: «В речи вола мы слышим мычание, и столь естественное, что слов его нельзя заменить другими звуками»⁶¹.

Экспрессивная выразительность и изобразительность басенного стиля Крылова основана не только на разнообразии ритма, не только на звуковых метафорах и звукоподражаниях, но и на своеобразных формах синтаксической симметрии. Крылов широко использует прием повторов одного и того же слова в соотносительных и ритмически однородных соседних синтагмах или для воспроизведения темпа, ритма, нарастания действия, или для экспрессивного освещения действующего лица и его меняющегося отношения к действию, или для иронической демонстрации чередования разных действий при одном и том же субъекте или объекте, или для контрастного сопоставления действий. В этих случаях образ становится динамическим, и его воспроизведение достигает силы почти непосредственного восприятия, почти вещной осязаемости. В сопоставленных синтагмах грамматический строй их то бывает однотипным, то симметрически видоизмененным.

⁶⁰ Современник. 1838. Т. 9. С. 66.

⁶¹ Лобанов М. Е. Жизнь и сочинения И. А. Крылова. СПб., 1847. С. 51.

Лисица видит сыр, — Лисицу сыр пленил. . .

(«Ворона и Лисица»)

Лев голову крутит, Лев гривую трясет:

Но наш герой свое несет:

То в нос забьется Льву, то в ухо Льва укусит.

Вздурился Лев. . .

(«Лев и комар»)

Коня толкает взад, Коня кидает вбок;

Пустился Конь со всех четырех ног

На славу.

(«Обоз»)

И, наконец, Бедняк мой поседел,

Бедняк мой похудел;

Как золото его, Бедняк мой пожелтел.

(«Бедный богач»)

Лисица стала и сытей,

Лисица стала и жирней,

Но все не сделалась честней.

(«Крестьянин и Лисица»)

На дерево вползла, Змея на нем засела,

Прекрасным соловьем Змея моя запела.

(«Змея»)

Кукушку Соловьем честить я мог заставить,

Но сделать Соловьем Кукушку я не мог.

(«Кукушка и Орел»)

За что же, не боясь греха,

Кукушка хвалит Петуха?

За то, что хвалит он Кукушку.

(«Кукушка и Петух»)

При таком богатстве фонетических и интонационно-ритмических приемов художественного выражения экспрессивные созвучия слов в стихе Крылова не могут восприниматься как поэтическая случайность. Каламбурным сближением омонимических выражений достигаются острые смысловые эффекты. Тут бывает действенна и значительна как неожиданность семантического сопоставления, так и новизна морфологического осознания элементов. В некоторых случаях созвучия усиливают воспроизводящую, изобразительную функцию словесного образа:

«Помилуй!» говорит: «по твоему веленью

Я соловьем в лесу здесь названа;

А моему смеяться смеют пенью».

(«Кукушка и Орел»)

Борей ревет и рвет в лоскутья Паруса.

(«Пушки и Паруса»)

И плотно так он треснул на царство,

Что ходенем пошло трясинно государство.

(«Лягушки, просящие Царя»)

Но к ночи в чашу так забрел мой сумасброд,
 Что двинуться не мог ни взад он, ни вперед.
 («Филин и Осел»)

Сюда же примыкают и каламбурные сочетания слов одного корня, по своим значениям уже несколько разошедшихся:

Я все читал,
 И вычитал,
 Чем лучше: заступом их взрыть, сохой иль плугом.
 («Огородник и Философ»)

Свинья на барский двор когда-то затесалась;
 Вокруг конюшен там и кухню наслонялась;
 В сору, в навозе извалялась;
 В помоях по уши досыта накупалась:
 И из гостей домой
 Пришла свинья свиньей.

(«Свинья»)

Но кроме этих разнообразных и стилистически изощренных средств поэтической выразительности и изобретательности в языке Крылова оригинальны и самые внутренние семантические формы художественной метаморфизации.

Еще Пушкин отметил как характерную черту стиля Крылова смелость выражений. В набросках статьи «Есть различная смелость» Пушкин приводил смелые выражения из сочинений Державина, Жуковского, Кальдерона и Мильтона. И рядом с ними из басни Крылова «Муравей»: «Крылов говорит о храбрости муравья, что

Он даже хаживал один на паука».

«Мы находим, — пишет далее Пушкин, — эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и картины поэтические»⁶².

Язык Крылова очень богат такими смелыми выражениями. Структура образа у Крылова всегда покоится на остроумном, новом, неожиданном, но глубоко оправданном сближении внешне несхожих значений и понятий. Вместе с тем эта смелость выражений вытекает из глубокого проникновения баснописца в образную стихию народного языка. Смелые выражения Крылова чужды изысканности. Они кажутся естественным, хотя и непредвиденным результатом семантического слияния привычных, но ранее не сближавшихся слов и фраз. Например, в басне «Осел» об осле со звонком:

Куда ни сунется мой знатный господин,
 Без умолку звенит на шее новый чин...

И в нравоучении

Но важный чин на плуте, как звонок:
 Звук от него и громок, и далек.

В басне «Парнас»

И новый хор певцов такую дичь занес,
 Как будто тронулся обоз,
 В котором тысяча немазанных колес.

⁶² Пушкин А. С. Материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» // Полн. собр. соч. М.; Л., 1949. Т. 9. С. 60—61.

Не менее самобытно и глубоко в баснях Крылова стилистическое применение грамматических форм народной речи и не менее художественно выразительны здесь новообразования по русскому народному образцу.

В языке басен Крылова с небывалой дотоле свободой и широтой раскрылась экспрессивная игра форм времени русского глагола. Эффекты стилистических замен одних форм времени другими, тонкие смысловые оттенки, связанные с переходами и переносами времен глагола, широкое включение разговорных, народных форм выражения глагольного времени придают языку крыловской басни живость, изобразительность и драматическую остроту. Это особенно наглядно обнаруживается при сопоставлении басен Крылова с их родичами у других писателей. Например, у А. Е. Измайлова в басне «Дряхлый лев» весь рассказ состоит из цепи форм прошедшего времени совершенного вида для изображения действий недлительных и несовершенного вида — для представления действий и состояний длительных или кратных:

В пещере дряхлый Лев лежал перед концом. . .
 Вдруг с бешенством к нему убийцы прибежали,
 На полумертвого напали:
 Огромный, страшный бык
 Колол его рогами;
 Конь бил копытами, а волк кусал зубами. . .⁶³

Не то в басне Крылова «Лев состаревшийся». Здесь в повествовании план прошлого (представленный формами прошедшего времени совершенного вида с оттенком разультативности) эмоционально сливается с изобразительным настоящим. В самом же описании перспектива прошедшего длительного отграничена от настоящего по принципу контраста:

Могучий Лев, гроза лесов,
 Постигнут старостью, *лишился* силы.
Нет крепости в когтях, *нет* острых тех зубов,
 Чем *наводил* он ужас на врагов,
 И самого едва *таскают* ноги хилы.
 А что всего больней,
 Не только он теперь нестрашен для зверей,
 Но всяк, за старые обиды Льва, в отмщенье,
 Наперерыв ему наносит оскорбленье.

Здесь глаголы, связанные иногда с одушевленными, иногда неодушевленными производителями, получают смысл то активного действия, то состояния («И самого едва таскают ноги хилы»). С ними в ряд становятся эмоциональные прилагательные («больней», «нестрашен»), выражающие качественное состояние. А далее — возникают новые экспрессивные варьирования форм времени: будущее совершенного вида для обозначения мгновенного и повторяющегося действия и неожиданное настоящее с частицей *как*:

То гордый конь его копытом крепко *бьет*,
 То зубом волк *рванет*,
 То острым рогом вол *боднет*.

⁶³ Измайлов А. Е. Указ. соч. Т. 1. С. 10—11.

Лев бедный в горе толь великом,
 Сжав сердце, терпит все и ждет кончины злой,
 Лишь изъясняя ропот свой
 Глухим и томным рыком,
Как видит, что осел туда ж, натужа грудь,
 Сбирается его лягнуть,
 И смотрит место лишь, где б было побольнее.

На этом фоне аористическое значение прошедшего совершенного выступает особенно внушительно и остро:

«О боги!» *возопил* стеная Лев тогда:
 «Чтоб не дожить до этого стыда,
 Пошлите лучше мне один конец скорее!
 Как смерть моя ни зла,
 Все легче, чем терпеть обиды от осла».

Легко заметить, что с таким изобразительным употреблением сочетается и многообразие модальных оттенков в формах глагола, чуждое языку А. Е. Измайлова.

Для того чтобы виднее было, в какую глубину истории русского литературного языка уходила стилистическая традиция басенного повествования, разрушенная Крыловым, можно привести еще басню В. К. Тредиаковского «Лев престарелый»:

Пришедши в старость, Лев безмерно слабым стал:
 А силы потеряв, чуть члены уж *таскал*.
 Тогда скоты его не только презирали,
 Но на него уже и сами нападали;
 И так, что уж осел в скотах всех как холоп
 Копытом улягнуть не постыдился в лоб⁶⁴.

Крылов пользуется всем многообразием разговорных и народно-описательных приемов выражения форм прошедшего времени.

В басне «Лягушки, просящие Царя» круг форм выражения прошедшего времени еще шире и разнообразнее. Здесь для выражения дерзкой произвольности действий смело употребляются народные описательные формы из *дай* и инфинитива.

Потом к Царю подползть с преданностью *дерзнули*:
 Сперва перед Царем ничком;
 А там, кто посмелей, *дай сесть* к нему бочком;
Дай попытаться сесть с ним рядом;
 А там, которые еще поудалей,
 К Царю садятся уж и задом.
 Царь терпит все по милости *своей*.
 Немного погода, посмотришь, кто захочет,
 Тот на него и *вскочит*. . .

В басенном строе Крылова использованы самые разнообразные формы выражения временных и модальных оттенков русского глагола и раскрыты заложенные в них экспрессивные возможности. Вот подбор описательных форм прошедшего времени из частицы *ну* и инфинитива для выражения стремительно начатого и порывисто протекавшего беспорядочного действия.

⁶⁴ Тредиаковский В. Указ. соч. Т. 1. С. 214.

Мартышка вздумала трудиться:
 Нашла чурбан и ну над ним возиться.
 («Обезьяна»)

Отколе ни возьмись, навстречу Моська им.
 Увидевши Слона, ну на него метаться
 И лаять, и визжать, и рваться.
 («Слон и Моська»)

И новые друзья ну обниматься,
 Ну целоваться;
 Не знают с радости, к кому и приравняться.
 («Собачья дружба»)

В басне «Обезьяны»:

Красавицы сошли. Для дорогих гостей
 Разостлано внизу премножество сетей.
 Ну в них они кувыркаться, кататься
 И кутаться, и завиваться.

В басне «Лягушка и Вол»:

Лягушка на лугу, увидевши Вола, —
 Затеяла сама в дородстве с ним сравняться:
 Она завистлива была.
 И ну топорщиться, пыхтеть и надуваться.

В басне «Тень и Человек» широко применяются формы инфинитива от глаголов движения для обозначения стремительных приступов к прошедшим действиям, их внезапных возникновений и смен — наряду с эллиптическими, безглагольными конструкциями с тем же значением:

Шалун какой-то тень свою хотел поймать:
 Он к ней, она вперед; он шагу прибавлять,
 Она туда ж; он, наконец, бежать;
 Но чем он прытче, тем и тень скорей бежала,
 Все не даваясь, будто клад.
 Вот мой чудак пустился вдруг назад;
 Оглянется: а тень за ним уж гнаться стала.

Точно так же с необыкновенным искусством Крылов пользуется народными формами прошедшего времени мгновенно произвольного действия, омонимичными с повелительным наклонением и междометными формами «ультрамгновенного вида»:

Случись тут Мухе быть.
 («Муха и Дорожные»)

А тут к беде еще беда:
 Случись тогда ненастье.
 («Охотник»)

Случись, однако же, что гребень затерялся.
 («Гребень»)

Отколе ни возьмись, навстречу Моська им.
 («Слон и Моська»)

Но Скворушка услышь, что хвалят Соловья, —
А Скворушка завистлив был, к несчастью...

(«Скворец»)

Ан тут тихонько шасть
К Брамину в келью надзиратель.

(«Напраслина»)

Тут задремали все, кто лежа, кто и сидя,
Как вдруг из лесу шасть
На них медведь, разинув пасть.

(«Собака, человек, кошка и сокол»)

Мартышка, в зеркале увидя образ свой,
Тихохонько медведя толк ногой.

(«Зеркало и Обезьяна»)

Что силы есть — хватя друга камнем в лоб.

(«Пустынник и медведь»)

И в них поленом хватя.

(«Мельник»)

Тут рыцарь прыг в седло и бросил повод.

(«Рыцарь»)

Особенно разнообразны и богаты субъективными экспрессивными оттенками в языке Крылова приемы употребления настоящего несовершенного и будущего времени совершенного вида для обозначения прошедших действий.

Например:

Не стало бедным девкам мочи:
Им будни, праздник — все равно;
Нет угомона на старуху.
Днем перевесть она не даст за пряжей духу.
Зарей, где спят еще, а уж у них давно
Пошло плясать веретено.
Быть может, иногда б старуха опоздала:
Да в доме том проклятый был петух:
Лишь он вспоет — старуха встала,
Накинет на себя шубейку и треух,
У печки огонек вздувает,
Бредет, ворча, к прядильщицам в покой,
Расstalkивает их костлявою рукой,
А заупрямятся, — клюкой,
И сладкий на заре их сон перерывает.
Что будешь делать с ней?

(«Госпожа и две Служанки»)

Ср. в басне «Тень и Человек»:

Вот мой чужак пустился вдруг назад.
Оглянется: а тень за ним уж гнаться стала.

В басне «Крестьянин и разбойник»:

Разбойник мужика, как липку, ободрал.
«Помилуй», *всплачется* крестьянин: «я пропал».

С не меньшей смелостью и мастерством использованы в стиле Крылова видовые формы глагола, между прочим, и кратные формы для выражения давнопрошедшего времени, почти запрещенные и, во всяком случае, очень ограниченные в стилях карамзинской школы.

Например, в басне «Шука и Кот»:

Вот невидаль: мышей!
Мы лавливали и ершей.

В басне «Оракул»:

А дело в том,
Что идол был пустой, и саживались в нем
Жрецы вещать мирянам.

В басне «Синица»:

Охотники таскаться по пирам
Из первых с ложками явились к берегам,
Чтоб похлебать ухи такой богатой,
Какой-де откупщик и самый тароватый
Не даывал секретарям.

В басне «Лисица и Сурок»:

«Нет, кумушка; а видывал частенько,
Что рыльце у тебя в пуху».

В связи с богатством и разнообразием временных и видовых форм и значений в языке Крылова находится свобода и острота сочетания глагольных основ с приставками для обозначения пространственных и количественных видоизменений действия. Гораздо позднее В. И. Даль указывал на богатство префиксального глагольного словообразования как на великое преимущество русской народной речи, как на источник ее художественности и изобразительности.

Крылов еще до Даля сумел оценить выразительную силу этой особенности русского разговорного языка и с необыкновенным мастерством использовал приемы префиксального глагольного словотворчества для образной и наглядно-осязательной передачи движений и состояний⁶⁵.

В басне «Лев» различия приставочных глаголов выражают разницу в отношении к дани со стороны льва и вельмож:

Так как бы, ни тягча ни бедных, ни богатых,
Мне шерсти *пособрать*,
Чтоб не на голых камнях спать? . .
Олени, серны, козы, лани,
Они почти не платят дани;
Набрать с них шерсти поскорей:
От этого их не убудет;
Напротив: им же легче будет.

А все *прискутится*, как не с кем молвить слова.
Так и Пустыннику тому
Соскучилось быть вечно одному.

(«Пустынник и Медведь»)

⁶⁵ Особенно часто и своеобразно применяются Крыловым образования с приставками *по* в значениях: 1) несколько, немножко и 2) постепенно, раз за разом; *при* в значениях: 1) до конца, до предела, до полной исчерпанности объекта действия и 2) до некоторой степени — при эмоциональном выражении состояния и *об* в значениях: 1) кругом, со всех сторон и 2) до предела.

Пес, прохвата его до кости,
Повис на нем и зуб не разжимал.

(«Собака, Человек, Кошка и Сокол»)

Он, подхватя ружье свое с собой,
Пустился без души домой.

(Там же)

Стиль Крылова необычайно разнообразен. Еще П. А. Плетневым была отмечена одна характерная черта этого стиля — отсутствие в нем самоповторений. Даже старая мысль, «несколько раз являвшаяся у его предшественников», облеченная им в новые образы, является «как создание, трепещущее свежестью бытия»⁶⁶.

Стиль басен Крылова до сих пор продолжает быть непревзойденным образцом лаконического, живописного и быстрого драматически воспроизводящего русского сказового стиля.

«Слава Крылова, — по словам Белинского, — все будет расти и пышнее расцветать до тех пор, пока не умолкнет звучный и богатый язык в устах великого и могучего народа русского»⁶⁷.

⁶⁶ Праздник в честь Крылова // Современник. 1838. Т. 9. С. 61.

⁶⁷ Белинский В. Г. Соч. М., 1874. Т. 4. С. 100^{27*}.

СТИЛЬ ПРОЗЫ ЛЕРМОНТОВА

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1

В истории русского литературного языка конца XVIII—начала XIX в. стихотворное искусство господствует над прозой. Стиховой стиль занимает центральное место в системе средств литературного выражения. Стихи являются той художественной лабораторией, в которой выковываются нормы и формы нового национального русского литературного языка.

В «Обзоре российской словесности за 1827 г.» О. М. Сомов констатировал, что «[...] у нас легче сделалось писать стихами, нежели прозою»; что «[...] у нас было гораздо более отличных поэтов, нежели прозаиков [...]». «[...] Наша русская проза представляет более трудностей [...]. Главнейшая из них состоит в том, что проза требует у нас обширнейшего и основательнейшего знания языка, большей точности, большей отчетливости в выражениях, которые писатель должен почти беспрестанно творить сам [...]». Между тем «для стихов у нас уже составилась какой-то язык условный, в котором придуманы обороты и даже подобраны многие выражения, принятые или не принятые здравым вкусом»¹.

Расцвет стиховой культуры в первой четверти XIX в. содействует быстрому развитию повествовательных стилей ритмической или поэтической прозы, т. е. тех стилей, которые формируются и эволюционируют в тесной зависимости от стихотворного языка. Карамзин, Батюшков, Жуковский, Ф. Н. Глинка, А. А. Бестужев-Марлинский стремятся пересадить на почву прозаической речи всходы и ростки новой сентиментально-романтической поэзии. Но и тут проза очень отстает от быстро развивающегося и усложняющегося мастерства стиха. В области прозы нормы литературного выражения были еще очень зыбки и неопределенны.

А. А. Бестужев в статье «Взгляд на старую и новую словесность в России» указывал на неразработанность прозаического языка. «Гремушка занимает детей прежде циркуля: стихи, как лесть слуху, сносны даже самые посредственные; но слог прозы требует не только знания грамматики языка, но и грамматики разума, разнообразия в падении, в округлении периодов, и не терпит повторений»².

Язык прозы в тех случаях, когда он был оторван от техники стихотворного стиля, обнаруживал свою зависимость от официально-канцелярской стилистики и церковной риторики или же сбивался на перевод с чужого (французского и немецкого) языка. Стили прозаической речи были мало дифференцированы. Пушкин с горечью заявлял: «Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический (т. е. отвлеченно-прозаический, книжно-теоретический. — В. В.) язык* находится у нас еще в диком состоянии»^{2*}. В статье «О предисловии г-на Лемонте»^{3*} Пушкин еще решительнее подчеркивал культурно-общественное значение работы писателей над созданием стилей прозаической речи: «[...] наш язык, не столько от своих поэтов, сколько от прозаиков, должен ожидать е в ро-

¹ Северные цветы на 1828 г. СПб., 1827. С. 77—79.

² Марлинский А. Полн. собр. соч. СПб., 1840. Ч. II. С. 217.

пейской своей общежительности». Ведь неорганизованность литературной прозы не могла не отражаться и на состоянии живой разговорной речи образованных слоев общества, а также на общей культуре языка и мышления. Стили литературной прозы, питаясь устным творчеством народа, в то же время сами оказывали цивилизующее влияние на бытовую речь читателей, определяли содержание и изобразительные средства разговорного языка интеллигенции. Баратынский пишет Вяземскому ⁴*, жаловавшемуся на трудность передать в русском переводе все тонкости французского стиля романа Бенжамена Констан «Адольф»: «Мне кажется, что не должно пугаться неупотребительных выражений [...]. Со временем они будут приняты и войдут в ежедневный язык». По словам Баратынского, образованные читатели его времени «говорят языком Жуковского, Пушкина [...] языком поэтов, из чего следует, что не публика нас учит, а нам учить публику» ³.

Понятно, что вопрос о языке русской прозы встает с необычайной остротой на рубеже 20-х и 30-х годов. В связи с процессом образования общенациональной нормы русского литературного языка обозначается перелом в культуре художественного слова. Проза, более близкая к общему литературно-разговорному языку, заявляет свои притязания на равноправие со стихами и затем становится основным орудием борьбы реализма с романтической идеализацией и поэтизацией жизни.

Еще раньше (в письме от 9 сентября 1821 г.) декабрист М. Ф. Орлов убеждал Вяземского: «Займись прозою, вот чего недостает у нас [...] Стихов уже довольно [...] Пора предпринять образование словесности нашей в большом виде, в философическом смысле, строгими сочинениями или полезными переводами» ⁴.

А. А. Бестужев в своем «Взгляде на старую и новую словесность в России» так подводит итоги литературному развитию: «[...] у нас такое множество стихотворцев (не говорю поэтов) и почти вовсе нет прозаиков; и как первых можно укорить бледностью мыслей, так последних погрешностями противу языка. К сему присоединилась еще односторонность, происшедшая от употребления одного французского и переводов с сего языка. Обладая неразработанными сокровищами слова, мы, подобно первобытным американцам, меняем золото оного на безделки» ⁵.

Даже акад. П. И. Соколов, автор Толкового словаря русского языка, проникся распространившимся убеждением: «Нам нужны не поэты, а люди, которые умели бы писать в прозе правильно и ясно; у нас нет ни эпистолярного, ни делового слова, о котором хлопотать непременно следовало [...]» ⁶.

На этом фоне становится понятной тяга русских писателей 30-х годов к прозаическим жанрам и стилям. Сам Пушкин с конца 20-х годов все более и более склоняется к «низкой прозе». Рост журнальной прессы и ее значения был неразрывно связан с формированием разных стилей прозы, которые и образуют потом ядро новой системы русского литературного языка. Пушкин, Вяземский, Бестужев-Марлинский, Погорельский, Н. Полевой, Даль, Загоскин, Вельтман, Лажечников, Н. Ф. Павлов, В. Ф. Одоевский, Гоголь, Сенковский напряженно работают над языком русской прозы. В этом общенациональном литературном деле с начала 30-х годов принимает участие и М. Ю. Лермонтов.

³ Старина и новизна. СПб., 1902. Кн. 5. С. 50.

⁴ Мейлах Б. Пушкин и русский романтизм. М.; Л., 1937. С. 79.

⁵ Марлинский А. Указ. соч. Ч. 11. С. 217.

⁶ Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1934. Т. 2. С. 157 ^{5*}.

2

Язык ранних, дошедших до нас прозаических опытов Лермонтова органически связан с традициями той «поэтической» прозы^{6*}, которая развивалась на основе стихотворных стилей. Еще до Лермонтова вступили на тот же путь А. А. Бестужев-Марлинский и Гоголь. Романтическая проза этого типа слагалась из двух контрастных языковых стихий. «Метафизический» стиль авторского повествования и речей романтических героев (в отличие от тривиально-бытовых) был близок по образам, фразеологии и синтаксису к стилям романтической лирики. Напротив, в стиле бытовых сцен, в стиле реалистически-жизненного изображения и описания отражалось все многообразие социальных различий повседневной устной речи. Так, и в «Вадиме» Лермонтова персонажи из «простонародья» имеют каждый свой склад речи^{7*}. Например, в сцене пугачевской расправы с приказчиком речь казака Орленко, речь приказчика и язык мужиков социально дифференцированы.

«„Ваше превосходительство! — сказал приказчик, привстав с большею уверенностью, — извольте спросить у всех мирян, любил ли я господ своих [...]“ Приказчик бросил отчаянный взгляд кругом — но, не встретив нигде сожаления, прикусил губу и не зная, что делать, закричал: „Ах вы нехристы, бусурманы. . . что вы молчите, разве я не приказчик, Матвей Соколов; разве в первый раз вы меня видите. . . что это вы морочите честных людей. Ах вы каналии — разве забыли, как я вас порол. . . или еще хочется?“

Лукавые мужики покашливали; наконец, один из них, покачав головой, молвил: „Пороть-то ты нас, брат, порол. . . грешно сказать, лучшего мы от тебя ничего не видали. . . да теперь-то ты нас этим, любезный, не настращаешь! . . всему свое время, выше лба уши не растут. . .“

И дальше мужики говорят тем же языком народных пословиц:

«— Барин-то он не совсем барин [...] да яблоко от яблони недалеко падает; куды поп, куда и попова собака [...]»

Тут образная, живая народная речь основана не только на литературных образцах и впечатлениях романтика, но и на жизненных наблюдениях реалиста.

Резкая противоположность языка возвышенных и «простонародно-тривиальных» героев в «Вадиме» подчеркивается каламбурным сопоставлением стилей двух реплик как двух совсем разных семантических систем:

«— [...] Он мой, мой на земле и в могиле, везде мой, я купила его слезами кровавыми, мольбами, тоскою, — он создан для меня, — нет, он не мог забыть свои клятвы, свои ласки. . .

— Я этого ничего не знаю, — прервал хладнокровно Федосей, — уж вы там с барином согласитесь, как хотите, купить или не купить, а я знаю только то, что нам пора. . . если уж не поздно! . .»

Вступив на путь реалистического, а иногда даже и натуралистического воспроизведения низкой действительности, повествователь сам объясняет и иронически оправдывает необходимость «пошлых сцен»: «[...] солдатка била своего сына! Я бы с великим удовольствием пропустил эту неприятную, пошлую сцену, если бы она не служила необходимым изъяснением всего следующего; а так как я предполагаю в своих читателях должную степень любопытства, то не почитаю за необходимость долее извиняться.

— Ах ты лентяй! чтоб тебе сдохнуть. . . собачий сын! . . — говорила мать, таская за волосы своего детища.

— Матушка, батюшки! помилуй! . . . золотая, серебряная. . . не буду! — *ревел длинный балбес, утирая глаза кулаками!* . . . — я вчера вишь понес им хлеба да квасу в кувшине. . . вот, слышь, *мачка*, я шел. . . шел. . . да меня леший и обошел [. . .] когда я проснулся. . . мне больно есть захотелось. . . я все и стел. . .

— Ах ты разбойник. . . экого болвана вырастила, заporю тебя до смерти. . . — и удары снова градом посыпались ему на голову».

Так в языке лермонтовского романа осуществляется романтическое сплетение или чередование стилистических контрастов, смешение высокого с тривиальным, патетического с комическим.

Все же в «Вадиме» стиль лирического монолога возобладал над языком прозаического повествования.

«Чистого повествования нет — оно заменяется эмоционально-риторическим комментарием в стиле поэм»⁷. Близость к языку поэм особенно ярко обнаруживается в развернутых метафорических формулах и многочисленных сравнениях, которыми часто замыкаются главы или отдельные части глав, а также лирические отступления, которые играют громадную роль в стиле портрета или характеристики.

Эта двойственность языкового состава и стилистических красок была заметна и в прозе Марлинского и Гоголя. Пушкин писал в 1825 г. А. А. Бестужеву-Марлинскому о его повести «Изменник»: «[. . .] полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует б о л т о в н и; высказывай все начисто. Твой Владимир говорит языком немецкой драмы, смотрит на солнце в полночь etc. Но описание стана Литовского, разговор плотника с часовым прелесть; конец также».

«Язык немецкой драмы», смешанный язык, Шиллера и романтической поэмы, в прозе Марлинского одинаково характерен и для стиля автора, и для стиля его возвышенных героев. Вот тирада Владимира из повести Бестужева «Изменник», мало отличающаяся от позднейших речей лермонтовского Вадима:

«Какая клевета черней этой правды? Да, я брошен в снедь бессильной злобе своей. Для чего мое негодование не дышит бурей! Для чего проклятия мои не могут летать и сжигать молнией; для чего этой рукой не могу я разорвать свод неба и обрушить его на головы врагов моих! . . .»⁸

Между тем понравившийся Пушкину в «Изменнике» Бестужева-Марлинского диалог часового с плотником складывается из кусков живой народной речи, слегка окрашенной профессиональными оттенками плотничьего и военного жаргона (ср., например, в речи плотника: «Бездельникам этим надо на нос зарубить [. . .]»^{9*}).

Правда, Марлинский, увлекаясь все больше узорными рисунками и замысловатыми украшениями русского фольклора, уже в начале 30-х годов борется с грубым натуралистическим языком и стилем во имя романтических «цветов слога». Он призывает прозаиков быть «поскупее на подробности житейского быта»: «Пусть они будут попутчики, а не колодники ваши, и если уже необходимо обставить сцену декорациями, то распишите их цветами слога. Новы предметы — сделайте их оригинальными; стары они, обновите их мыслями, оборотите их незатасканною стороною, взгляните на них с нетоптаной точки и поверьте, что всякий горшок тогда найдет свою поэзию. . . Свидетели тому: Гоффман, Вашинг-

⁷ Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 128 ^{8*}.

⁸ Полярная звезда, карманная книжка на 1825-й год. СПб., (1825). С. 334.

тон Ирвинг, Бальзак, Жанен, Гюго, Цшокке. Несноснее всего мне писаки, заставляющие нас целиком глотать самые пустые разговоры самых ничтожных лиц [...] и все для того, чтоб сказать: „Это с *природы!*“ Помилуйте, господа! Разве простота пошлость? [...] Природа! После этого тот, кто хорошо хрюкает поросенком, величайший из виртуозов и фельдшер, снявший алебастровую маску с Наполеона, первый ваятель!! Искусство не рабски передразнивает природу, а создает свое из ее материалов [...] Дайте нам *не условный мир, но избранный мир*. Пусть ваш пастух будет Гурт, ваш капрал Трим, ваш ветреник Дон-Жуан, — но все это в русском теле, в русском духе. Наши Иваны Гуртовичи, наши Кремневы Тримовичи, наши Лидины Жуановичи приторны. Пусть всякой сверчок знает свой шесток; пусть не залетают настоящие мысли в минувшее и старина говорит языком ей приличным, но не мертвым. Так же смешно влагать неологизмы в уста ее, как и прежнее наречие, потому что первых не поняли бы тогда, второго не поймут теперь»⁹.

Это была новая программа поэтики бытового и исторического романа, воспринятая позднее Полевым и Кукольниковым. «Вадима» Лермонтова она еще не могла задеть.

Таким образом, стиль лермонтовского «Вадима» примыкает к уже прочно установившейся традиции романтической прозы, хотя и не лишен ярких индивидуальных примет.

3

В кругу романтической прозы начала 30-х годов обозначились отдельные стилистические разновидности, обусловленные в той или иной мере художественно-идеологической борьбой разными направлениями европейского романтизма. «Вадим» Лермонтова сближается с кошмарными жанрами французского романтизма, со стилем «неистовой словесности», предводимой Виктором Гюго^{10*}. В «Литературных прибавлениях к Русскому инвалиду» (1835, № 7) так характеризуется эта разновидность «неистового» романтизма: «Одно из течений этого направления начинается Сбогаром, <«Жан Сбогар», Шарля Нодье> и заканчивается в романах Гюго. Последователи сего рода фантастического — мизантропы, кои, бросив проницательный взгляд на человечество и на мир, ощутили непреодолимое презрение к нему [...] Они безжалостно влекут вас в темницы, в гошпитали, в шайку негодяев, к утопленникам, на Гревскую площадь, в ад, повсюду, где льются слезы, раздаются вопли, проклятия, скрежет зубов [...]»¹⁰. В этих произведениях объявляется «открытая брань общественному союзу», современному общественному строю. «Имя Виктора Гюго сделалось символом отвратительных ужасов, почерпнутых на дне души, опрокинутой и измученной бурей неистовых страстей»^{12*}, — сокрушалась «Северная пчела» (1834, № 36). «Новейшая философия», связанная с революционными чаяниями и идеями, отражалась в романах и повестях этого течения¹¹.

В. Ф. Одоевский писал об этой литературе с точки зрения аристократа-консерватора: «[...] демократический дух, составляющий особый колорит в европейских романах, также переселился в наши романы; но у нас

⁹ Марлинский А. О романе Н. Полевого «Клятва при гробе Господнем» // Указ. соч. Ч. 11. С. 320—321.

¹⁰ Статья «О влиянии беснующейся (фантастической) литературы на здоровье»^{11*}.

¹¹ См. академическую речь М. Лобанова «О духе словесности, как иностранной, так и отечественной»; статью А. Пушкина: «Мнение М. Е. Лобанова», статью Н. Гоголя: «О движении журнальной литературы» в № 1 пушкинского «Современника» и т. п.^{13*}

обратился в безусловные похвалы черни и в нападки на высшее общество, большею частию недоступное нашим сатирикам» («О вражде к просвещению, замечаемой в новейшей литературе») ¹².

И позднее, в 40-х годах, консерваторы роптали: «Нет теперь ничего нигде прекрасного, просто человечески; а все оценивается по отношению к господствующим в политике идеям. Роман, поэма, трагедия, даже история не должны сметь быть человечески-прекрасными; они должны стремиться к поддержанию французских политических идей [...] На этом и у нас выехал Лермонтов» ¹³.

Итак, выбор языка и стиля в «Вадиме» Лермонтова диктовался склонностью юного поэта к революционной идеологии, сросшейся с некоторыми жанрами гражданского романтизма. Лермонтов для своего первого большого прозаического опыта выбирает форму социального романа из эпохи пугачевского восстания ^{14*} (быть может, не без влияния «Шуанов» Бальзака ^{15*}). В романтическом стиле создавались новые формы литературной фразеологии, синтаксиса, приспособленные для воплощения сложных идей и чувств свободно мыслящей личности, новые приемы изображения характера, обновлялся «лексикон классической школы, умиравшей от анемии».

4

Стиль романтической прозы 30-х годов представлял собой сложное смешение приемов выражения, отчасти унаследованных от Карамзина и его школы, от романтической поэмы 20-х годов, от бытовых и нравоучительных очерков XVIII и начала XIX в., от русской и переводной повести и романа предшествующей эпохи, отчасти вновь образуемых на основе влияния стилей западноевропейской романтической литературы и на основе расширяющегося знакомства с живой русской речью и ее диалектами. Гоголь в своей статье «Петербургская сцена в 1835/6 г.» находил, что романтизм был «больше ничего, как стремление подвинуться ближе к нашему обществу [...]». Но, по мнению Гоголя, романтики «произрастили хаос», беспорядочное брожение ветхого и нового. Даже в романтической новизне нередко слышалось ветхое. С мелодраматическими эффектами романтического стиля, с его гремушками Пушкин с середины 20-х годов, Гоголь с середины 30-х годов ведут упорную борьбу. Стиль «Вадима» Лермонтова находится еще вне сферы этой борьбы.

В языке и стиле лермонтовского «Вадима» много «ветхого», много романтических трафаретов, традиционной декламации. Например: «[...] широкий лоб его был желт как лоб ученого, *мрачен как облако, покрывающее солнце в день бури* [...]»; «Кто часто бывал в комнате женщины, им любимой, тот верно поймет меня... он испытал влияние этого очарованного воздуха, который породился с божеством его, который каждую ночь принимает в себя дыхание свежей девственной груди [...]»; «...о как он упитает кровью неверных свою острую шпагу, как гордо он станет поирать разрубленные низверженные чалмы поклонников корана!... [...] как страстно он кидался в шумную стычку, с каким наслаждением погружал свою шпагу во внутренность безобразного турка, который, выворотив глаза, с судорожным движением кусал и грыз холодное железо!...»

Ср. ироническое разоблачение этого военно-романтического стиля

¹² Современник. 1836. Т. 2. С. 213.

¹³ Письмо Плетнева к Гроту от 30 сентября 1844 г. // Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 2. С. 323.

в «Войне и мире» Л. Толстого: «Рассказать правду очень трудно, и молодые люди редко на это способны. Они ждали рассказа о том, как *горел он весь в огне, сам себя не помня, как бурю налетал на каре*; как врубался в него, рубил направо и налево; как *сабля отведала мяса* и как он падал в изнеможении, и тому подобное. И он рассказал им все это»^{16*}.

Вместе с тем в «Вадиме» показательна мелодраматическая фразеология, выражающая чувства, настроения. Пушкин еще во второй половине 20-х годов решительно осудил и отверг мелодраматические приемы изображения внутренней жизни, поддерживаемые влиянием байронического стиля: «Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей. Их герои всегда содрогаются, хохочут дико, скрежещут зубами и проч. Все это смешно, как мелодрама»^{17*}. Между тем в «Вадиме» господствует именно этот стиль изображения физических движений страстей: «Вадим упал на постель свою, и безотчетное страдание овладело им; он *ломал руки, вздыхал, скрежетал зубами*. . .»

«[. . .] О providение, — что мне делать, что мне делать, отвечай мне, творец всемогущий! — воскликнул он, *ломая руки и скрежеща зубами*».

Ср. у Марлинского в рассказе «Латник»: «[. . .] он опрокидывался назад и шептал невнятные слова. . . *грозно скрежетал зубами*, глаза его наливались кровью, ноздри вздувались, как у льва, — он был страшен»¹⁴. (Ср. также в повестях «Замок Венден», «Ревельский турнир» и др.)

В «Вадиме»: «Вадим *дико захохотал* и, стараясь умолкнуть, укусил нижнюю губу свою [. . .]»

У Марлинского: «*Злобно хохотал он*, взводя курок пистолета, и повлек Евпраксию привязать к дереву»¹⁵.

В «Вадиме»: «*На губах его клубилась пена от бешенства*, он хотел что-то вымолвить — и не мог».

У Марлинского в «Латнике»: «*Пена была у него клубом*, лицо горело кровью [. . .]»¹⁶ (ср. те же формулы у Тимофеева в «Чернокнижнике»).

В «Вадиме» «[. . .] он поставил ногу на *грудь мертвецу так крепко, что слышно было, как захрустели кости* [. . .]»

У Марлинского в «Латнике»: «[. . .] он выхватил палаш свой — *наступил мертвецу на грудь так, что у него затрещали кости* [. . .]»¹⁷

В «Вадиме»: «[. . .] *губы, тонкие, бледные, были растягиваемы и сжимаемы каким-то судорожным движением* [. . .]»

У Марлинского в «Латнике»: «По трепетанию черных, длинных его усов видно было порой *судорожное движение губ*. . .»¹⁸

«Кровавый» стиль выражения чувств, типичный для крайних проявлений романтического стиля, так представлен в языке «Вадима»: «Вадим [. . .] *укусил нижнюю губу свою, так крепко, что кровь потекла* [. . .]»

«Итак, она точно его любит! — шептал Вадим, неподвижно остановясь в дверях. Одна его рука была за пазухой, а *ногти его по какому-то судорожному движению так глубоко врезались в тело, что когда он вынул руку, то пальцы были в крови*. . . он как безумный посмотрел на них, молча *стряхнул кровавые капли на землю и вышел*».

Этот неистовый стиль как пережиток дожил до половины 40-х годов. Следы его можно найти в «Очерках света и жизни» Владимира Войта (СПб., 1844). Герой повести В. Войта «Новый Леандр» Страстин именно

¹⁴ Русские повести и рассказы. СПб., 1832. Ч. 4. С. 77.

¹⁵ Марлинский А. Указ. соч. Ч. 12. С. 51^{18*}.

¹⁶ Русские повести и рассказы. Ч. 4. С. 81.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 76.

таким «кровавым вычерчиваньем» страстей выражает свое горе. Получив отказ на брак с Еленой, сделавшись картежником, Страстин поражает всех хладнокровием, с каким проигрывает огромные суммы.

«Страстин вспыхнул. Он грозно посмотрел на банкомета, с своей обыкновенно пылкостью расстегнул жилет, рванул запонки и *показал присутствующим исцарапанную, избитую грудь*».

Все игроки ахнули.

— Вот каково мое хладнокровие! — вскричал Страстин. — Я равнодушен здесь, между вами, в виду этих презренных денег... Здесь не унижусь я и до изменения в лице. Но вот где *кроваво вычерчиваются мои чувства!*...

И он отошел от стола»^{19*}.

Характеризуя стиль и образ этого Страстина, Белинский писал: «Это целый котел клокочущих страстей, ярких чувствований, бешеных порывов, свирепых поступков, неистовых страданий, адских наслаждений, райских мук, ядовитых сцен, жгучих поцелуев, турецкой ревности, тигрового мщения и прочей тому подобной галиматши»¹⁹.

В качестве иллюстрации можно еще привести из «Вадима» несколько типических фраз, изображающих внешние обнаружения чувства в том же напряженном риторическом стиле:

«И он сделал шаг, чтоб выйти, *кидая на нее взор, свинцовый, отчаянный взор, один из тех, перед которыми, кажется, стены должны бы были рушиться* [...]»;

«Вадим стоял перед ней, как Мефистофель перед погибшею Маргаритой, *с язвительным выражением очей, как раскаяние перед душою грешника* [...]»;

«[...] Его волосы *стояли дыбом, глаза разгорались как уголья, и рука, простертая к Ольге, дрожала на воздухе* [...]» — и т. д.

С этим мелодраматическим стилем изображения внешних проявлений чувств сочетались образы вампира, василиска, коршуна, в которых представлялся романтический герой.

Фразеологический цикл, связанный с образом вампира, довольно обычен для стиля «неистойой» романтической повести 30-х годов. Например, в «Вадиме»: «[...] он похож был в это мгновение на вампира, *глядящего на издыхающую жертву*»;

«...и глаза, если б остановились в эту минуту на человеке, то произвели бы *действие глаз василиска* [...]»;

«[...] он стоял неподвижно, *смотрел на Ольгу глазами коршуна* и указывал пальцем на окровавленную землю: он торжествовал, как Геркулес, победивший змея [...]». Ср. те же образы и формулы в языке «Повестей Безумного»^{20*} (М., 1834).

К той же серии образов примыкает и образ демона. Чрезвычайно резко и настойчиво, хотя и однотонными словесными красками, в «Вадиме» обрисован демонизм героя. Уже в стиль портрета Вадима вводятся такие психологические детали: «[...] его товарищи [...] уважали в нем какой-то величайший порок, а не безграничное несчастье, *демона — но не человека* [...]»;

«[...] И горькая язвительная улыбка придала чертам его, слабо озаренным догорающей свечой, *что-то демонское*»;

«[...] О! чудна природа; далеко ли от брата до сестры? — а какое

¹⁹ Белинский В. Очерки света и жизни, повести Владимира Войта. СПб., 1844 [...] // Соч. М., 1875. Ч. 9. С. 133.

различие! . . . эти ангельские черты, эта демонская наружность. . . Впрочем, разве ангел и демон произошли не от одного начала? . . .»;

«Что делать! он не мог вырваться из демонской своей стихии».

Ср.: «[...] он уносился мыслию в вечность, — ему снилось наяву давно желанное блаженство: свобода; он был дух, отчужденный от всего живущего, дух всемогущий, не желающий, не сожалеющий ни об чем, завладевший прошедшим и будущим [...]»

В связи с романтическими принципами изображения внешних проявлений страстей находится и напряженно-метафорическая, богатая эмоциональными эпитетами, изысканными сравнениями отвлеченно-риторическая фразеология, описывающая психологическую сложность или иступленность внутренних переживаний романтической личности. Например:

«Вадим ехал скоро, и глубокая, единственная дума, подобно коршуну Прометея, пробуждала и терзала его сердце [...]»;

«[...] и презрение к самому себе, горькое презрение обвилось как змея вокруг его сердца и вокруг вселенной, потому что для Вадима всё заключалось в его сердце!»;

«[...] но что ему осталось от всего этого? — воспоминания? — да, но какие? горькие, обманчивые, подобно плодам, растущим на берегах Мертвого моря, которые, блистая румяной корою, таят под нею пепел, сухой горячий пепел! и ныне сердце Юрия всякий раз при мысли об Ольге, как трескучий факел, окропленный водою, с усилием и болью разгоралось; неровно, порывисто оно билось в груди его, как ягненок под ножом жертвоприносителя» — и т. п.

Критик из романтического лагеря так характеризовал эти приемы выражения чувств:

«Новые поэты, какую-то средостремительную силою, заключают все внутри себя, и потому мы видим в их произведениях необыкновенную глубину чувств, где сосредоточиваются все силы душевные [...]»²⁰ «Совершенное углубление внутрь себя»^{22*} и отвлеченный символизм риторической исповеди чувств — основная черта этого романтического стиля.

Общим символом внутренней жизни романтического героя чаще всего служил образ грозного, бушующего моря, бурных волн.

Так в «Вадиме»: «[...] но непоколебимая железная воля составляла всё существо его, она не знала ни преград, ни остановок, стремясь к своей цели. Так неугомонная волна день и ночь без устали хлещет и лижет гранитный берег: то старается вспрыгнуть на него, то снизу подмыть и опрокинуть; долго она трудится напрасно, каждый раз отброшена в дальнее море. . . но ничто ее не может успокоить: и вот проходят годы, и подмытая скала срывается с берега и с гулом погружается в бездну, и радостные волны пляшут и шумят над ее могилой».

Но эти изысканные фразы и перифразы раннего лермонтовского стиля, риторически изображающие внутренний мир романтического героя и внешние, физические проявления его страстей и чувств, нередко вдруг рассудочно завершаются острым литературным символом или конкретным жизненным сравнением, полным культурно-исторического интереса. Возникает своеобразное идеологическое освещение действительности на фоне романтически-революционного мировоззрения, враждебного господствующему общественно-политическому укладу. Например:

²⁰ Статья «О классицизме и романтизме»^{21*} // Цефей. Альманах на 1829 год. М., 1829. [Т. 1]. С. 21.

«[...] на его ресницах блеснула слеза: может быть, первая слеза — и слеза отчаяния!.. Такие слезы истощают душу, отнимают несколько лет жизни, могут потопить в одну минуту миллион сладких надежд! они для одного человека — что был Наполеон для вселенной: в десять лет он подвинул нас целым веком вперед»;

«[...] душа его, обогащенная целым чувством, сделалась подобна времени, который, получив миллион и не умея употребить его, прячет в железный сундук и стережет свое сокровище до конца жизни».

5

«Оргия слов», типичная для романтического стиля, выливается в образы и устойчивые формулы, возникшие в стихотворной речи и оттуда перенесенные в прозу. Таковы, например, в языке «Вадима» выражения, которым легко подобрать параллели в лирическом языке 20—30-х годов (хотя бы в языке Пушкина):

«Мир с тобою, дева красоты [...]»; «[...] ты не слабый челнок, неспособный переплыть это море; волны и бури его тебя не испугают; ты рождена посреди этой стихии; ты не утонешь в ее бесконечности!..»; «[...] непонятное предчувствие как свинец упало на его душу»; «[...] он видел себя невинным воспитанником природы [...]»; «Он в один миг прочел в ее чертах целую повесть разврата и преступлений [...]».

Ср. у Пушкина в «Домике в Коломне»:

Но сквозь надменность эту я читал
Иную повесть: долгие печали,
Смиренье жалоб...

Связь этого романтического стиля со стиховым языком иронически разоблачает Марлинский в повести «Фрегат Надежда»; (она) «.,[...] прелестна, как сама задумчивость [...] каждый взор ее черных глаз блестит грустью, будто слеза; каждое дыхание вырывается вздохом — и как нежно ластятся черные кудри к ее томному лицу, с какою таинственностью обвивает дымка ее воздушные формы». — „Не на варшавском ли приступе, топ шег, набрался ты этого романтического дыму? Изруби же его поскорее в стихи; поставь внизу прапорщицкую звездочку, отошли в „Молву“, и будь уверен, что если ты sprysнешь свою новинку полдюжиной шампанского — приятели прокричат тебя поэтом“»²¹.

В кругу стиховой речи и примыкающей к ней «высокой прозы» изобретаются новые слова и выражения. Например, в «Календаре муз на 1826 г.» приводился список «новейших слов и выражений, изобретенных российскими поэтами в 1825 г.»: *безрассветные души, безлюдье сильных характеров, забавный сгиб ума и т. п.*^{23*}

В этом романтическом стиле экспрессивная порывистость речи стирала предметно-смысловые различия между значениями слов, способных выражать душевные волнения или эмоциональные впечатления. Возникало множество экспрессивных синонимов, преимущественно в области глаголов, имен прилагательных и качественных наречий. Конкретные значения слов тонули в волнах напрягающейся экспрессивности, в словесном море романтического исступления. Метафоры и сравнения сочетаются в противоречивые, семантически не согласованные фразовые серии. Например, в «Вадиме»:

²¹ Русские повести и рассказы. М., 1834. Ч. 7. С. 246.

«[...] все ее слезы превратились в яд, который *неумолимо* грыз ее сердце; ржавчина грызет железо, а сердце 18-летней девушки так мягко, так нежно, так чисто, что каждое дыхание досады туманит его как стекло [...]»;

«[...] недалеко от них стояло существо, им совершенно чуждое, существо забытое, но прекрасное, нежное, женщина *с огненной душой, с душой чистой и светлой как алмаз* [...]»;

«Ни одно рыдание, ни одно слово мира и любви не уладило отлета души твоей, *резвой, чистой, как радужный мотылек, невинной, как первый вздох младенца* [...]» — и т. п.

6

По остроумному определению Бестужева-Марлинского, язык русских нравоописательных и исторических романов и повестей 30-х годов напоминал «мумию русской старины во французской обертке»^{24*}.

Язык «Вадима» переполнен синтаксическими и фразеологическими галлицизмами^{25*}. Его связь с французским романтизмом слишком очевидна. Например, в области синтаксиса — конструкции именительного самостоятельного:

«[...] и человек, который *ненавидит всё*, и любит единое существо в мире, кто бы оно ни было, мать, сестра или дочь, *его любовь сильнее всех ваших произвольных страстей*»; «[...] *преданный зимним метелям*, как южная птица, отставшая от подруг своих, долго жить — *было целью моей жизни*».

Ср. также самостоятельное употребление деепричастного оборота, вне отнесения его к субъекту предложения:

«*Пройдя таким образом немного более двух верст, слышится что-то похожее на шум падающих вод* [...]»;

«[...] *взойдя* в середину между них (курганов), *мнение наблюдателя переменяется* при виде отверстий, ведущих под каждый курган [...]».

Отпечаток французского синтаксиса (с точки зрения норм русской грамматики того времени) лежал на таком употреблении предлогов:

«[...] он был [...] довольно ловок *для деревенского жителя* того века [...]»; «[...] *кажется вдвое обширнее для бедного путника*» (исправлено: «*бедному путнику*»); «[...] *была в этом желании*» и т. п.

Ср. еще более яркие синтаксические галлицизмы в языке Марлинского: «*Один душой*, в стороне дикой, между людьми незнакомыми, которых чувства и образ мыслей не по мне, *наконец утрата минувшего, неизвестность будущего, все это смешалось* в одно смутное, тяжелое ощущение и налегло на грустное сердце, будто заброшенное на край света» («Еще листок из дневника гвардейского офицера») ²².

Не менее очевидна струя французского влияния и в словаре и фразеологии «Вадима». Например: «молчание смерти»; «дева красоты»; «жилища мрака» (исправлено: «мрачного жилища») и т. п.

Ср.: «[...] где Борис Петрович со своей охотой основал главную свою квартиру, *находя ее центром своих операционных пунктов* [...]»; «[...] гладкое плечо [...], *освобождаясь из плена, призывало поцелуй* [...]» и т. п.

Масса фразеологических осколков стихового лирического стиля в составе «Вадима» непосредственно отражала влияние французского романтического языка.

²² Марлинский А. Указ. соч. Ч. 12. С. 29.

В фразеологическом строе лермонтовского «Вадима» выделяются из этого общеромантического фона образы и выражения живописного искусства. Они гармонируют в стиле «Вадима» с изобразительными приемами романтической фантастики, основанными на игре красок, на контрастах яркого света и тени, на «особой системе „рембрандтовского“ освещения»²³. Автор смотрит на изображаемые события глазами художника и представляет их в виде картин:

«[...] на ней [глухой стене] изображался завядшими красками торжественный въезд Петра I в Москву после Полтавы: *эту картину можно бы назвать рисованной программой*».

Ср.: «Ее грудь тихо колебалась, порой она нагибала голову, всматриваясь в свою работу, и длинные космы волос вырывались из-за ушей и падали на глаза; тогда выходила на свет белая рука с продолговатыми пальцами; *одна такая рука могла бы быть целою картиной!*»;

«[...] больше всех кричали и коверкались нищие [...] озаренные трепетным, багровым отблеском огня, *они составляли первый план картины*; за ними всё было мрачнее и неопределительнее, люди двигались, как резкие, грубые тени; *казалось, неизвестный живописец назначил эти нищим, этим отвратительным лохмотьям приличное место; казалось, он выставил их на свет как главную мысль, главную черту характера своей картины. . .*».

Тому же влиянию живописного искусства, по-видимому, приходится приписывать в стиле «Вадима» разнообразие зрительных, между прочим и цветовых, эпитетов, пластичность изображения, выходящую далеко за пределы романтической нормы, и приемы тщательной рисовки деталей, нередко граничащие с крайним натурализмом.

Не подлежит сомнению, что в языке и стиле лермонтовского «Вадима» чрезвычайно ярко выступал тот метод детализации явлений и событий, та самая «близорукая мелочность нынешних французских романистов»^{27*}, против которой боролся Пушкин. Однако Лермонтову чужд принцип хаотического нагромождения деталей, собранных в одно синтаксическое целое и расположенных в одной синтаксической плоскости. Иллюстрацией может послужить параллель между описанием нищей старухи в «Вадиме» и изображением группы нищих салопниц в «Художнике» Тимофеева.

У Тимофеева: «Все что есть отвратительного, низкого, скверного, было соединено в этой адской группе. Морщиноватая, изношенная кожа, натянутая на безобразные человеческие остовы, с ввалившимися глазами, облитыми желтым гноем; с клочками седых волос, торчащими из-под черных лохмотьев, брошенных на голову; и костяными пальцами, выглядывающими сквозь прорехи изодранных салопов; хриплые, сиповатые, задыхающиеся голоса, выходящие из беззубых, полусогнутых челюстей; бледно-синие, помертвевшие лица, с багровыми пятнами под глазами и коростами на лбу; спор ведьм о беззащитной, невинной жертве, брошенной случаем в их собрание. . .»²⁴

У Лермонтова изображение старухи — динамично, несмотря на обилие деталей. Вместе с тем оно психологизовано. Получается индивидуализированный, хотя и «ужасный» портрет: «[...] отвратительное зрелище

²³ См.: Эйхенбаум Б. Указ. соч. С. 132^{26*}.

²⁴ Опыты Т. м. ф. а. СПб., 1837. Ч. 2. С. 80—81.

представилось его глазам: старушка, низенькая, сухая, с большим брюхом, так сказать, повисла на нем: ее засученные рукава обнажали две руки, похожие на грабли, и полусиний сарафан, составленный из тысячи гадких лохмотьев, висел криво и косо на этом подвижном скелете; выражение ее лица поражало ум какой-то неизъяснимой низостью, какой-то гнилостью, свойственной мертвецам, долго стоявшим на воздухе; вздернутый нос, огромный рот, из которого вырывался голос резкий и странный, еще ничего не значили в сравнении с глазами нищенки! вообразите два серые кружка, прыгающие в узких щелях, обведенных красными каймами; ни ресниц, ни бровей! . . и при всем этом взгляд, тяготеющий на поверхности души; производящий во всех чувствах болезненное сжатие! . . »

8

Но при всем этом в языке и стиле «Вадима» наблюдались, однако, некоторые новые черты, присущие сильному и большому таланту. И количественно и качественно здесь заметно выделялся из общего фона романтической стилистики ряд своеобразных лермонтовских приемов, которые можно условно свести к четырем основным семантическим категориям: это — аналитическая расчлененность художественной рисовки, углубленный психологизм в изображении внутренних переживаний, нередко тонкость и точность реалистического рисунка и безжалостная ирония, разоблачающая мишуру и ветошь общественно-политического маскарада в эпоху крепостничества, ирония, накладывающая на некоторые картины быта яркие краски социальной сатиры.

Прежде всего бросаются в глаза лермонтовские принципы изображения изменчивых и напряженных переживаний мятежной романтической личности. Острота художественного чутья Лермонтова сказалась в том, что он (так же, как и Гоголь) для углубления психологической перспективы повествовательного языка прибегал к новому, только что утвердившемуся в русской художественной системе приему чужой или несобственно-прямой речи ^{28*}.

В «Вадиме» Лермонтов широко использовал принцип смешения повествовательного стиля с «чужой речью», с языком «внутренних монологов» главных героев. Этот прием был впервые применен Пушкиным в романтических поэмах начиная с «Кавказского пленника», видоизменен и тщательно разработан в языке «Евгения Онегина», «Графа Нулина», «Домика в Коломне», «Медного всадника». Он был перенесен и в композицию пушкинской художественной прозы. Стиль автора вбирает в себя формы драматического переживания и осмысления событий со стороны центральных персонажей. Образуются экспрессивная волнистость и смысловая многопланность фразеологического и синтаксического движения. Она обусловлена смешением и пересечением разных сознаний, разных субъективных категорий понимания и выражения. Углубляется перспектива изображения. В «Вадиме» этот принцип смысловой многопланности речи развивается в том направлении, какое предугазано было «байронической поэмой» ^{29*}. Стиль автора постоянно соскальзывает с плоскости повествовательного изложения в сферу внутренних монологов и эмоциональных раздумий персонажей. Личность автора становится в один ряд с центральными героями романа как образ их спутника и разоблачителя, говорящего с ними на общем языке, совместно с ними переживающего, осмысляющего и оценивающего их речи, действия и события их жизни. Например:

«Она слышала, как стучало ее испуганное сердце, и чувствовала странную боль в шее; *бедная девушка! немного повыше круглого плеча ее виднелось красное пятно, оставленное губами пьяного старика...* Сколько прелестей было измято его могильными руками! сколько ненависти родилось от его поцелуев! ... встал месяц [...]»

Внутренние монологи героев внедряются в повествование и окрашивают его разными экспрессивными красками. Возникает яркая, но несколько однообразная драматизация изложения.

Например: «И бог знает отчего в эту минуту он вспомнил свою молодость, и отца, и дом родной, и высокие качели, и пруд, обсаженный ветлами... всё, всё... и отец его представился его воображению [...] и вспомнил Вадим его похороны: необитый гроб, поставленный на телеге, качался при каждом толчке; он с образом шел вперед... дьячок и священник сзади; они пели дрожащим голосом... и прохожие снимали шляпы... вот стали опускать в могилу, канат заскрипел, пыль взвилась...»

Образы автора и романтического героя становятся двойниками. Стиль их речи, формы их восприятия и понимания действительности слетаются. Синтаксис и словарь их языка обнаруживают тесное родство.

В реплики и монологи возвышенных героев, полные романтической патетики и красивых фраз, построенные по правилам синтаксической симметрии, Лермонтов вносит эмоциональную прерывистость. Диалог героев пестрит многоточиями, символизирующими глубокие паузы. Он подчинен темпу судорожной, аффективной речи задыхающегося от волнения человека (особенно — язык Вадима). Тот же строй передается чужой речи и в составе самого повествования. Например:

«Кровь кинулась Вадиму в голову, он шепотом повторил роковую клятву и обдумывал исполнение; он готов был ждать... *он готов был всё выносить... но сестра! если... о! тогда и она поможет ему...* и без трепета он принял эту мысль; он решился завлечь ее в свои замыслы, сделать ее орудием... решился погубить невинное сердце, которое больше чувствовало, нежели понимало... странно! он любил ее; — или не почитал ли он ненависть добродетелью? ...»;

«Вадим встал, подошел к двери и твердою рукою толкнул ее; защелка внутри сорвалась, и роковая дверь со скрипом распахнулась... *кто-то вскрикнул... и всё замолкло снова...* Вадим взмог, торжественно запер за собою дверь и остановился... на полу стоял фонарь... и *возле него сидела, приклонив бледную голову к дубовой скамье... Ольга!* ...».

Тот же прерывистый синтаксический строй иногда внедряется в сердцевицу авторского повествования, свободного от примеси чужой речи, и здесь содействует экспрессивной изобразительности рассказа. Например: «[...] глаза налились кровью, все кулаки сжались... все сердца забились одним желанием мести; сколько обид припомнил каждый! сколько способов придумал каждый заплатить за них сторицею... Вдруг толпа раздалась, расхлынувшись, как некогда море, тронутое жезлом Моисея... и человек уродливой наружности, небольшого роста, запятанный, весь в поту, с изорванными одеждами, явился перед казаками... Когда урядник его увидал, то снял шапку и поклонился [...]»

Лермонтов в «Вадиме» перенапрягает манеру прерывистого, эмоционально приподнятого повествования. Она здесь — основное синтаксическое ядро изложения. Между тем в языке других романтических писателей 30-х годов этот синтаксический строй является лишь в местах высшего напряжения при описании мучительных, сложных, как бы конвульсивных переживаний.

Эмоционально-прерывистый синтаксис рассказа, опирающийся на традиции карамзинского стиля, встречается и в языке Марлинского. Например, в повести «Страшное гаданье»: «[...] звук его <колокола> потряс меня до дна души. . . я дрожал, как в лихорадке, а голова горела — я изнемогал, я таял. Каждый скрип, каждый шелк кидал меня в пот и холод. . . и, наконец, желанный миг настал: с легким шорохом отворились двери; как тень дыма, мелькнула в нее Полина. . . еще шаг, и она лежала на груди моей!! Безмолвие, запечатленное долгим поцелуем разлуки, длилось, длилось. . . наконец Полина прервала его. . .»

„Забудь, — сказала она, — что я существую [...]“»²⁵

Ср. в повести «Фрегат Надежда»: «Ужас оледенил нас, когда увидели, что спаситель изнемогает под тяжестью: он стал кружиться на месте — окунулся — опять всплыл, опять ушел — и долго, долго не было видно его! . . вот золотой эплет блеснул из седой пены, но это было на два мгновения. . . я уж не могла ничего видеть, и когда раздирающий душу крик: „утонул!“ раздался кругом меня — я потеряла чувства. . .»²⁶

Это повышенная экспрессивность речи, отражающая отношение автора к изображаемому миру, его оценку характеров, явлений воспроизводимой действительности, сказывается и в стиле идеологического комментария. Повествование часто пересекается и напрягается эмоционально окрашенными восклицаниями и вопросами, освещающими точку зрения рассказчика. Например:

«[...] у каждого на челе было написано вечными буквами нищета! — *хотя бы малейший знак, малейший остаток гордости отделился в глазах или в улыбке!*»; «[...] из вольного он согласился быть рабом — *ужели даром?* — *и какая странная мысль принять имя раба за 2 месяца до Пугачева*»; «[...] столько страданий за то, что одна собака обогнала другую. . . *как ничтожны люди! как верить общему мнению!* [...]» — и т. п.

Понятно, что в эту систему экспрессивного синтаксиса широко вовлекаются синтаксические формы, выработанные в стихотворном лирическом и повествовательном стиле, в стиле романтических поэм.

Влияние стихового синтаксиса обнаруживается, например в развитии цепи эмоциональных присоединений (с помощью союза *и*). Например, в речи Вадима: «[...] его седая голова неподвижная, сухая, подобная белому камню, остановила на мне пронзительный взор, где горела последняя искра жизни и ненависти. . . *и* мне она осталась в наследство; *и* его проклятие живо, живо *и* каждый год пускает новые отрасли, *и* каждый год всё более окружает своею тенью семейство злодея [...]»

В авторском стиле:

«*И* он ходил взад и вперед скорыми шагами, сжав крестом руки, — *и, казалось, забыл, что не сказал имени коварного злодея. . . и, казалось, не замечал в лице несчастной девушки страх неизвестности и ожидания* [...]»;

«Постепенно мысли его становились туманнее; *и* он полусонный лег на траву — *и* нечаянно взор его упал на лиловый колокольчик [...]».

Ср. в повести «Последний сын вольности»:

И на колена он упал,	Из тучи в тучу пролетел!
И руки сжал, и поднял взор,	И встали, и пошли они
И страшно взгляд его блеснул,	Пустынной узкою тропой.
И темно-красный метеор	

²⁵ Русские повести и рассказы. СПб., 1832. Ч. 2. С. 257.

²⁶ Там же. Ч. 7. С. 26.

Этот прерывистый синтаксис, опирающийся на экспрессивные формы сентиментального стиля, хотя и в резко измененном, усложненном виде, должен был внушать иллюзию, что перед читателем воссоздавалась во всем ее беспорядочном и иррациональном течении эмоциональная пульсация речи и мысли бурно чувствующей личности.

Эта была как бы «стенограмма» души романтического героя. И паузы и многоточия здесь символизировали не выраженный словесно, бурлящий под текстом поток чувств и мыслей.

Вместе с тем в «Вадиме» уже намечается типично лермонтовский, перешедший затем к Л. Толстому метод аналитического расчленения переживания. Герой, как бы экспериментируя, предается самонаблюдению, и автор раскрывает противоречивый и сложный поток его душевной жизни. Лермонтов и при таком описании пользуется теми же приемами синтаксической и фразовой симметрии, как и в повествовательном стиле.

Изображается сцена расправы пугачевцев над помещиком и его дочерью.

«А между тем Вадим стоял неподвижно, смотрел на нее и на старика так же равнодушно и любопытно, как бы мы смотрели на какой-нибудь физический опыт! он, чье неуместное слово было всему виною. . .

Погодите, это легко объяснить вам.

Во-первых, он хотел узнать, какое чувство волнует душу при виде такой казни, при виде самых ужасных мук человеческих — и нашел, что душу ничего не волнует.

Во-вторых, он хотел узнать, до какой степени может дойти непоколебимость человека. . . и нашел, что есть испытания, которых перенести никто не в силах. . . это ему подало надежду увидеть слезы, раскаяние Палицына — увидеть его у ног своих, грызущего землю в бешенстве, целующего его руки от страха. . . надежда усадительная, нет никакого сомнения».

9

Романтический субъективизм, пронизывающий речь автора и отражающийся в близости ее к речи героев, придает стилю «Вадима» резкую целеустремленность^{30*}. Оценки автора, его идеологическая позиция, его моралистические сентенции, его симпатии, его мировоззрение, выражаясь в подборе слов и образов, в синтаксических особенностях речи, напрягают экспрессивную действенность повествования. Быстрая смена красок, острые контрасты освещения накладывают на стиль изображения отпечаток глубокой личной заинтересованности автора. Образ автора не менее ярко обрисовывается в языковой ткани, чем образы главных героев романа.

Вот несколько иллюстраций, характеризующих едкую иронию автора, его отрицание современной действительности, его сатирическое отношение к разным явлениям русского быта изображаемой эпохи:

«Звонили к вечерне; монахи и служки ходили взад и вперед по каменным плитам, ведущим от кельи архимандрита в храм; длинные, черные мантии с шорохом обметали пыль вслед за ними; и они толкали богомольцев с таким важным видом, как будто бы это была их главная должность»; «[. . .] большие глаза ее были устремлены на лик спасителя, это была ее единственная молитва, и если б бог был человек, то подобные глаза никогда не молились бы напрасно» — и т. п.

С этой публицистической заостренностью авторского комментария в «Вадиме» органически связан стиль отточенных афоризмов, нередко основанных на парадоксальных несоответствиях и контрастах. Например,

о нищих и увечных: «[...] создания, лишенные права требовать сожаления, потому что они не имели ни одной добродетели, и не имеющие ни одной добродетели, потому что никогда не встречали сожаления»; «[...] власть разлучает гордые души, а неволя соединяет их»; «[...] что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга»; «[...] люди не могут сожалеть о том, что хуже или лучше их [...]» — и т. п.

Отношение автора к миру изображения сказывается в острых сентенциях, дидактических выводах, обобщающих комментариях: «[...] это были люди, отвергнутые природой и обществом (только в этом случае общество согласно бывает с природой) [...]»; «[...] подлые души завидуют всему, даже обидам, которые показывают некоторое внимание со стороны их начальника» — и т. п.

Иногда целые картины и сцены, вся характеристика персонажа рисуются в стиле эмоционального авторского раздумья, в которое сразу же переходит повествование. Например:

«Перед ореховым гладким столом сидела толстая женщина, зевая по сторонам, добрая женщина!.. жиреть, зевать, бранить служанок, приказчика, старосту, мужа, когда он в духе... какая завидная жизнь! и все это продолжается сорок лет, и продолжится еще столько же... и будут оплакивать ее кончину... и будут помнить ее, и хвалить ее ангельский нрав, и жалеть... чудо что за жизнь! особенно как сравнишь с нею наши бури, поглощающие целые годы, и что еще ужаснее — обрывающие чувства человека, как листья с дерева, одно за другим».

Нередко такая внутренняя характеристика осложнена включением несобственно-прямой речи самого персонажа: «[...] здесь, сидя за работой, Ольга часто забывала свое шитье и наблюдала синие странствующие воды и барки с белыми парусами и разноцветными флюгерями. Там люди вольны, счастливы! каждый день видят новый берег — и новые надежды! — Песни крестьян, идущих с сенокоса, отдаленный колокольчик часто развлекали ее внимание — кто едет, купец? барин? почта? — но на что ей!.. не все ли равно... и все-таки не худо бы узнать. — Какая заманчивая, полная жизнь, не правда ли?»

От романтического языка Лермонтова в этом направлении намечается путь к языку идеологического романа Достоевского. Но путь этот трудный и длинный. У Лермонтова в «Вадиме» еще нет ясных и точных контуров индивидуального образа; нет тонкой речевой дифференциации сложных характеров; нет оттенков в словесных красках, не хватает разнообразия в переливах светотени.

10

Романтический индивидуализм в стиле «Вадима» (так же, как и в романах В. Гюго) сочетался с реалистической манерой воспроизведения сцен и картин народного или профессионального быта.

Лермонтов выбирает типично русскую незатейливую местность, Пензенскую губернию, как фон исторического действия. И этот художественный интерес к скромному русскому пейзажу вместе с сюжетом из эпохи Пугачева, вместе с увлечением юного писателя широкими картинами народного движения отражается в точном и тонком рисунке ландшафта, в характерном подборе историко-бытовых деталей (например, при описании внутреннего убранства дома Палицына, при изображении помещичьей жизни, нравов дворни и т. п.), в социально-языковых различиях драматического диалога, иногда отзывающихся натуралистической фонографичностью.

Реализм изображения сказывается в типической наготе драматических сцен помещичьего и крестьянского быта. Тут нет стилизации, нет литературной изысканности. Тут — явный уклон к сатирической жанровой живописи, к «натуре», сближающий диалоги «Вадима» с соответствующими явлениями лермонтовских драм.

Вот диалог между помещиком Палицыным и его сыном при приближении отряда Пугачева:

«— Нет ли у вас с собою кого-нибудь, на чью верность вы можете надеяться! — сказал быстро Юрий.

— Нет! нет! никого нет! . .

— Фотька Атуев? . .

— Я его сегодня прибил до полусмерти, каналью!

— Терешка! . .

— Он давно желал бы мне нож в бок за жену свою. . . разбойники, антихристы! . . о спаси меня! сын мой. . .

— Мы погибли! — молвил Юрий [...].»

Тяга к широкому реалистическому воспроизведению действительности обнаруживается и в стремлении охватить характеры действующих лиц в их внутренних противоречиях и контрастах, во всем многообразии их свойств и склонностей. «Я желал бы представить Юрия истинным героем, но что же мне делать, если он был таков же, как вы и я [...].»

На том же принципе покоится и тщательная социальная дифференциация речи персонажей, принадлежащих к разным классам и группам общества (ср., например, построение речей Юрия, Бориса Петровича Палицына, Федосея, приказчика, урядника Орленко, солдаты, Петрухи, нищих, казаков, ляхов и крестьян).

Понятно, что эта тривиально-бытовая сторона изображения должна была наложить свою печать и на язык повествования, приблизить его одним краем к живой народной русской речи с ее диалектными разновидностями.

Общий социально-диалектологический состав этого повествовательного языка, кроме фраз и синтаксических схем лирико-драматического стиля, восходивших отчасти к русской литературной традиции, а в большей степени к западноевропейским литературным формам, определяется широким и не вполне организованным использованием русской языковой стихии — как книжной, так и устной народной. Резкие колебания авторского тона связаны с быстрыми переходами от разных форм литературно-книжной речи к устно-бытовой в ее разных социальных, иногда даже «простонародных» вариантах. Например: «[...] она <галерея> оканчивается обрывом или, лучше сказать, поворачивает вертикально вниз: должно надеяться на твердость ног своих, чтоб спрыгнуть туда; *как ни говори, две сажени не шутка* [...]»; «[...] наконец показался всадник, который мчался к нему *во все лопатки*»; «[...] и она прыгала и едва не целовала *шершавые руки охотника* [...]»; «[...] под [...] веками, окруженными легкой *корышневатой тенью* [...]»; «[...] *расхлопнуть дверь* [...]»; «[...] надежда *испарилась* [...]»; «[...] толпа [...] *расхлынулась* [...]»; «[...] *инде свод начал обсыпаться* [...]»

В языке повествования иногда более ярко выступают «простонародные», поместно-областные слова, обычно идущие из южнорусских говоров, например: «*ветельник*»; «[...] два *сусека*, один из них с хлебом [...]»; ср. в автографе: «[...] привезти *такую пугалу* [...]» — и др.

В начале 30-х годов назревает кризис русской романтической культуры. Происходит переоценка достижений романтизма. Постепенно отмирают формы «неистового» изображения. Напротив, расширяются и преобразуются методы психологического раскрытия личности. Все острее и глубже внедряются в русскую литературу новые принципы пушкинского реализма. Под неотразимое влияние Пушкина попадает Гоголь.

В своей статье о картине Брюллова «Последний день Помпеи» Гоголь так писал о романтических приемах художественного изображения: «В них заря так тонко светлеет на небе, что всматриваясь, кажется, видишь алый отблеск вечера; деревья, облитые сиянием солнца, как будто покрыты тонкою пылью; в них яркая белизна сладострастно сверкает в самом глубоком мраке тени [...] Весь этот эффект, который разлит в природе, который происходит от сражения света с тенью, весь этот эффект сделался целью и стремлением всех наших артистов. Можно сказать, что 19 век есть век эффектов. Всякой от первого до последнего — торопится произвести эффект, начиная от поэта до кондитера, так что эти эффекты, право, уже надоедают, и, может быть, 19 век по странной причуде своей наконец обратится ко всему безэффектному [...] В руках истинного таланта они верны и превращают человека в исполина, но когда они в руках поддельного таланта, то для истинного понимателя они отвратительны, как отвратителен карло, одетый в платье великана, как отвратителен подлый человек, пользующийся незаслуженным знаком отличия»²⁷.

Общий кризис романтической поэтики отражается и на Лермонтове. Не отказываясь от художественных ценностей романтизма, Лермонтов вступает на новый путь, на путь бытового психологического романа.

ГЛАВА ВТОРАЯ

1

Стиль лермонтовской прозы от «Вадима» до «Героя нашего времени» переживает сложную эволюцию. В нем заметно слабеет пристрастие к кричащим краскам «неистового» романтизма. Лермонтов освобождается от гипноза красивой риторической фразеологии. В его прозе сужается область применения эмоционально-прерывистого синтаксиса, восходящего к стилю романтической лирики. Из великих русских прозаиков 30-х годов Пушкин и Гоголь в равной мере влияют на направление творческой эволюции Лермонтова. Но реалистические искания Гоголя кажутся Лермонтову более родственными. Они были острее насыщены духом романтического отрицания и общественной сатиры. Увлечение «Невским проспектом» Гоголя сказывается в языке и стиле «Княгини Лиговской», в работе над которой принимал участие С. А. Раевский^{31*}. Культивируемый Пушкиным метод национально-исторического реализма, свободного от неорганической примеси современного авторского субъективизма и направленного на широкое и вольное воссоздание духа и стиля разных культур и эпох, не вполне отвечал лермонтовскому представлению об «образе автора».

²⁷ Ср. в «Петербургских записках 1836 года» Гоголя замечание о современной драме: «Палачи, яды — эффект, вечный эффект, и ни одно лицо не возбуждает никакого участия!»

Но и путь Гоголя Лермонтову кажется односторонним. Лермонтова привлекает сатирический стиль психологической повести, разрабатываемой В. Ф. Одоевским (например, в «Княжне Мими», в «Княжне Зизи», в «Пестрых сказках»). Однако мистический идеализм Одоевского и согласованные с ним формы фантастического изображения совсем чужды Лермонтову^{32*}.

Лермонтов явно отходит и от романтической манеры Марлинского. Ап. Григорьев верно заметил, что ранний стиль Лермонтова находится в тесной связи со стилем Марлинского и вместе с тем окончательно отменяет и вытесняет его. То, что так «дикое бушевало» в претенциозном стиле Марлинского, частью совсем отброшено Лермонтовым, частью сплочено «[...] могучею властительною рукою художника [...]»^{33*}.

Таким образом, в стиле Лермонтова намечаются смешение, сплав разнородных романтических тенденций с приемами психологического реализма.

Об этом неорганическом смешении реалистических и романтических форм выражения^{34*} еще в 1830 г. писал И. В. Киреевский: «Такое борение двух начал: мечтательности и существенности, должно необходимо предшествовать их примирению»²⁸.

2

Стиль «Княгини Лиговской» характеризуется большой сложностью. Элементы «неистой» стилистики, идущей от французского романтизма, тут или ограничены и ослаблены, или переосмыслены, преобразованы. Особенно заметны изменения в словаре и фразеологии. В выражении и изображении чувств совсем потускнели мелодраматические краски. Только на образ чиновника Красинского они ложатся несколько более густо, но совсем не с той напряженностью, как в «Вадиме». Например:

«— Милостивый государь, — *голос чиновника дрожал от ярости, жилы на лбу его надулись, и губы побледнели*, — милостивый государь!.. вы меня обидели! вы меня оскорбили смертельно». «Он остановился, *глаза его налились слезами и кровью*...»

Вокруг образа Красинского изредка мелькает и отвлеченно-романтическая фразеология: «В эту минуту *пламеневшее лицо его было прекрасно как буря* [...]»

От этой абстрактной, беспредметной романтической фразеологии, конечно, следует отличать отражения стихового стиля, которые очень сильны и в языке «Княгини Лиговской»: «По временам она еще всхлипывала, и грудь ее подымалась высоко, но это были *последние волны, забытые на гладком море пролетевшим ураганом*».

Повествовательный стиль «Княгини Лиговской» включает в себя многие из тех элементов романтической речи, которые были характерны для «Вадима», но в ином соотношении и в ином окружении. Экспрессивный синтаксис, окрашенный колеблющимся, многоцветным личным тоном автора, продолжает играть большую роль в композиции повествования, но подвергается существенным изменениям. Прерывистые конструкции, отделяемые эмоциональными паузами (многоточиями), заметно сокращаются в составе повествования. Между тем функции их усложняются.

1) Прерывистые конструкции применяются лишь в тех местах, где

²⁸ Киреевский И. В. Обзорение русской словесности 1829 года // Денница. Альманах на 1830 год. М., <1830>. С. XXXVI^{35*}.

внедрение «чужой речи» в авторский стиль принимает особенно острый, напряженный характер. Прерывистыми формами синтаксиса передается глубокое эмоциональное волнение персонажа. Например:

«С отчаянными усилиями расталкивая толпу, Печорин бросился к дверям... перед ним человека за четыре, мелькнул розовый салоп, шаркнули ботинки... лакей подсадил розовый салоп в блестящий купе, потом вскарабкалась в него медвежья шуба, дверцы хлопнули, — „на Морскую! пошел!..“ Интересную карету заменила другая, может быть, не менее интересная, только не для Печорина. Он стоял как вкопанный!.. Мучительная мысль сверлила его мозг: эта ложа, на которую он дал себе слово не смотреть... Княгиня сидела в ней [...]»

Формы прерывистого синтаксиса воспроизводят сложное событие, исполненное внешних коллизий и внутренней борьбы, отражают ритм переживаний самого действующего лица. Синтаксис тут является косвенным отражением чужой мысли и речи. Его строем символизируется внутреннее волнение героя, его восприятие. Например: «[...] несколько раз он пробовал следить за движениями неизвестной, чтобы разглядеть хоть глаз, хоть щечку; напрасно, — раз он так закинул голову назад, что мог бы видеть лоб и глаза... но как назло ему огромная двойная трубка закрыла всю верхнюю часть ее лица. — У него заболела шея, он рассердился и дал себе слово не смотреть больше на эту проклятую ложу. Первый акт кончился...»

В иных случаях глубокая пауза обозначает смену одного субъектного плана речи другим. «Печорин à propos ^{36*} рассказал, как он сегодня у Вознесенского моста задавил какого-то франта и умчался от погони... Костюм франта в измятом картузе был описан, его несчастное положение на тротуаре также. Смеялись»; «[...] глаза ее беспокойно бегали кругом, стараясь открыть хоть еще одно знакомое лицо... и упали на Лизавету Николавну... Узнав друг друга, соперницы очень ласково обменялись приветствиями...».

2) Эмоциональные, прерывистые конструкции разнообразят течение повествовательного стиля, свидетельствуя о резких переменах авторского тона, о драматизации изложения. Повествователь становится в позу конферансье, комментирующего события или действия своих героев. Например: «Лизавета же Николавна... *о! знак восклицания... погодите!*... теперь она взошла в свою спальню и кликнула горничную Марфушу — толстую, рябую девицу!... *дурной знак!*... *я бы не желал*, чтоб у моей жены или невесты была толстая и рябая горничная!... терпеть не могу толстых и рябых горничных [...]»

3) Синтаксическая прерывистость повествования говорит об умолчаниях, о пропусках промежуточных сюжетных звеньев, создавая иллюзию глубокой психологической перспективы — и многозначительности субъективных сопереживаний автора. Например: «... бедная, предчувствуя, что это ее последний обожатель, без любви, из одного самолюбия старается удерживать шалуна как можно долее у ног своих... напрасно: она более и более запутывается, — и наконец... увы... за этим периодом остаются только мечты о муже, каком-нибудь муже... одни мечты»;

«Лизавета Николавна легла в постель, поставила возле себя на столик свечу и раскрыла какой-то французский роман — Марфуша вышла... тишина воцарилась в комнате. Книга выпала из рук печальной девушки [...]».

4) Наконец, прерывистый синтаксис может символизировать отсутствие внутренней связности в последовательном движении фраз, раздроблен-

ность самих воспроизводимых явлений или событий, которые выхватываются из потока жизни как наиболее типичные, характерные, но между которыми предполагается сложное жизненное движение. Тут Лермонтов, пользуясь художественными приемами пушкинской сдвинутой композиции, усиливает их экспрессивность графическим приемом многоточия. Например: «[...] в год она кончила курс французского языка... и началось ее светское воспитание. В комнате ее стоял рояль, но никто не слышал, чтоб она играла... танцевать она выучилась на детских балах... романы она начала читать, как только перестала учить склады... и читала их удивительно скоро... Между тем отец ее получил порядочное наследство, вслед за ним хорошее место — и стал жить открытее... 15 лет ее стали вывозить, выдавая за 17-летнюю, и до 25 лет условный этот возраст не изменялся...»

Уже из этих иллюстраций видно, насколько значительны были перемены и в общем ритмико-синтаксическом рисунке лермонтовского повествования (сравнительно с патетической декламацией «Вадима»). Расстояние между языком повествователя и речью всех действующих лиц, даже высокого романтического строя, увеличивается. В повествовательном стиле синтаксические традиции стихового языка подвергаются ломке и преобразованию. Количество периодов, построенных по правилам анафорического нагнетания однородных частей и симметричной группировки элементов внутри синтаксического целого, явно сокращается. Происходит быстрое сближение повествовательного стиля с бытовой речью. Автор не допускает резких отклонений от норм языка «хорошего общества». Пушкинская работа над прозаическими стилями сказывалась в ограничении романтического «извития и плетения словес» даже у писателей, далеких от основных принципов пушкинской языковой реформы.

3

Повествовательный язык «Княгини Лиговской» гораздо сложнее, чем в «Вадиме». Прежде всего в композиции «Княгини Лиговской» рельефно выделяется стиль устно-бытового рассказа (или сказа). Он характеризуется более разговорной лексикой и более заметной примесью синтаксических конструкций живой устной речи с ее бытовыми интонациями. Сближение повествования с живой речью предоставляет автору широкие возможности стилистического смещения литературно-книжного и устно-бытового языка. Экспрессия сказа разнообразнее, изменчивей и гибче, чем язык книжно-описательных отрезков повествования.

Открывается повесть канцелярски-деловой фразой: «В 1833 году, декабря 21-го дня в 4 часа пополудни [...]» Со стремительной иронией она растворяется в потоке устно-бытового повествования: «[...] по Вознесенской улице, как обыкновенно, валила толпа народу, и между прочим шел один молодой чиновник [...]» Рассказчик непринужденно обращается к своей аудитории, выступая на сцену как первое лицо: «[...] заметьте день и час, потому что в этот день и в этот час случилось событие, от которого тянется цепь различных приключений, постигших всех моих героев и героинь, историю которых я обещался передать потомству, если потомство станет читать романы. — Итак, по Вознесенской шел один молодой чиновник, и шел он из департамента [...]» Этот метод устно-литературного сказа, разрывающего прямое изложение событий ироническими отступлениями, был типичен для гоголевской манеры 30-х годов. Но в творчестве Гоголя он проявляется более резко и не-

принужденно. Начало «Княгини Лиговской» по своему стилю напоминает зачин гоголевского «Носа» (напечатанного в № 3 пушкинского «Современника» за 1836 г.): «*Марта 25 числа случилось* в Петербурге необыкновенно-странное происшествие. Цирюльник Иван Яковлевич, живущий на Вознесенском проспекте (фамилия его утрачена, и даже на вывеске его — где изображен господин с намыленной щекою и надписью: „и кровь отворяют“ — не выставлено ничего более), цирюльник Иван Яковлевич проснулся довольно рано [...]» Ср. начало гоголевской «Шинели» (напечатанной в 1842 г.): «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте. Ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков, канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий [...] Итак, во избежание всяких неприятностей, лучше департамент, о котором идет дело, мы назовем одним департаментом. Итак, в одном департаменте служил один чиновник [...]»

Сравнение этих зачинов повестей говорит о том, что стиль Лермонтова лишь сближается с гоголевским стилем, но по существу остается в почтительном отдалении от него. Гоголевский слог в языке «Княгини Лиговской» не пестрит очень резкими синтаксическими переходами и изломами. Он лишен явных вульгаризмов и профессионализмов. Он далек от романтической риторики «Невского проспекта». Например, описание бала в «Княгине Лиговской» построено по той же композиционной схеме, что и описание Невского проспекта в два часа дня у Гоголя («Невский проспект»). В языке Гоголя ироническая патетика изображения, окутывающего обманчивым лиризмом все низкое и комическое, рассекает повествование на размеренные строфы. При одинаковом зачине, при симметрии основных форм синтаксического построения эти строфы все же очень различны и по своему лексическому составу, и по вариациям своего синтаксического строя. «*Все, что вы ни встретите* на Невском проспекте, все исполнено приличия: мужчины в длинных сюртуках с заложёнными в карманы руками, дамы в розовых, белых и бледно-голубых атласных рединготах и шляпках. *Вы здесь встретите бакенбарды* единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстух, бакенбарды бархатные, атласные, черные как соболю или уголь, но, увы, принадлежащие только одной иностранной коллегии [...] *Здесь вы встретите усы* чудные, никаким пером, никакою кистью не изображимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни [...]» — и т. д. и т. д.

Гоголь рисует невскую панораму сначала как калейдоскоп движущихся предметов — частей человеческого тела и уборов, в образе которых метонимически представлены разные категории лиц петербургского среднего и высшего общества. Но неожиданно в тот же вещный ряд вдвигаются (с начала новой строфы) прямые обозначения лиц: «*Здесь вы встретите разговаривающих* о концерте или о погоде с необыкновенным благородством и чувством собственного достоинства. Тут вы встретите тысячу непостижимых характеров и явлений. Создатель! какие странные характеры встречаются на Невском проспекте!»²⁹

И весь цикл строф завершается обобщенной сентенцией, смыкающей конец картины с началом.

В стиле «Княгини Лиговской» нет той яркой игры лексических и грамматических, главным образом синтаксических, красок, как у Гоголя. Нет комического нагромождения эпитетов и определительных конструкций.

²⁹ Подробнее см. в моей книге «Этюды о стиле Гоголя» (Л., 1926^{37*}. С. 78--80).

Нет метонимического перемещения образов лиц и предметов; вообще нет романтического алогизма. Напротив, сама ирония Лермонтова заострена логически. Она неумолимо рассудочна. Лермонтовская лексика более отвлеченна. Она включает в себя элементы публицистического языка. Но гоголевский метод иронических присоединений и сопоставлений, общая композиционная схема связи параллельных синтаксических отрезков при посредстве одного и того же или синонимического зачина («[...] *тут было всё, что есть лучшего в Петербурге* [...]»; «[...] *тут было пять или шесть наших доморощенных дипломатов* [...]»; «*Тут могли бы вы также встретить* [...]») извлечены из «Невского проспекта» Гоголя и воспроизведены Лермонтовым без всякой маскировки (ср., впрочем, также описание светского бала у Пушкина, в восьмой главе «Евгения Онегина», строфы XXIV—XXVI).

«[...] *Тут было всё, что есть лучшего в Петербурге*: два посланника, с их заморскою свитою, составленною из людей, говорящих очень хорошо по-французски (что, впрочем, вовсе не удивительно) и поэтому возбуждавших глубокое участие в наших красавицах, несколько генералов и государственных людей, — один английский лорд, путешествующий из экономии и поэтому не почитающий за нужное ни говорить, ни смотреть, зато его супруга, благородная леди, принадлежавшая к классу *blue stockings*^{38*} и некогда грозная гонительница Байрона, говорила за четверых и смотрела в четыре глаза, если считать стекла двойного лорнета, в которых было не менее выразительности, чем в ее собственных глазах; *тут было пять или шесть наших доморощенных дипломатов*, путешествовавших на свой счет не далее Ревеля и утверждавших резко, что Россия государство совершенно европейское, и что они знают ее вдоль и поперек, потому что бывали несколько раз в Царском Селе и даже в Парголове».

Серия этих сатирических картин в «Княгине Лиговской» завершается обнажением гоголевского стиля:

«*Но зато дамы... о! дамы были истинным украшением* этого бала, как и всех возможных балов!... сколько блестящих глаз и бриллиантов, сколько розовых уст и розовых лент... чудеса природы, и чудеса модной лавки... волшебные маленькие ножки и чудно узкие башмаки, беломраморные плечи и лучшие французские белилы, звучные фразы, заимствованные из модного романа, бриллианты, взятые напрокат из лавки... Я не знаю, но в моих понятиях женщина на бале составляет с своим нарядом нечто целое, нераздельное, особенное; женщина на бале совсем не то, что женщина в своем кабинете, судить о душе и уме женщины, протанцовав с нею мазурку, всё равно, что судить о мнении и чувствах журналиста, прочитав одну его статью».

Здесь не только прерывистый, эмоционально приподнятый синтаксис (ср. в «Невском проспекте» Гоголя: «А дамы! — О, дамам еще больше приятен Невский проспект»), но и контрастно-иронический параллелизм парных сопоставлений и соединений, мнимая беспорядочность и стройная согласованность перечисления, симметрия смежных синтаксических и фразеологических рядов, обобщающие комментарии и эпиграмматическая концовка — все это ведет к «Невскому проспекту» Гоголя.

Приемы выбора и подбора вещных деталей, приемы рисовки лиц и обстановки также свидетельствуют о приближении лермонтовского стиля к поэтике гоголевского натурализма. В «Княгине Лиговской» тщательно вырисовываются непривлекательные подробности костюма и внешности. См., например, описание костюма и внешности чиновника Красинского:

«На нем был картуз неопределенной формы и синяя ваточная шинель с старым бобровым воротником». Особенно показателен портрет горничной, набросанный в кричащих гоголевских тонах:

«[...] я бы не желал, чтоб у моей жены или невесты была толстая и рябая горничная!... терпеть не могу толстых и рябых горничных, с головой, вымазанной чухонским маслом или приглаженной квасом, от которого волосы слипаются и рыжеют, с руками шероховатыми, как вчерашний решетный хлеб, с сонными глазами, с ногами, хлопающими в башмаках без ленточек, тяжелой походкой, и (что всего хуже) четверугольной талией, облепленной пестрым домашним платьем, которое внизу уже, чем сверху [...] такая горничная, как сальное пятно, проглядывающее сквозь свежие узоры перекрашенного платья — приводит ум в печальное сомнение насчет домашнего образа жизни господ... о, любезные друзья, не дай бог вам влюбиться в девушку, у которой такая горничная [...]»

В стиле «Княгини Лиговской» намечаются новые приемы рисовки лиц, носящие печать влияния то пушкинской, то гоголевской манеры. Таков, например, прием портретного изображения, основанный на неожиданном, лишенном внешней последовательности, но характеристическом и остро-ироническом перечислении свойств и действий персонажа. Этот стиль портрета от Пушкина (ср., например, изображение бригадирши Лариной в «Евгении Онегине») переходит к Гоголю, который усложняет его комическим нагромождением бытовых деталей и придает ему черты романтического гротеска. Так, Гоголь иногда обнажает алогизм сочетания разных свойств характера, представляя шаблонную личность механическим конгломератом типических качеств и действий.

У Лермонтова этот стиль портрета иногда приобретает лаконическую точность фактически исчерпанного указания признаков. Отсюда — ослабленность комической игры, но большая едкость сатирического воспроизведения. Достаточно сопоставить стиль гоголевской характеристики поручика Пирогова в «Невском проспекте» с лермонтовским портретом Горшенкова, «одного из характеристических лиц петербургского общества». У Лермонтова с пластической выразительностью и живописной точностью выписана наружность Горшенкова, между тем как у Гоголя изображение внешности Пирогова вовсе отсутствует. Длинный, остро, но как бы бессистемно подобранный перечень свойств Пирогова и вообще всех молодых людей его сорта Гоголем с внезапной резкостью обрывается. Автор иронически разоблачает потенциальную бесконечность такого перечня качеств: «Но довольно о качествах Пирогова. Человек такое дивное существо, что никогда не можно исчислить вдруг всех его достоинств, и чем более в него всматриваешься, тем более является новых особенностей, и описание их было бы бесконечно».

Лермонтовское портретное изображение не так многословно, как у Гоголя. Оно логически замкнуто. Лермонтов стремится к синтезу пушкинской и гоголевской манер портрета. Вот стиль портрета Горшенкова, основанный на пушкинском методе присоединительного перечисления, но гораздо более детализованный: «Он был со всеми знаком, служил где-то, ездил по поручениям, возвращаясь получал чины, бывал всегда в среднем обществе и говорил про связи свои с знатно, вололосился за богатыми невестами, подавал множество проектов, продавал разные акции, предлагал всем подписки на разные книги, знаком был со всеми литераторами и журналистами, приписывал себе многие безымянные статьи в журналах, издал брошюру, которую никто не читал, был,

по его словам, завален кучею дел и целое утро проводил на Невском проспекте. Чтоб закончить портрет, скажу, что фамилия его была малороссийская, хотя вместо Горшенко он называл себя Горшенков»³⁰.

В «Княгине Лиговской» использован и другой прием портретного изображения, еще более типичный для гоголевской манеры. Это — портрет, составленный из смеси чужих мнений. В этом стиле Лермонтов рисует Катерину Ивановну Негурову:

«[...] Катерина Ивановна была дама не глупая, по словам чиновников, служивших в канцелярии ее мужа; женщина хитрая и лукавая, во мнении других старух; добрая, доверчивая и слепая маменька для бальной молодежи... истинного ее характера я еще не разгадал; описывая, я только буду стараться соединить и выразить вместе все три выше-сказанные мнения... и если выйдет портрет похож, то обещаюсь идти пешком в Невский монастырь — слушать певчих!..»

Легко выделить в стиле «Княгини Лиговской» и более частные стилистические приемы, отражающие глубокую заинтересованность Лермонтова художественной манерой Гоголя. Таков, например, воспринятый Гоголем от Пушкина, но комически заостренный прием неожиданной присоединительной сцепки слов разных грамматико-семантических категорий:

«[...] черты лица его различить было трудно: причиною тому козырек, воротник — и сумерки [...]»; «[...] не нуждалась в приданом и могла занять высокую степень в обществе, с помощью божией и хорошенького личика и блестящего воспитания».

Особенно рельефно этот принцип проявляется в рисовке лиц: «[...] возле нее на креслах в мундирном фраке сидел какой-то толстый, лысый господин с огромными глазами, налитыми кровью, и бесконечно широкой улыбкой [...]»; «[...] дама лет 30-ти, чрезвычайно свежая и молодая, в малиновом токе, с перьями, и с гордым видом, потому что она слыла неприступною добродетелью».

Большая свобода в употреблении разговорных конструкций, развившаяся под влиянием Гоголя, отражается на этих лермонтовских принципах присоединительного сцепления фраз. Иногда возникает иллюзия непосредственно импровизируемой устной речи с ее ассоциативными скачками. Это усиливает выразительность иронического подбора присоединений. Например:

«В заключение портрета скажу, что он назывался Григорий Александрович Печорин, а между родными просто Жорж, на французский лад, и что притом ему было 23 года, — и что у родителей его было 3 тысячи душ в Саратовской, Воронежской и Калужской губернии, — последнее я прибавляю, чтоб немного скрасить его наружность во мнении строгих читателей! — виноват, забыл включить, что Жорж был единственный сын, не считая сестры, 16-летней девочки, которая была очень недурна собою и, по словам маменьки (папеньки уж не было на свете), не нуждалась в приданом [...]»

Интерес к народным кличкам и прозвищам, к социально-диалектным искажениям имен в «Княгине Лиговской» также мог быть навеян Гого-

³⁰ Ср. у Гоголя в «Старосветских помещиках» характеристику «[...] тех низких малороссиян, которые выдираются из дегтярей, торгашей, наполняют, как саранча, палаты и присутственные места, дерут последнюю копейку с своих же земляков, наводняют Петербург ябедниками, наживают наконец капитал и торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на о, слог *овъ*».

лем. Например, вот как изображается и комментируется здесь тип кучера и его речь:

«— Ну, сударь, — сказал кучер, широкоплечий мужик с окладистой рыжей бородой, — Васька нынче показал себя!

Надобно заметить, что у кучеров любимая их лошадь называется всегда Ваською, даже вопреки желанию господ, наделяющих ее громкими именами Ахилла, Гектора... она всё-таки будет для кучера не Ахел и не Нектор, а Васька».

На фоне гоголевской манеры мог быть оценен и воспринят в 30-х годах XIX в. и принцип анафорического выравнивания начал и концов двух соседних кусков повествования:

«[...] самые же ужасные мучители его были извозчики, — и он *ненавидел извозчиков*; „барин! куда изволите? — прикажете подавать? — подавать-с!“ Это была пытка Тантала, и он в душе глубоко *ненавидел извозчиков*».

Лермонтов видел в гоголевском стиле острое орудие социальной сатиры. Но он был далек от того, чтобы рабски копировать гоголевскую манеру художественного изображения. Отношение Лермонтова к поэтике Гоголя очень свободное. Элементы гоголевского стиля лишь примешиваются к основной аналитической и глубоко интеллектуальной стихии лермонтовского языка. Они как бы вкраплены местами в совсем иной стилистический план отражения действительности. Так, очень характерно, что в творчестве Лермонтова гоголевские приемы сближаются с отражениями стиля В. Ф. Одоевского, при сатирическом изображении светского общества. На диалогической речи «Княгини Лиговской» и сопровождающих ее ремарках автора заметно влияние не только Гоголя, но и В. Ф. Одоевского, с его излюбленным приемом куклы-автомата³¹. Например:

«Дипломат взбеленился:

— Какие ужасные клеветы про наш милый город, — воскликнул он, — а всё это старая сплетница Москва, которая из зависти клеветает на молодую свою соперницу.

При слове „старая сплетница“ разряженная старушка затрясла головой и чуть-чуть не подавилась спаржею».

Еще более машинизирован в духе В. Ф. Одоевского образ «молчаливой добродетели», уморившей двух мужей.

«Молчаливая добродетель пробудилась при этом неожиданном вопросе, и страусовые перья заколыхались на берете. Она не могла тотчас ответить, потому что ее невинные зубки жевали кусок рябчика с самым добродетельным старанием: все с нетерпением молча ожидали ее ответа. Наконец она открыла уста [...]»

В том же сатирическом стиле, восходящем к манере В. Ф. Одоевского, набрасывается портрет длинного дипломата, «говорившего по-русски хуже всякого француза», в таком роде: «Эти здания, которые с первого взгляда вас только удивляют как всё великое, со временем сделаются для вас

³¹ Смещение повествования с бытовым сказом в «Княгине Лиговской» не могло не отразиться и на построении речи персонажей. Социально-характеристические различия устной речи у Лермонтова гораздо больше вовлекаются в строй диалога, чем, например, у Пушкина. Ср. также такие разговорные слова, выражения и формы в составе повествовательного стиля «Княгини Лиговской»: «давешний противник»; «толстую, рябую девицу»; «стали над ним подсмеиваться»; «[...] и Печорин на него взбесился»; «После многого плаканья и оханья [...]»; «пышные платья»; «Дипломат взбеленился»; «[...] и продолжал уписывать соус [...]» и т. п.

бесценны, когда вы вспомните, что здесь развилось и выросло наше просвещение, и когда увидите, что оно в них уживается легко и приятно. [...] здесь всё, что есть лучшего русской молодежи, как бы нарочно собралось, чтоб подать дружескую руку Европе [...] Так высокопарно и мудроно говорил художавый дипломат, который имел претензию быть великим патриотом».

Таким образом, сатирически рисуя высший свет, Лермонтов прибегает к гофмановскому приему изображения людей в виде манекенов и кукол, с явной ориентацией на стиль В. Ф. Одоевского.

В. Ф. Одоевский в своих «Пестрых сказках» ссылается на такие строки из письма Вертера («Страдания Вертера» Гёте в переводе Рожалина. М., 1829):

«[...] мне все кажется, что я перед ящиком с куклами; гляжу, как движутся передо мною человечки и лошадки; часто спрашиваю себя, не обман ли это оптический; играю с ними, или, лучше сказать, мною играют, как куклою; иногда, забывшись, схвачу соседа за деревянную руку и тут опомнюсь с ужасом»³².

Эти размышления Вертера ложатся в основу новеллы В. Ф. Одоевского «Деревянный гость, или Сказка об очнувшейся кукле и господине Кивакеле»³³. Ср. также у В. Ф. Одоевского в «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» (1833) разговор девушки-куклы, которая повторяла лишь вытверженные условно-светские фразы: «[...] кукла была очень рада своему новому приобретению; не проходило часа, чтоб она не кричала: *есть добродетель, есть любовь, есть искусство*, — и не примешивала к своим словам уверений в глубочайшем почтении: идет ли снег — кукла твердит: *есть добродетель!* принесут ли обедать — она кричит: *есть любовь!* — и вскоре дошло до того, что это слово опротивело молодому человеку. Что он ни делал: говорил ли с восторгом и умилением, доказывал ли хладнокровно, биселся ли, насмехался ли над красавицею, — все она никак не могла постигнуть, какое различие между затверженными ею словами и обыкновенными светскими фразами; никак не могла постигнуть, что любовь и добродетель годятся на что-нибудь другое, кроме письменного окончания»³⁴.

Итак, Лермонтов в работе над прозаическим стилем свободно комбинирует приемы наиболее оригинальных писателей своей эпохи. Поэтому интерес к Гоголю вовсе не отражал уклона Лермонтова к натуральной школе^{41*}.

Насколько далеки эти жанровые тенденции лермонтовского стиля от складывавшихся в 30-х годах принципов натуральной школы, легко увидеть, сопоставив, например, описание петербургского двора у Лермонтова и позднее — у Некрасова. В «Княгине Лиговской»:

«Вы пробираетесь сначала через узкий и угловатый двор, по глубокому снегу, или по жидкой грязи; высокие пирамиды дров грозят ежеминутно подавить вас своим падением, тяжелый запах, едкий, отвратительный, отравляет ваше дыхание, собаки ворчат при вашем появлении, бледные лица, хранящие на себе ужасные следы нищеты или распутства, выглядывают сквозь узкие окна нижнего этажа. Наконец, после многих расспросов, вы находите желанную дверь, темную и узкую, как дверь в чистилище; поскользнувшись на пороге, вы летите две ступени вниз и попадаете

³² Гёте И. В. Страдания Вертера / Пер. с нем. Р(ожалина Н. М.). М., 1828—1829. Ч. 1—2^{39*}.

³³ Одоевский В. Ф. Соч. СПб., 1844. Ч. 3. С. 208 и 221^{40*}.

³⁴ Там же. С. 205.

ногами в лужу, образовавшуюся на каменном помосте, потом неверною рукой ощупывает лестницу и начинаете взбираться наверх. Взойдя на первый этаж и остановившись на четвероугольной площадке, вы увидите несколько дверей кругом себя, но увы, ни на одной нет нумера; начинаете стучать или звонить, и обыкновенно выходит кухарка с сальной свечой, а из-за нее раздастся брань, или плач детей».

Тот же уголок жизни рисуется Некрасовым в «Жизни и похождениях Тихона Тросникова» (1843—1845) так, что внешние детали грязной «натуры», как бы разбухнув, выступают во всей своей неприкрытой наготе: «Дом, на двор которого я вошел, был чрезвычайно огромен, ветх и неопрятен; меня обдало нестерпимым запахом и оглушило разнохарактерным криком и стуком: дом был наполнен мастеровыми, которые работали у растворенных окон и пели. В глазах у меня запестрели отрывочные надписи вывесок, которыми был улеплен дом изнутри с такою же тщательностью, как и снаружи: Делают троур и гробы и на прокат отпускают; медную и лудят; из иностранцев Трофимов; русская привилегированная экзаменованная повивальная бабка Катерина Брагадини; пансион; Александров в частности Куприянов. При каждой вывеске изображена была рука, указующая на вход в лавку или квартиру и что-нибудь, поясняющее самую вывеску: сапог, ножницы, колбаса, окорок в лаврах, диван красный, самовар с изломанной ручкой, мундир [...] Но уважение к исторической истине заставляет сказать, что при вывеске повивальной бабки изображения никакого не было. Наконец в угловом окне четвертого этажа торчала докрасна нарумяненная женская фигура лет тридцати, которую я сначала принял тоже за вывеску [...] На дворе была еще ужасная грязь; в самых воротах стояла лужа, которая, вливаясь на двор, принимала в себя лужи, стоявшие у каждого подъезда, а потом уже с шумом и журчанием величественно впадала в помойную яму; в окраинах ямы копались две свиньи, собака и четыре ветошника, громко распевавшие:

Полно, барыня, не сердись,
Воймой рожу, не ленись!

Но то, что я видел здесь, было ничтожно пред тем, что ожидало меня впереди. Угол, как уведомляла записка, отдавался на заднем дворе: нужно было войти во вторые ворота. Я вошел и увидел опять двор, немного поменьше первого, но в тысячу раз неопрятнее; целые моря открывались передо мною; с ужасом взглянул я на свои сапоги и хотел воротиться; казалось, не было здесь аршина земли, на который можно было бы ступить, не рискуя увязнуть по уши. Я решился сначала держаться как можно ближе стены, потому что окраины двора были значительно выше середины; но то была обманчивая и страшная высота, образовавшаяся от множества всякой дряни, выливаемой и выбрасываемой жильцами из окон; ступив туда, нога вязла по колено, и в то же время в нос кидался неприятный и резкий запах. Я смекнул, что лучше последовать известной пословице и, оставив в покое окраины двора, пошел серединою. Самоотвержение мое увенчалось полным успехом: через двадцать шагов, которые я по предчувствию направил к двери с навесом, прямо против ворот, я заметил, что нога моя с каждым шагом стала вязнуть менее, еще несколько шагов — и я очутился у двери, ведущей в подвал; поскользнулся и полетел. . . или, правильнее, поехал, — разумеется, вниз, —

ступеням лестницы застучали, как барабан. Я летел очень недолго; ударился обо что-то ногой; вскочил, осмотрелся: темно, пахнет гнилой водой и капустой; дело ясное: сени»³⁵.

Трудно сомневаться в том, что лермонтовский натурализм ближе к французским истокам (например, к стилю Бальзака), чем русская натуральная школа. В «Княгине Лиговской» автор не стремится к нагромождению и обнажению грязных деталей быта. Он не замедляет действия, не застывает на микроскопическом анализе окружающей природы, а побуждает читателя охватить быстрым взглядом наиболее типичные особенности раскрывающейся картины. При этом повествователь сохраняет ту же позу иронически философствующего скептика-разоблачителя, что и в отношении высшего света. Описание «петербургских углов» заострено афоризмом Лермонтова: «[...] чем выше вы взбираетесь, тем хуже. Софист наблюдатель мог бы заключить из этого, что человек, приближаясь к небу, уподобляется растению, которое на вершинах гор теряет цвет и силу».

4

Гораздо труднее учесть и воспроизвести пушкинское начало в стиле «Княгини Лиговской». Пушкинский прозаический стиль здесь ощущается как та литературная основа, к которой восходит индивидуальное творчество Лермонтова, и вместе с тем как та художественная норма, к преодолению которой оно стремится. В «Княгине Лиговской» можно отметить ясные отзвуки мотивов «Пиковой дамы». Так, Красинский у подъезда дома баронессы Р* (гл. IX) несколько стилизован под Германна, и в лермонтовском языке здесь очень заметны отражения пушкинской повествовательной манеры.

«С 11 часа вечера кареты, одна за одной, стали подъезжать к ярко освещенному ее подъезду: по обеим сторонам крыльца теснились на тротуаре прохожие, остановленные *любопытством и опасностью быть раздавленными*. В числе их был Красинский: прижавшись к стене, он с завистью смотрел на разных господ со звездами и крестами, *которых длинные лакеи осторожно вытаскивали из кареты*, на молодых людей, *небрежно выскакивавших* из саней на гранитные ступени, и множество мыслей теснилось в голове его. „Чем я хуже их? — думал он. Эти лица, бледные, истощенные, искривленные мелкими страстями, ужели нравятся женщинам, которые имеют право и возможность выбирать? Деньги, деньги и одни деньги, на что им красота, ум и сердце? О, я буду богат непременно, во что бы то ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость“».

Вообще отдельные части «Княгини Лиговской» почти без остатка могут быть сведены к приемам пушкинской художественной прозы, к ее синтаксису и даже к ее словарному строю^{42*}. Но отпечаток иной индивидуальной экспрессии и идеологии очевиден и в этих частях. В них гораздо больше дробности, расчлененности и вместе с тем описательного психологизма. Они менее динамичны и менее обобщены, чем пушкинская проза. Вот иллюстрация:

«Когда чиновник очнулся, боли он нигде не чувствовал, *но колена у него тряслись еще от страха*; он встал, облокотился на перилы канавы, стараясь придти в себя; *горькие думы овладели его сердцем, и с этой*

³⁵ Некрасов Н. А. Жизнь и похождения Тихона Тросникова. М.; Л., 1931. С. 92—93.

минуты перенес он всю ненависть, к какой его душа только была способна, с извозчиков на гнедых рысаков и белые султаны.

Между тем белый султан и гнедой рысак пронеслись вдоль по каналу, поворотили на Невский, с Невского на Караванную, оттуда на Симионовский мост, потом направо по Фонтанке — и тут остановились у богатого подъезда, с навесом и стеклянными дверьми, с медной блестящею обделкой».

Ср. у Пушкина в «Станционном смотрителе»: «В этот самый день, вечером, шел он по Литейной, отслужив молебен у Всех Скорбящих. Вдруг промчались перед ним шегольские дрожки, и смотритель узнал Минского. Дрожки остановились перед трехэтажным домом, у самого подъезда, и гусар вбежал на крыльцо».

Однако в стиле «Княгини Лиговской» пушкинский строй повествования нередко нарушается отчасти влиянием гоголевской манеры, но еще больше отвлеченно-аналитическими замечаниями и комментариями автора, его обобщающими сентенциями.

«Но сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека; видно было, что он следовал не всеобщей моде, а сжимал свои чувства и мысли из недоверчивости или из гордости».

«. . . Но таких обществ у нас в России мало, в Петербурге еще меньше, вопреки тому, что его называют совершенно европейским городом и владыкой хорошего тона».

«Но я догадываюсь, что эти размышления должны быть тяжелы, не-сносны для самолюбия и сердца — если оное налицо имеется, ибо натуральная история нынче обогатилась новым классом очень милых и красивых существ — именно классом женщин без сердца».

«[. . .] Ибо и в то время студенты были почти единственными кавалерами московских красавиц, вздыхавших неволью по эполетам и эксельбантам, не догадываясь, что в наш век эти блестящие вывески утратили свое прежнее значение».

Вне круга описаний, рассуждений и психологических медитаций Лермонтов чаще всего остается верен пушкинскому принципу быстрого повествования, основанного на смене коротких, глагольных синтагм (не больше 15—18 слогов). Например:

«Он побледнел, вздрогнул, глаза его сверкнули, и карточка полетела в камин. Минуты три он ходил взад и вперед по комнате, делая разные странные движения рукою, разные восклицания, — то улыбаясь, то хмуря брови; наконец он остановился, схватил щипцы и бросился вытаскивать карточку из огня: — увы! одна ее половина превратилась в прах, а другая свернулась, почернела, — и на ней едва только можно было разобрать Степан Степ. . . Печорин положил эти бранные остатки на стол, сел опять в свои креслы и закрыл лицо руками [. . .]»

Впрочем, нетрудно заметить и тут отклонения от пушкинской системы повествования, состоящие в усилении отвлеченно-эмоциональных элементов словаря и синтаксиса.

Сложность стилистического состава языка «Княгини Лиговской» отражается в системе употребления основных грамматических категорий. Восприняв пушкинский принцип сжатой фразы, Лермонтов, однако, чередует короткие глагольно-повествовательные конструкции с распространенно-описательными. Глагол не имеет в стиле Лермонтова такого явного стилистического преимущества перед качественными именами, как в языке Пушкина. Лермонтов более часто и более разнообразно пользуется

разными видами именной фразы. Кроме того, он не скупится на характеристические определения предметов речи. Например:

«[...] кто из нас в 19 лет не бросался очертя голову вослед *отцветающей кокетке, которых слова и взгляды полны обещаний, и души которых подобны выкрашенным гробам притчи*»;

«[...] эта книжка, как пустой лотерейный билет, была резкое изображение мечтаний, обманутых надежд, несбыточных, тщетных усилий представить себе в лучшем виде печальную сущность».

Пушкинское влияние сильнее всего отражается в принципах группировки и соединений слов и словесных единств, в «иерархии предметов»^{43*}. Утвержденный Пушкиным прием «сдвинутых», присоединительных сочетаний слов, фраз, синтагм^{44*} не только воспринимается Лермонтовым, но и развивается им еще дальше в разных направлениях (быть может, под воздействием Вельтмана и Гоголя). Например:

«Дамы, закутавшись и прижавшись к стенам, и заслоняемые медвежьими шубами мужей и папенок от дерзких взоров молодежи, дрожали от холоду — *и улыбались знакомым*»;

«[...] она с досадою и вместе тайным удовольствием убивала их надежды, останавливала едкой насмешкой разливы красноречия — *и вскоре они уверились, что она непобедимая и чудная женщина* [...]» — и т. п.

Ироническая окраска, изменчивая, то неуловимая, мимолетная, то выступающая резко и неожиданно, придает своеобразный колорит повествованию и тоже сближает лермонтовский стиль с пушкинским. Например:

«[...] наконец неожиданная мысль *прилетела к нему свыше* [...]»; «Маленький Меркурий, гордясь великой доверенностью господина, стрелой помчался в лавочку; а Печорин велел закладывать сани и через полчаса уехал в театр; *однако, в этой поездке ему не удалось задавить ни одного чиновника*» — и т. п.

Пушкинское начало сказывается и в строе лермонтовского диалога. Короткие реплики, их логически стройное движение — при разнообразии экспрессии, индивидуальное, глубоко характеристическое соотношение слов с лаконическими обозначениями жеста и мимических движений, прозрачность и типичность устной речи, свободной от книжных примесей, — все это свидетельствует о продолжении и развитии пушкинской художественной системы (быть может, не без примеси влияния Грибоедова). Но затейливая игра светского остроумия и каламбуров в составе диалога, подчеркнутая афористичность реплик обнажают режиссерский замысел автора, стиль которого свободно врывается в речь персонажей. Этот прием афористической унификации диалога, отвергнутый Лермонтовым в «Герое нашего времени», еще очень ощутителен в «Княгине Лиговской». Вот, например, иронический диалог между братом и сестрой Печориными:

«— А ты спал!.. ужасно весело!..

— Я бы желал спать. Оно покойнее!..

— Это стыд! — отчего нам на балах, в обществах так скушно!.. вы все ищете спокойствия... какие любезные молодые люди!..

— А позвольте спросить, — возразил Жорж зевая, — из каких благ мы обязаны забавлять вас!..

— Оттого, что мы дамы.

— Поздравляю. Но ведь нам без вас не скушно!..

— Я почему знаю!.. и что мы станем говорить между собою?

— Моды, новости... разве мало? поверяйте друг другу ваши тайны...

— Какие тайны? — у меня нет тайн... все молодые люди так не-
сносны...

— Большая часть из них не привыкли к женскому обществу.

— Пускай привыкают — они и этого не хотят попробовать!..

Жорж важно встал и поклонился с насмешливой улыбкой:

— Варвара Александровна, я замечаю, что вы идете большими шагами
в храм просвещения».

Глубоко индивидуальное своеобразие лермонтовского стиля, его резкие отличия от пушкинского сразу же выступают там, где быстрое повествование переходит в характеристическое описание. Так, весь стиль изображения Печорина явно противопоставлен пушкинской манере характеристики^{45*}. Характер, воспроизводимый Пушкиным, никогда не демонстрируется читателю в анатомическом разрезе. Быстро, немногими тонкими штрихами намечаются его общие контуры. А затем образ героя начинает двигаться по разным линиям сюжета, окутанный плотной атмосферой разнородных субъективных намеков, и является в разных ситуациях — в изменчивом освещении. Сложность и противоречивость психологической природы характера чрезвычайно ярко выступают в этом динамическом раскрытии образа с разных точек зрения. Но психологическое единство личности в пушкинском стиле остается незамкнутым и незавершенным. Между тем уже в стиле «Княгини Лиговской» намечается типично лермонтовская манера детализованного индивидуального портрета, основанного на принципе психофизиологического параллелизма, на тонком психологическом анализе, иногда же и на парадоксальном истолковании отдельных примет как признаков характера.

Характер героя не только изображается, но и комментируется автором. Авторские комментарии чаще всего приобретают яркий отпечаток публицистического стиля. На них лежит колорит общественной сатиры. Стиль становится более отвлеченным, «метафизическим», как говорили в 20—30-х годах. Синтаксические формы меняются. Более свободно и разнообразно располагаются группы сложных предложений, однако всегда легко произносимых и семантически законченных. Афоризмы, иронические обобщения и эпиграмматические характеристики придают речи энергию и едкость. Идейная насыщенность стиля, тонкое остроумие переходов от одной мысли к другой подчеркивают логическую линию движения и соотношения синтагм и предложений. Синтаксическая симметрия контрастов и сопоставлений оказывается внутренне оправданной. Характерный для «метафизического языка» 30-х годов приподнятый и искусственно-книжный риторизм отвлеченного изложения Лермонтовым преодолевается уже в стиле «Княгини Лиговской». Например:

«[...] когда он хотел говорить приятно, то начинал запинаться, и вдруг оканчивал едкой шуткой, чтоб скрыть собственное смущение, — и в свете утверждали, что язык его зол и опасен... *ибо свет не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, ничего, что бы могло обличить характер и волю: — свету нужны французские водевили и русская покорность чуждому мнению*»;

«В коротком обществе, где умный, разнообразный разговор заменяет танцы (рауты в сторону), где говорить можно обо всем, не боясь цензуры тетюшек, и не встречая чересчур строгих и неприступных дев, в таком кругу он мог бы блистать и даже нравиться, потому что *ум и душа, показываясь наружу, придают чертам жизнь, игру и заставляют забыть*

их недостатки; но таких обществ у нас в России мало, в Петербурге еще меньше, вопреки тому, что его называют совершенно европейским городом и владыкой хорошего тона».

Открытое вторжение публицистического стиля в строй повествования противоречило художественной манере Пушкина. В статье об «Истории русского народа» Полевого Пушкин старался оправдать и смягчить публицистические мотивы даже в «Истории» Карамзина: «Не должно видеть в отдельных размышлениях насильственного направления повествования к какой-нибудь известной цели». Тенденция должна быть художественно замаскирована и нейтрализована. У Лермонтова — не то. Тут Лермонтов имел русских предшественников в лице Радищева, декабристов, в лице Гоголя, В. Одоевского, Н. Ф. Павлова, но едва ли не в большей степени опирался на французские традиции (Бенжамен Констан, Стендаль и др.).

5

Формы «метафизической», отвлеченно-теоретической или публицистической речи в стиле художественной прозы Лермонтова очень сложны и разнообразны. Их стилистическая дифференциация обусловлена различием их функций, различием их семантики. Прежде всего в стиле Лермонтова углубляется язык психологических описаний.

Лермонтовский прием аналитически беспристрастного описания течения переживания во всей его наготе и противоречивых колебаниях опирается на предположение, что нет чистых, несмешанных чувств. «Грустно, а надо признаться, что самая чистейшая любовь наполовину перемешана с самолюбием». Здесь намечается тот метод психологического изображения, который потом ляжет в основу реалистического стиля Толстого 50—60-х годов.

Стиль психологических описаний, стремящихся охватить чувство во всей его противоречивой сложности, у Лермонтова основан обычно на неожиданном сплетении и сцеплении поэтической фразеологии, поэтических образов и выражений с отвлеченным языком почти научного, «метафизического» рассуждения. Так, внутреннее оцепенение Печорина после разрыва с Негуровой и перед свиданием с княгиней Лиговской изображается при помощи поэтической параллели петербургского неба и человеческой души.

«Многие жители Петербурга, проводившие детство в другом климате, подвержены странному влиянию здешнего неба. Какое-то печальное равнодушие, подобное тому, с каким наше северное солнце отворачивается от неблагодарной здешней земли, закрадывается в душу [...] Какое-то болезненное замирание, какая-то *мутность* и неподвижность мыслей, которые подобно *тяжелым облакам* осаждали ум его, предвещали одни близкую *бурю душевную*».

С другой стороны, тут же в повествовательный стиль внедряются выражения и формулы книжно-теоретического языка:

«[...] равнодушие [...] приводит в оцепенение все жизненные органы. В эту минуту сердце неспособно к энтузиазму, ум к размышлению. В подобном расположении находился Печорин»³⁶ и т. д.

³⁶ Стиль лермонтовской прозы в «Княгине Лиговской» не порывает тесной связи с культурой стихотворного слова, но значительно ограничивает круг употребления поэтических выражений. Например: «Глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски [...]»; «[...] кольнуть самолюбие жестокой красоты [...]»; «[...] если страсть, всемогущая страсть не разрушит,

Для стиля психологического изображения Лермонтов разрабатывает оригинальный принцип генерализирующей классификации в контрастном описании разных слоев общества или разных категорий людей. У Гоголя встречается однородный прием, но комически направленный, прием схематической классификации, покоящейся на чисто внешнем признаке (чаще всего это контрастное и притом чисто словесное раздвоение)³⁷. При сопоставлении этих стилистических приемов Гоголя и Лермонтова особенно рельефно выделяются своеобразный психологизм лермонтовского стиля, его глубоко интеллектуальная основа, его идейно-публицистическая насыщенность (ср. стиль Н. Ф. Павлова). Достаточно вспомнить из «Мертвых душ» Гоголя контрастный параллелизм двух родов мужчин — тоненьких и толстых в описании бала или разграничение «господ большой руки» и «господ средней руки» на основании желудка и сравнить стиль этих прямолнейных и нарочито механических классификаций с нарисованной Лермонтовым «миниатюрной картиной всего петербургского общества» у театрального подъезда:

«Дамы высокого тона составляли особую группу на нижних ступенях парадной лестницы, смеялись, говорили громко и наводили золотые лорнетки на дам без тона, обыкновенных русских дворянок, — и одни другим тайно завидовали: необыкновенные красоте обыкновенных, обыкновенные, увы! гордости и блеску необыкновенных.

У тех и у других были свои кавалеры; у первых почтительные и важные, у вторых услужливые и порой неловкие! . . . в середине же теснился кружок людей не светских, не знакомых ни с теми, ни с другими, — кружок зрителей. Купцы и простой народ проходили другими дверями».

В «метафизическом» стиле «Княгини Лиговской» сгущается и обостряется афористическая едкость сжатых лермонтовских формулировок.

Афористичность авторских комментариев здесь осложнена принципом иронического смешения или преднамеренного сопоставления повествовательного стиля с «чужой речью». Это смешение, иногда выражаемое внешне — знаками многоточия, усиливает контрасты экспрессивного освещения. Сатирические краски выступают резче, и автор наконец срывает с жизни покровы общественного лицемерия и разоблачает фальшь светской фразеологии.

«17 лет точка замерзания: они растягиваются сколько угодно как резиновые помочи. Лизавета Николавна была недурна, — и очень интересна: бледность и худоба интересны. . . потому что француженки бледны, а англичанки худощавы. . . надобно заметить, что прелесть бледности и худобы существуют только в дамском воображении, и что здешние мужчины только из угождения потакают их мнению, чтоб чем-нибудь отклонить упреки в невежливости и так называемой „казармности“».

«Как быть? в нашем бедном обществе фраза: он погубил столько-то репутаций — значит почти: он выиграл столько-то сражений».

Таким образом, публицистический стиль Лермонтова нередко облекается в синтаксическую форму живого устного монолога, со всем разнообразием присущих ему интонационных средств и разговорных конструкций. Голос автора, то драматически напрягаясь до междометных выкриков, то иронически маскируясь пестрыми красками чужой речи, звучит как

как буря, одним порывом высокие подмостки его рассудка [. . .]»; «[. . .] и что-то похожее на слезу пробежало, блистая, вдоль по длинным ее ресницам, как капля дождя, забывтая бурей на листке березы, трепеща перекачивается по его краям, покуда новый порыв ветра не умчит ее — бог знает куда» — и т. п.

³⁷ См. мои «Этюды о стиле Гоголя» (С. 197—199).

голос общественного трибуна, произносящего обличительную речь. Ораторская интонация, смешиваясь с повествовательной, придает лермонтовскому стилю яркую индивидуальную окраску. Тут явные истоки публицистического стиля Достоевского. Например: «О! история у нас вещь ужасная; благородно или низко вы поступили, правы или нет, могли избежать или не могли, но ваше имя замешано в историю... всё равно, вы теряете всё: расположение общества, карьер, уважение друзей... попасться в историю! ужаснее этого ничего не может быть, как бы эта история ни кончилась! Частная известность уже есть острый нож для общества, вы заставили об себе говорить два дня. — Страдайте ж двадцать лет за это. Суд общего мнения, везде ошибочный, происходит однако у нас совсем на других основаниях, чем в остальной Европе; в Англии, например, банкротство — бесчестие неизгладимое, — достаточная причина для самоубийства [...] а у нас?.. объявленный взяточник принимается везде очень хорошо: его оправдывают фразой: и! кто этого не делает!.. Трус обласкан везде, потому что он смиренный малый, а замешанный в историю! — о! ему нет пощады: маменьки говорят об нем: „бог его знает, какой он человек“, и папеньки прибавляют: „мерзавец!..“»

В 1845 г. Белинский в рецензии на «Грамматические разыскания» В. А. Васильева (СПб., 1845) писал, что «Пушкиным не кончилось развитие русского языка [...] поэзия природы, поэзия чувств и мыслей, не ознаменованных ни печатью абстракции, ни печатью общественности, навсегда установилась у нас Пушкиным, и язык для нее вполне выработался, — так что дальнейший прогресс для языка будет уже не столько со стороны формы, сколько со стороны содержания [...] Каждый вновь появляющийся великий писатель открывает в своем родном языке новые средства для выражения новой сферы созерцания [...]. В этом отношении, благодаря Лермонтову, русский язык далеко подвинулся вперед после Пушкина [...]». Однако Белинский замечает, что и после лермонтовских открытий русский язык был еще очень беден «для выражения предметов науки, общественности, — словом, всего отвлеченного, всего цивилизованного, глубоко и тонко развитого, даже ежедневных, житейских отношений»³⁸.

6

Социально-диалектный состав лермонтовского повествовательного стиля в «Княгине Лиговской» довольно однороден. Оставаясь в кругу установленных Пушкиным и его школой норм литературной речи, лермонтовское повествование лишь более широко и свободно объединяет и сочетает в своей структуре стилистические элементы художественной, публицистической и даже научной прозы со стихией живой устной речи. Более глубоко проникновению живого разговорного языка в строй повествования содействует и новое соотношение между повествовательным языком и формами несобственно-прямой речи персонажей. Лермонтов расширяет струю чужой речи в составе повествовательного стиля и придает ей более непринужденную, просторечную окраску. Например:

«По трепету руки он отгадал, что это его давешний противник; *нечего делать: не миновать истории*»;

«[...] у нас, в России, несколько вывелись из моды французские мадамы, а в Петербурге их вовсе не держат. . . Англичанку нанимать ее роди-

³⁸ Белинский В. Соч. М., 1875. Ч. 10. С. 120—122.

тели были не в силах... англичанки дороги — немку взять было также неловко: *бог знает какая попадется: здесь так много всяких...*»

Широкое развитие этого приема в рассказе от первого лица, свободном от актерских ухищрений, не мирилось с употреблением книжных архаизмов и славянизмов. Поэтому стиль прозы Лермонтова уже в «Княгине Лиговской», несмотря на заметную примесь элементов «метафизического» языка, в общем более далек от норм книжной речи, чем стиль пушкинской прозы, особенно в области синтаксиса.

Архаизмы и славянизмы появляются в языке повествования лишь с иронической окраской. Например, в «Княгине Лиговской»: «Печорин положил эти *бренные* остатки на стол [...]»; [...] и тот остался *с отверстым ртом* [...]»; «[...] она принуждена была сорвать *с своих уст* печать молчания».

Из социально-групповых диалектов городского языка стиль лермонтовского повествования черпает лишь канцелярские выражения, обычно с ироническим их освещением, например: «[...] эти размышления должны быть тяжелы, несомны для самолюбия и сердца — *если оно налицо имеется* [...]»; «[...] мать передала ему *препоручения* Печорина [...]»; военно-профессиональные образы и фразы: «Офицеры без *новой тревоги* допили свой чай и пошли [...]»; «[...] слезы их *оружие нападетельное и оборонительное*» — и др.; слова игроцко-карточного и живописного жаргонов: «Лицо это было написано прямо, безо всякого *искусственного наклонения или оборота* [...]»; «[...] платье было *наброшено грубо, темно и безотчетливо* [...]» и т. п.

Лермонтовский стиль даже в «Княгине Лиговской» не свободен от галлицизмов и вообще от влияния французской языковой культуры. Например:

«Окинув взором комнату и все в ней находящееся, ему стало как-то неловко [...]»; «[...] чтоб *делать свою волю* [...]»; «[...] *между нами*, девица Р** была очень проста [...]»; «То, что казалось бы другому доказательством нежнейшей любви, — *пренебрегал он часто как приметы обманчивые*, слова, сказанные без намерения, взгляды, улыбки, брошенные на ветер, первому, кто захочет их поймать [...]»; «[...] я бы скорей решился *сосредоточить* все свои чувства и страсти на одно божественное мгновенье [...]» — и т. п.

7

Не подлежит сомнению, что причиной незавершенности «Княгини Лиговской» были пестрота и разнородность того стилистического сплава, который представляли собой язык и композиция этого романа. Частые и резкие переходы от одного стиля к другому сопровождались постоянными колебаниями позиции автора, его точки зрения^{46*}. Эти изменения в образе автора мешали углубленной психологической перспективе изображения, нарушали идейное единство произведения. Конечно, еще можно было бы примирить с этим пестрым стилем, как это показал метод Гоголя, путь прямой социальной сатиры, связанный с принципом идеологической схематизации характеров. Принцип идеологической схематизации характеров, ведущий к жанру злободневной публицистической сатиры и развивавшийся Гоголем, а позднее Салтыковым-Щедриным, не вполне соответствовал художественным задачам Лермонтова. Характеристика современной публики в предисловии к «Герою нашего времени» косвенно изображает художественный метод лермонтовского творчества; Лер-

монтов отказывается от «явной брани», т. е. открытой идеологической сатиры в стиле Гоголя: «... современная образованность изобрела оружие более острое, почти невидимое, и тем не менее смертельное, которое, под одеждою лести, наносит неотразимый и верный удар». И далее Лермонтов сравнивает свой новый стиль, стиль «Героя нашего времени», с дипломатическим языком, в отношении которого «несчастливая доверчивость [...] к буквальному значению слов» вовсе неуместна. Пониманию мотивов лермонтовского отказа от стиля «Княгини Лиговской», пониманию дальнейших творческих исканий Лермонтова может помочь параллель с Л. Толстым.

24 октября 1853 г. Толстой записал в своем дневнике: «[...] главный интерес составляет характер автора, выражающийся в сочинении. — Но бывают и такие сочинения, в которых автор аффектирует свой взгляд, или несколько раз изменяет его. Самые приятные суть те, в которых автор как будто старается скрыть свой личный взгляд и вместе с тем остается постоянно верен ему везде, где он обнаруживается. Самые же бесцветные те, в которых взгляд изменяется так часто, что совершенно теряется»^{47*}.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1

Проблема «образа автора»^{48*} и повествовательного стиля играет основную роль в композиции «Героя нашего времени». С этой проблемой органически связан вопрос о построении характера, об образе героя. В разрешении этих художественных задач Лермонтов опирается на пушкинский принцип субъектной многопланности повествования, но пользуется им совершенно оригинально. Возврат к пушкинской манере, нашедшей классическое выражение в «Повестях Белкина», был не только симптомом роста реалистических тенденций в творчестве Лермонтова, — он вместе с тем обозначал полемическую противопоставленность нового стиля психологического реализма старой романтической традиции, связанной с именем Марлинского и его эпигонов. В «Повестях Белкина» Пушкин рисует новые узоры по старой канве: характерные сентиментальные и романтические сюжеты наполняются живым культурно-историческим и общественно-бытовым содержанием и перерабатываются по законам реалистического стиля. За каждой повестью стоит знакомый и многозначительный сюжет, отражающий типичные особенности старой литературной стилистики. Новые формы реалистического стиля рельефнее выделяются благодаря этой своеобразной литературной пародии. Получается контрастный параллелизм литературного изображения: в строе литературного произведения сплетаются два стилистических плана — отрицаемый сентиментально-романтический и замещающий его реалистический. Этому принципу семантической двупланности содействует множественность субъектных призм, через которые преломляются понимание и изображение действительности. Как норма в стиле «Повестей Белкина» устанавливаются три такие призмы: рассказчик, Белкин и сам издатель А. П. Их точки зрения пересекаются, взаимно отражаются и объединяются в структуре целого произведения, а затем и всего цикла повестей. Художественная действительность вырисовывается в изменчивом освещении и в сложных отражениях. Стиль изображения многозначен и необычайно

динамичен. Образ автора, характеры Белкина и рассказчиков становятся основным конструктивным элементом повествовательного стиля, приобретающая типическую выразительность и обобщенное символическое значение.

Но «Повести Белкина» не были по существу своему повестями о Белкине. Белкин — только собиратель устных новелл и их литературный «обработчик» (сказали бы мы теперь). Образ Белкина лишь как бы витает над повестями и в стиле повестей. Он литературно-идеологический стержень и средство их внешней циклизации. Лермонтов пошел по другому пути, по пути внутренней группировки повестей около образа основного героя, около типического образа «современного человека» ^{49*}.

Образ Печорина рисуется в двух планах: с точки зрения постороннего наблюдения и в плане внутреннего его самораскрытия. Отсюда две части романа, каждая из которых обладает некоторым внутренним единством, но которые органически связаны друг с другом отношениями семантического параллелизма, не всегда прямого, в иных случаях даже контрастного. Кроме сложной системы сюжетных отражений и связей их объединяет образ Печорина. В отдельных местах они скрепляются образом Максима Максимыча, который является не только персонажем романа, соединяющим концы двух частей, но и рассказчиком, вводящим в сюжет образ Печорина и характерно его освещающим. Авторское «я» и Максим Максимыч располагаются в одной плоскости по отношению к центральному герою — именно в плоскости внешнего наблюдения. Уже этим обстоятельством в корне нарушались старые законы романтической перспективы. Там образ автора был вечным спутником романтического героя, его двойником. Там стиль авторского повествования и стиль монологов самого героя не разнились заметно. В них отражались два лика одного существа. В стиле Лермонтова авторское «я» ставится в параллель с образом «низкого», т. е. бытового, персонажа.

2

Цикл новелл, относящихся к «Герою нашего времени», открывается кавказской повестью, рассказанной Максимом Максимычем.

«Современник» (1851, XXVI) так вспоминал о жанре кавказских повестей, типичном для 30-х годов XIX в.:

«Местность Кавказа, нравы населяющих его разнообразных племен, жизнь русских посреди этих племен, самая природа Кавказа, — все это очень мало обращало на себя внимания тогдашних повествователей и поэтов [...] Недостаток фактических сведений, обыкновенно, пополнялся красотами цветистого слога, сделавшегося до того неизбежным в кавказских повестях, что одно время кавказская повесть и высокий слог были синонимами в русской литературе» ^{50*}.

Но кавказская повесть, переданная Максимом Максимычем, очень далеко отходит от романтического канона. Романтический сюжет тут подвергается реалистическому переосмыслению. Автор путевых записок характеризует манеру рассказа Максима Максимыча как бытовую «болтовню» (ср. замечание Пушкина, адресованное Бестужеву-Марлинскому: «Роман требует болтовни; высказывай все начисто»): «[...] старые кавказцы любят поговорить, порассказать; им так редко это удастся: другой лет пять стоит где-нибудь в захолустье с ротой, и целые пять лет ему никто не скажет здравствуйте (потому что фельдфебель говорит здравия желаю). А поболтать было бы о чем [...]»

Сюжет новеллы, рассказанной Максимом Максимычем, романтический. «Бэла» — это повесть о любви черкешенки к русскому. Тут развивается тема «Кавказского пленника» Пушкина и Лермонтова, но вывернутая наизнанку, — тема «кавказской пленницы». Она обставлена этнографическими описаниями: и «поэтическими преданиями народа воинственного», и картинами «нравов и обычаев горцев»^{51*}. Тут Максим Максимыч осуществляет один из заветов Марлинского, в то же время противопоставляя его «азиатской» романтике глубоко реалистический стиль восприятия. Марлинский в своем «Рассказе офицера, бывшего в плену у горцев» призывал русских офицеров к этнографическому изучению и к художественному описанию Кавказа: «Мы жалуемся, что нет у нас порядочных сведений о народах Кавказа. . . да кто же в том виноват, если не мы сами? [. . .] для человека самое нужное, самая поучительная статья есть человек, и нам бы хотелось лучше знать настоящие нравы, обычаи, привычки горцев [. . .] Почему бы, например, всем и каждому не принести своего камешка на постройку здания славы и пользы?». Но нужно, «чтобы полезное было в плаще приятного. — Дайте же нам менее порядка, но более живости, менее учености, но более занимательности. . . облеките все в драматические формы»³⁹.

Правда, по мнению Марлинского, трудно рассчитывать на литературные интересы и способности большинства кавказских господ офицеров. «Писать о Кавказе дельно — надо знать грамоте не по палочкам; даже рассказывать должно с умением, а уменье дается не всякому от природы и никому от казны. При том же равнодушие товарищей ко всему близкому и окружающему невообразимо. Начни кто-нибудь описывать горцев, сейчас послышатся голоса: „Что, братец, про них толковать! Сказано, что Азия, так Азия и есть“».^{52*}

Не в пример прочим Марлинский приносит «свою лепту в казну сведений о Кавказе» в виде «Рассказа офицера, бывшего в плену у горцев». «Если в нем нет очень нового в описаниях, за то есть оно в способе воззрения». Этот новый «способ воззрения» выражается в стиле рассказа. «[. . .] Я старался, — пишет Марлинский, — сохранить, сколько мог, разговорную простоту в слого, со всеми выражениями рассказчика». Эта простота — относительна: она в общем не выходит заметно из границ романтической поэтики. Рассказчик — вернувшийся на родину «кавказский пленник». И его рассказ — это этнографически препарированные, расцвеченные бытовыми подробностями, психологическими переживаниями и каламбурами героя, переведенные с языка поэмы на язык романтического очерка вариации на тему пушкинского «Кавказского пленника». Горцы несколько низводятся с романтических высот: «Вообще мы, европейцы, всегда с ложной точки смотрим на племена полудикие. То мы их обвиняем в жестокости, в вероломстве, в хищениях, в невежестве, бог весть в чем! То кидаясь в другую крайность, восхищаемся их простотою, гостеприимством — и не перечесть какими добродетелями. То и другое напрасно. Как люди, и горцы носят в себе циркулярные недостатки и добрые качества, свойственные человечеству [. . .] Хищничество есть единственная их промышленность, единственное средство одеться и вооружиться [. . .] Горцы кавказские [. . .] это деревни, шайки, потерявшие даже свои родоначала и племена»^{53*}. В связи с таким пониманием выдвигается принцип разного сопоставления картин быта горцев с русским деревенским бытом. В этом плане истолковывается, например, горское гостеприимство: «[. . .]

³⁹ Русские повести и рассказы. М., 1834. Ч. 8.

здесь, как в России, любопытство участвует более в гостеприимстве, чем доброта. Гость для русского барича и горского удальца есть странствующая книга; он обоим платит рассказами и баснями. Страсть к гостям мне кажется несомненным признаком невежества и скуки безделья». «Зима есть пора горских *посиделок*, т. е. попоек и сказок». «Их песни, их басни, их рассказы исполнены боевыми хитростями, и ни один острог в России не может предъявить такого множества примеров воровства, которым хвалятся мошенники, как всякий дом в горах»^{54*}.

Этот принцип стилистического приближения кавказского пейзажа и жанра к русскому быту и русской природе, заключавший в себе зерно реализма, затем отзовется и в стиле «Бэлы», в языке автора. Однако здесь он приобретает иную экспрессивную окраску, то лирическую, то ироническую. Например: «[. . .] и весело было слышать среди этого мертвого сна природы фыркание усталой почтовой тройки и неровное побрякивание русского колокольчика». «Итак, мы спускались с Гуд-Горы в Чертову Долину. . . Вот романтическое название! Вы уже видите гнездо злого духа между неприступными утесами, — не тут-то было: название Чертовой Долины происходит от слова „черта“, а не „чёрт“, — ибо здесь когда-то была граница Грузии. *Эта долина была завалена снеговыми сугробами, напоминавшими довольно живо Саратов, Тамбов и прочие милые места нашего отечества*».

«Лошади измучились, мы продрогли; метель гудела сильнее и сильнее, *точно наша родимая, северная*; только ее дикие напевы были печальнее, заунывнее. „И ты, изгнанница, — думал я, — плачешь о своих широких раздольных степях! Там есть где развернуть холодные крылья, а здесь тебе душно и тесно, как орлу, который с криком бьется о решетку железной своей клетки“».

Самый же роман русского офицера с лезгинкой у Марлинского изображается совсем в иных тонах, чем в романтической поэме, в тонах натуралистического руссоизма. Сначала красавица предстает перед героем как горская русалка, затем она предоставляется ему хозяином дома как ночное угощение.

«Я неувидел свету, когда сжал в своих объятиях Шалиби: и можно представить себе восхищение человека, когда то счастье, о котором не смел он подумать, как голубь прилетело к нему на руку!». «Мы не понимали языка друг друга — но сердца говорили тем понятнее». Из-за Шалиби погибают в схватке друг с другом два претендента на ее руку. А между тем русский пленник трое суток пользуется ласками Шалиби.

«Три дня провели мы между этими детьми природы, не знающими никакого начальства и потому никакого властолюбия; чуждыми почти всех страстей, всех пороков общества — но не знающими зато никаких его выгод; между людьми, так сказать, не покинувшими еще животного состояния: *это была олицетворенная утопия Жан-Жака, только грязная, ненарушенная, нагая*». Незачем продолжать изложение рассказа Марлинского. Русский пленник должен, подчиняясь хозяину, уехать от своей лезгинки. «Не знаю, что бы ни отдал я, чтобы остаться в этой бесплодной пустыне, между народом почти бессмысленным, для ней и с нею!». «[. . .] Шалиби не хотела выпустить меня из объятий[. . .] она почти без чувств ухватилась за стремя. . .» «[. . .] Подымаясь на противоположную гору, я оборотил голову — Шалиби стояла на высоком камне, с простертыми ко мне руками — не умею описать, как мне стало тяжело [. . .] Я ехал, бросив вперед повод, бесчувствен ко всем опасностям»^{55*}. Но разлука совершилась. В заключение кавказский пленник бежит на родину.

Исполняя завет Марлинского и повинаясь автору, Максим Максимыч вводит в свой рассказ богатый этнографический материал. Однако роман Печорина с дикаркой он изображает совсем не в этнографическом плане. Ведь этот роман — прелюдия к исповеди Печорина. В женском вопросе Печорин спортсмен, охотник. Тип «современного человека», он увлекается руссоистской мечтой о любви дикарки лишь как последним средством от скуки.

«Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой[...]

Так история Бэлы ставится в психологическую параллель с повестью о Мери.

В повести о Бэле изображение всех перипетий любовного романа между черкешенкой и русским оправдано обычаями и нравами кавказцев. Оно отражает живой колорит местности. Этот колорит обострен и усилен контрастной параллелью между Печориным и Казбичем. Они до некоторой степени соперники. Но для Казбича, согласно народной песне, конь дороже красавицы.

Золото купит четыре жены,
Конь же лихой не имеет цены:
Он и от вихря в степи не отстанет,
Он не изменит, он не обманет.

Естественно, что «азиату» Казбичу в изображении Максима Максимыча органически и непосредственно свойственны цельность и прямолинейность романтической натуры. Он является носителем романтического начала и романтического стиля в повести «Бэла». Его «восточный слог» расцвечен романтическими красками кавказской поэзии. Элементы стиля Марлинского в этом сплаве решительно преобразуются.

Белинский, познакомившись с «Бэлой», увидел в прозаическом стиле Лермонтова реалистическое «противоядие чтению повести Марлинского»: «Простота и безыскусственность этого рассказа — невыразимы, и каждое слово в нем так на своем месте, так богато значением. Вот такие рассказы о Кавказе, о диких горцах и отношениях к ним наших войск, мы готовы читать, потому что такие рассказы знакомят с предметом, а не клеветают на него. Чтение прекрасной повести г. Лермонтова многим может быть полезно еще и как противоядие чтению повести Марлинского»⁴⁰.

3

Язык Максима Максимыча был до некоторой степени предопределен литературной традицией, в русле которой воспринимались образы Белкина, Рудого Панька, Порфирия Байского^{56*}, «старого инвалида»^{57*} Вас. Ушакова и других рассказчиков вальтер-скоттовского толка^{58*}. Но Максим Максимыч — кавказец, «[...] существо полурусское, полуазиатское [...]».

⁴⁰ Белинский В. Русские журналы // Соч. М., 1871. Ч. 3. С. 120. Ср. также у Белинского противопоставление сказа Максима Максимыча языку Марлинского и его героев: «И все это высказывается в нем не в грубых поговорках, вроде „черт возьми“, и не в военных восклицаниях, вроде „тысяча бомб“, беспрестанно повторяемых, не в попойках и не в курении табака, — а во взгляде на вещи, приобретенном навыком и родом жизни, и в этой манере поступков и выражения, которые должны быть необходимым результатом взгляда на вещи и привычки» (Белинский В. «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова. СПб., 1840. Две части // Там же. С. 565).

«[...] Он также на свободе читает Марлинского и говорит, что очень хорошо[...] он одно время мечтал о пленной черкешенке [...]»⁴¹. Эти мечты о пленной черкешенке и реализовались в истории Печорина и Бэлы⁴². Тут Максим Максимыч как бы испытывает свои силы, вступив в литературное соревнование с самим Марлинским. Он рассказывает быть в духе Марлинского, но с точки зрения «настоящего кавказца», который «пристрастился к поэтическим преданиям народа воинственного», однако о горцах вот как отзывается: «Хороший народ, только уж такие азиаты! Чеченцы, правда, дрянь, зато уж кабардинцы просто молодцы [...]»^{59*}. (Ср. в «Герое нашего времени» отзывы Максима Максимыча: «Ужасные бестии эти азиаты!»; «Уж по крайней мере наши кабардинцы или чеченцы, хотя разбойники, голыши, зато отчаянные башки [...]» и т. д.)

Все эти композиционные сдвиги ломают традиционный романтический стиль кавказской повести. Сказ Максима Максимыча основан на принципе непритязательного, безыскусственного фамиллярно-бытового воспроизведения кавказских нравов и кавказских приключений. «Способ зрения» Максима Максимыча на окружающую жизнь — скорее натуралистический, особенно в отношении «азиатов». Известно, в каком волшебном сиянии, с каким оперным блеском изображена была Марлинским джигитовка в «Аммалат-беке» (гл. I)⁴³.

Между тем лермонтовский Максим Максимыч отнюдь не склонен расписывать перед своим собеседником чудеса джигитовки. Он просто называет вещи теми именами, которые находятся в арсенале его иронически-фамиллярного просторечия: «[...] потом начинается джигитовка, и всегда один какой-нибудь *оборвыш, засаленный, на скверной, хромой лошаденке, ломается, паясничает, смешит честную компанию* [...]»

В том же стиле — характеристики Азамата и Казбича: «А уж какой был *головорез, проворный на что хочешь*: шапку ли поднять на всем скаку, из ружья ли стрелять. Одно было в нем нехорошо: ужасно падок был на деньги». О Казбиче: «[...] *роза у него была самая разбойничья*: маленький, сухой, широкоплечий. . . А уж ловок-то, ловок-то был, как бес. Бешмет всегда изорванный, в заплатках, а оружие в серебре».

Таким образом, перед нами — устно-бытовой сказ, драматически построенный на основе фамиллярного просторечия, на основе простой мещанской речи, по определению Белинского^{60*}, с примесью выражений военного диалекта и местных экзотизмов. Синтаксический строй этого сказа полон отражений устной речи, тем более что сказ Максима Максимыча композиционно вырастает из его реплик и местами переходит в диалог со спутником — автором путевых записок.

Например: «*Вот видите*, я уж после узнал всю эту штуку: Григорий Александрович до того его задразнил, что *хоть в воду; раз он ему и скажи* [...]»;

«Ах, подарки! чего не сделает женщина за цветную тряпичку! . . *Ну, да это в сторону*»;

«[...] а запастись женой не догадался раньше, — так теперь уж, *знаете*, и не к лицу; я и рад был, что нашел кого баловать. Она, бывало, нам

⁴¹ См. очерк Лермонтова «Кавказец».

⁴² Ср. замечание Белинского: «Да и в чем содержание повести? Русский офицер похитил черкешенку, сперва сильно любил ее, но скоро охладел к ней; потом черкес увез было ее, но, видя себя почти пойманным, бросил [...] нанеши ей рану, от которой она умерла: вот и все тут. Не говоря о том, что тут очень немного, тут еще нет и ничего ни поэтического, ни особенного, ни занимательного, и все обыкновенно до пошлости, истерто» (Белинский В. «Герой нашего времени». . . С. 582).

⁴³ Русские повести и рассказы. СПб., 1832. Ч. 5. С. 10—11.

поет песни иль пляшет лезгинку. . . А уж как плясала! видал я наших губернских барышень, а раз *был-с* и в Москве в благородном собрании, лет 20 тому назад, — только куда им! совсем не то! . . ».

Военная окраска речи Максима Максимыча сказывается в употреблении выражений и образов из круга его профессиональной терминологии, в его служебной точке зрения на явления и предметы: «[. . .] пришел транспорт с провиантом [. . .]»; «Девки и молодые ребята *становятся в две шеренги* [. . .]» и т. п.

С подчеркнутой комической остротой эта особенность языка штабс-капитана выступила в самом конце романа, когда Максим Максимыч на вопрос Печорина о предопределении в связи с судьбой Вулича «[. . .]» сказал, значительно покачав головою:

— Да-с! конечно-с! — это штука довольно мудреная! Впрочем эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны, или недовольно крепко прижмешь пальцем; признаюсь, не люблю я также винтовок черкесских; они как-то нашему брату неприличны, — приклад маленький, того и глядя нос обожжет. . . Зато уж шашки у них — просто мое почтение! . . ».

Вместе с тем сказ Максима Максимыча носит отпечаток его знакомства с языком и бытом окружающей этнографической среды. Однако экзотическая лексика его не выходит за пределы наиболее характерных бытовых названий и формул: *мирной князь, кунак, кунацкая, джигитовка, сакля, духанщица, бешимет, гяур, калым* и т. п.

В реплике самого штабс-капитана, а также в передаче речей Казбича и Азамата встречаются иногда кавказские фразы:

«Эй, Азамат, не сносить тебе головы, — говорил я ему: — *яман будет твоя башка!*»; «[. . .] у меня же была лошадь славная, и уж не один кабардинец на нее умильно поглядывал, приговаривая: *якши тхе, чек якши!*»; «Нет! *Урус яман, яман!* — заревел он и опрометью бросился вон, как дикий барс».

Но иногда Максим Максимыч как бы затрудняется припомнить и выговорить соответствующее кавказское слово и обозначает предмет «по-нашему», т. е. подыскивает соответствующее русское название: «Бедный старичишка бренчит на трехструнной. . . *забыл как по-ихнему. . . ну, да вроде нашей балалайки*».

Максим Максимыч в изображении кавказской жизни то становится на точку зрения туземцев, то, напротив, переводит тамошние понятия и обозначения на язык русского человека. «Наше» и «ихнее» у него сплетаются, отражая мировоззрение и типические черты русского «кавказца»:

«[. . .] потом, когда смеркнется, в кунацкой начинается, *по нашему сказать, бал*».

«Конечно, *по-ихнему*, — сказал штабс-капитан, — он был совершенно прав». Эта реплика снабжена обобщающим авторским комментарием:

«Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения».

Это смешение кавказской и русской точек зрения, по словам Лермонтова, типично для «кавказца». «Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское; наклонность к обычаям восточным берет над ним перевес [. . .]» («Кавказец»). Это свойство Максима Максимыча накладывает яркую печать на его стиль, на его отношение к событиям и лицам, на его

«способ воззрения». Максим Максимыч многое представляет и изображает в образах «нравов и обычаев горцев».

Так, в его рассказе внимательного читателя не может не поразить одна необычайная формула описания внешних проявлений горестного чувства, чувства отчаяния: «...ударил себя в лоб кулаком». В применении к Печорину она кажется особенно странной.

«Он взял ее руку и стал ее уговаривать, чтоб она его поцеловала; она слабо защищалась и только повторяла: „Поджалуста, поджалуста, не нада, не нада“. Он стал настаивать; она задрожала, заплакала. — „Я твоя пленница, — говорила она: — твоя раба; конечно ты можешь меня принудить“, — и опять слезы.

Григорий Александрович *ударил себя в лоб кулаком* и выскочил в другую комнату. Я зашел к нему; он сложил руки прохаживался угрюмый взад и вперед» («Бэла»).

Любопытно, что в языке записок самого Печорина, точно и подробно изображающего внешние проявления чувства, не встречается указаний на такой способ выражения горя, душевного расстройства или отчаяния. Приходится искать объяснения этой формулы в индивидуальном стиле рассказчика — Максима Максимыча.

Можно предполагать, что Печорин в изображении Максима Максимыча, который очень неравнодушен к своему бывшему приятелю, ведет себя как горец, герой воображения «кавказца». И действительно, Максим Максимыч не прочь сопоставлять Печорина с горцами. Например:

«Григорий Александрович *взвизгнул не хуже любого чеченца* [...] и туда — я за ним».

Ср. о Казбиче: «[...]с минуту он остался неподвижен, пока не убедился, что дал промах; потом *завизжал* [...]»

Таким образом, есть все основания думать, что, и ударяя себя в знак отчаяния, горя кулаком в лоб, Печорин действует согласно кавказским представлениям Максима Максимыча.

В самом деле, Пушкин в «Путешествии в Арзрум» отмечает эту бытовую деталь:

«Я [...] попал на похороны. Около сакли толпился народ. На дворе стояла арба, запряженная двумя волами. Родственники и друзья умершего съезжались со всех сторон и с *громким плачем шли в саклю, ударяя себя кулаками в лоб*».

Повествовательная речь Максима Максимыча чужда бытового натурализма. Ее семантические границы художественно расширены. Ведь она выражает, правда искусственно, сквозь призму типического национального характера русского «кавказца», и авторское отношение к действительности. Расстояние между точками зрения Максима Максимыча и автора колеблется — то увеличивается, то уменьшается. Вместе с тем в восприятии, в воспроизведении и освещении событий и лиц Максимом Максимычем негативно, по контрасту или под известным углом преломления, отражаются необходимый автору выбор красок и подробностей, их композиционные связи и соотношения. Правда, объективная точность передачи рассказа Максима Максимыча всячески подчеркивается автором. Недаром авторское «я» выступает в роли собеседника и партнера Максима Максимыча. Автор не раз наталкивает и наводит рассказчика своими вопросами на новые детали, иронически подчеркивая правдивую точность своих путевых записок, выставляя себя не поэтом, а этнографом-бытописателем; один раз автор даже намекает на фонографический протоколизм своей записи:

«Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? — Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки; следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле».

Все эти авторские приемы отражают и реалистический метод воспроизведения, и новизну гибридного жанра — путевого очерка с вставной драматической новеллой^{61*}. Они обостряют и усиливают оригинальность сказа Максима Максимыча, его динамическую связь с образом автора и его семантическую согласованность с общей композицией всего произведения в целом.

В одном месте, когда рассказ штабс-капитана коснулся песни Казбича, автор как бы встрепенулся, его поэтическая натура не выдержала. Он непосредственно и открыто заявляет в примечании о своем литературном вмешательстве в передачу рассказа Максима Максимыча. «Я прошу прощения у читателей в том, что переложил в стихи песню Казбича, переданную мне, разумеется, прозой; но привычка вторая натура».

Все такие пояснения и примечания автора двусмысленны. С одной стороны, они поддерживают иллюзию реалистической «были», иллюзию соответствия изображения подлинной действительности. Но, с другой стороны, они открывают всю сложность той художественно-стилистической амальгамы, которая осуществлена поэтом в сказе Максима Максимыча.

Сказ Максима Максимыча по временам сближается со стилем автора, утрачивая свою просторечную фамильярность и ослабляя драматизм устного изложения. И фразеология и синтаксис его выходят за пределы устной безыскусственной беседы, обнаруживая литературный стиль самого автора. Но с необыкновенной быстротой и искусством эти отражения авторского языка снова растворяются в сказе кавказского офицера⁴⁴. Например:

«Только не один Печорин любовался хорошенькой княжной: из угла комнаты на нее смотрели другие два глаза, неподвижные, огненные. Я стал вглядываться и узнал моего старого знакомого Казбича»;

«Душно стало в сакле, и я вышел на воздух освежиться. Ночь уж ложилась на горы, и туман начинал бродить по ущельям.

Мне вздумалось завернуть под навес, где стояли наши лошади, посмотреть, есть ли у них корм, и притом осторожность никогда не мешает [. . .]»;

«Он стал на колени возле кровати, приподнял ее голову с подушки и прижал свои губы к ее холодеющим губам; она крепко обвила его шею дрожащими руками, *будто в этом поцелуе хотела передать ему свою душу*. . .»

Широта стилистических колебаний сказа устраняет необходимость повествовательной нивелировки диалога. В передаче Максима Максимыча драматически сохранены яркие индивидуальные особенности речи всех действующих лиц. Тут стиль Лермонтова несколько отступает от пушкинской традиции, отчасти сближаясь с манерой Гоголя, но развивается в самостоятельном направлении. От стиля Максима Максимыча идут разветвления по разным направлениям — и к языку «Бедных людей» Достоевского, и к языку «Маркера» Л. Толстого. Максим Максимыч в своем сказе драматически воспроизводит речи персонажей, как бы цитируя их

⁴⁴ Ср. замечание Белинского: «Добрый Максим Максимыч, сам того не зная, сделался поэтом, так что в каждом его слове, в каждом выражении заключается бесконечный мир поэзии [. . .] [Автор] сумел так поэтически, так глубоко взглянуть на событие глазами Максима Максимыча и рассказать это событие языком простым, грубым, но всегда живописным, всегда трогательным и потрясающим даже в самом комизме своем. . .» (Белинский В. «Герой нашего времени». . . С. 568).

по памяти. Воспроизведение печоринского монолога, представляющего психологическую самохарактеристику героя, сопровождается таким комментарием штабс-капитана: «Так он говорил долго, и его слова врезались у меня в памяти, потому что в первый раз я слышал такие вещи от 25-летнего человека, и, бог даст, в последний[...]»

Таким образом, Максим Максимыч тут рекомендует себя механическим репродуктором слов Печорина. И далее в форме комического диалога между штабс-капитаном и автором, говорящими на разных языках, изображается та интеллектуальная и социально-психологическая пропасть, которая отделяет Максима Максимыча от Печорина и подобных ему представителей современной разочарованной молодежи.

С той же фонографической точностью, как реплики Печорина, в рассказе Максима Максимыча воспроизводится манера речи Казбича.

Язык Казбича блещет яркими красками восточного слога. Ритмический строй, широкое употребление синтаксических форм литературного языка, восточные образы и выражения («[...]поручил себя Аллаху и в первый раз в жизни оскорбил коня ударом плети»; «[...]и пророк вознаграждал меня»; «[...]а гяуры далеко один за другим тянутся по степи на измученных конях» и т. п.); примесь риторической фразеологии («Сердце мое облилось кровью[...]» и др.) — все это придает пространным речам Казбича яркую романтическую окраску. Те же стилистические черты еще красочнее выступают в патетическом монологе Азамата, посвященном коню (Ср.: «[...]когда он под тобой крутился и прыгал, раздувая ноздри, и кремни брызгами летели из-под копыт его, в моей душе сделалось что-то непонятное [...] и ежеминутно мыслям моим являлся вороной скакун твой с своей стройной поступью, с своим гладким, прямым как стрела хребтом[...]» — и т. п.).

Глубина и сила поэтического воссоздания образов Казбича и Азамата, с их кавказскими страстями, с окружающей их поэзией дикой воли, эффектно контрастируют с общей добродушно-презрительной, но полной тайного восхищения оценкой горцев, присущей типу старого кавказского офицера. Это иронически-деловое отношение Максима Максимыча ко всему туземному, кавказскому, это сознание своего культурного превосходства, накладывающее на его облик своеобразные историко-бытовые штрихи «кавказца», вносит тонкие экспрессивные краски в стиль его повествования.

Ср.: «[...]нельзя же, знаете, отказаться, *хоть он и татарин*»; «Уж такая разбойничья лошадь!...»; «[...]у этих азиатов всё так: натянулись бузы, и пошла резня!»; «[...]верно, пристал к какой-нибудь шайке абреков, да и сложил буйную голову за Тереком или за Кубанью: *туда и дорога!*...»; «Уж эта мне Азия! что люди, что реки — никак нельзя положить!» — и т. п.

Это своеобразное понимание кавказской души вносит острый характеристический штрих в изображение отеческой любви Максима Максимыча к Бэле, когда в ней заговорило чувство родовой мести. «„Это лошадь отца моего“, — сказала Бэла, схватив меня за руку; она дрожала, как лист, и глаза ее сверкали: — „Ага! — подумал я: — и в тебе, душенька, не молчит разбойничья кровь“».

Таким образом, сказ Максима Максимыча, создавая оригинальное характеристическое освещение кавказской действительности, содействуя более рельефному изображению событий и типов, оказывается необыкновенно емким. В него свободно вмещаются индивидуальные народно-поэтические стили горских удалцов — Азамата и Казбича. Он полон

разнообразных семантически оправданных отражений стилей Печорина и самого автора.

Образ Печорина тщательно вырисовывается в сказе Максима Максимыча тонким и сложным подбором внешних деталей, которые получают здравую оценку и своеобразное истолкование от кавказского слушателя, привязавшегося всей душой к своему странному, загадочному товарищу и смиренно склонившегося перед ним как пред высшим существом.

«Ведь есть, право, такие люди, у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи» — эта фраза Максима Максимыча, служащая вступлением к рассказу о Бэле, в высшей степени знаменательна. Она находит себе отголосок в самом конце «Героя нашего времени»: «Фаталист» заключается сентенцией Максима Максимыча: «Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано. . .»

Максим Максимыч, по отзыву Печорина, «[...] вообще не любит метафизических прений». Однако бросается в глаза то обстоятельство, что на протяжении всего романа он спасовал лишь перед двумя метафизическими вопросами — перед вопросом о психологической природе и социальном генезисе разочарования как характерной психологической черты современного человека и перед вопросом о предопределении, т. е. перед двумя центральными темами «Героя нашего времени», играющими основную роль в его композиции.

Вообще же сказ Максима Максимыча, в силу своей конкретной изобразительности, нередко тончайшим, но простодушным описанием внешних явлений открывает глубины индивидуальной человеческой психики. Вдруг одна экспрессивная деталь, тщательно, до мелочей выписанная Максимом Максимычем, отражает всю сложность того или иного характера. Этот новый прием изображения внутреннего мира личности внушен Максиму Максимычу его автором — Лермонтовым, который, в свою очередь, воспринял этот семантический принцип у Пушкина.

Вот изображение отчаяния Казбича, у которого украли коня:

«[...] с минуту он остался неподвижен, пока не убедился, что дал промах; потом завизжал, ударил ружье о камень, разбил его вдребезги, повалился на землю и зарыдал, как ребенок. . . Вот кругом него собрался народ из крепости — он никого не замечал; постояли, потолковали и пошли назад; я велел возле его положить деньги за баранов — он их не тронул, лежал себе ничком, как мертвый. Поверите ли, он так прослежал до поздней ночи и целую ночь? . . . Только на другое утро пришел в крепость и стал просить, чтобы ему назвали похитителя»⁴⁵.

С этой картиной можно сравнить стиль изображения горя и отчаяния слепого в «Тамани» (т. е. в языке записок Печорина): «„Ну вот тебе еще“, — и упавшая монета зазвенела, ударясь о камень. Слепой ее не поднял. Янко сел в лодку [...] Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой все сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание; слепой мальчик точно плакал, и долго, долго. . .»

Этот метод словесного изображения переживания восходит к пушкинской системе. Впервые он применен был Пушкиным для описания горя отвергнутого отца в «Станционном смотрителе»:

⁴⁵ Ср. у Пушкина в «Тазите»:

Сказал и наземь лег — и очи
Закрыв. И так лежал до ночи.
Когда же приподнялся он,
Был темен синий небосклон.

«Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти и десяти-рублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком и пошел. . . Отошед несколько шагов, он остановился, подумал. . . и воротился. . . но ассигнаций уже не было».

Но сказ Максима Максимыча полон характеристических противоречий. Он сочетает и тонкие стилистические открытия великого художника, и наивное простосердечие штабс-капитана. И тот же Максим Максимыч, с его нерасположением к метафизическим размышлениям, дает такое, отражающее этнографическую оценку кавказца, пустое и безличное объяснение, почему Казбич хотел увезти Бэлу: «Помилуйте, да эти черкесы известный воровской народ: что плохо лежит, не могут не стянуть; другое и ненужно, а все украдет. . . уж в этом прошу их извинить! Да притом она ему давно-таки нравилась».

Таким образом, при посредстве сказа Максима Максимыча достигаются необыкновенная широта, свобода и противоречивая многогранность в изображении действительности, в психологическом раскрытии образов.

Очень разнообразны и оригинальны в сказе Максима Максимыча приемы изображения Печорина. С одной стороны, Максим Максимыч дает от себя общую качественную характеристику Печорина: «Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен[. . .] Да-с, с большими был странностями, и должно быть богатый человек[. . .]».

Эта общая характеристика затем пополняется тонкими замечаниями о противоречиях в характере Печорина, замечаниями, приспособленными к отдельным эпизодам его жизни, к изображению его внешних действий или поступков. Все этого рода замечания оканчиваются одним и тем же экспрессивным рефреном: «Таков уж был человек».

«„[. . .] Прощай, я еду — куда? почему я знаю! Авось недолго буду гоняться за пулей или ударом шашки; тогда вспомни обо мне и прости меня“. — *Он отвернулся и протянул ей руку на прощанье.* Она не взяла руки, молчала. Только стоя за дверью, я мог в щель рассмотреть ее лицо: и мне стало жаль — такая смертельная бледность покрыла это милое личико! Не слыша ответа, Печорин сделал несколько шагов к двери; *он дрожал* — и сказать ли вам? *я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя. Таков уж был человек, бог его знает!*».

«Только Григорий Александрович, несмотря на зной и усталость, не хотел воротиться без добычи; *таков уж был человек*: что задумает, подавай; видно, в детстве был маменькой избалован».

Далее. Образ Печорина всесторонне обрисовывается посредством тщательного подбора и описания свойственных ему индивидуальных приемов выражения чувств и настроений, посредством подчеркивания странностей и неожиданностей в его речи, действиях и поступках. Например:

«[. . .] ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один на один; бывало, по целым часам слова не добьешься, зато уж иногда как начнет рассказывать, так животики надорвешь со смеха».

При агонии Бэлы: «Он слушал ее молча, опустив голову на руки; но только я во все время не заметил ни одной слезы на ресницах его; в самом ли деле он не мог плакать, или владел собою — не знаю; что до меня, то я ничего жалче этого не выдывал».

После смерти Бэлы: «[. . .] долго мы ходили взад и вперед рядом, не

говоря ни слова, загнув руки на спину⁴⁶; его лицо ничего не выражало особенного, и мне стало досадно: я бы на его месте умер с горя. Наконец он сел на землю, в тени, и начал что-то чертить палочкой на песке. Я, знаете, больше для приличия хотел утешить его, начал говорить; он поднял голову и засмеялся. . . У меня мороз пробежал по коже от этого смеха. . . Я пошел заказывать гроб».

Наконец, сказ Максима Максимыча отражает реплики и речи Печорина, которые остро выделяются своим стилистическим строем, своей афористичностью и своим метафизическим психологизмом из общего потока речи штабс-капитана.

Это стилистическое своеобразие речи Максима Максимыча бросалось в глаза исследователям Лермонтова, но они не умели объяснить его.

В. М. Фишер в статье «Поэтика Лермонтова» так писал о языке и стиле «Бэлы»: «Несмотря на подмеченное Белинским естественное развитие повествования „Бэлы“^{62*}, несмотря на то, что автор сдобрил его словечками и замечаниями, характерными для Максима Максимовича, — Лермонтов не избежал здесь той опасности, которой подвергаются писатели, вкладывающие свой рассказ в уста одного из своих персонажей. Рассказ слишком художествен для штабс-капитана. В одном месте Лермонтов счел даже нужным извиниться перед читателем в том, что передал песню Казбича стихами. Невероятно, чтобы Печорин стал исповедоваться перед Максимом Максимовичем, и еще невероятнее, что последний запомнил от слова до слова его исповедь, которой не понял. Что уместно в романтической поэме вроде „Мцыри“, то рискованно в романе»⁴⁷. На самом же деле Лермонтов преодолел все эти опасности и открыл новые пути художественного развития сказа, привлекая внимание и Тургенева, и Л. Толстого, и Достоевского и Салтыкова-Щедрина.

4

Сказу Максима Максимыча в «Бэле» противопоставлен стиль автора как литературная норма (ср.: « — *Жалкие люди!* — сказал я штабс-капитану [. . .] — *Преглупый народ*, — отвечал он»). Различие их идеологического строя и стилистического состава демонстрируется в описании разговора между Максимом Максимычем и автором о социальной природе модного разочарования. Но в повести «Бэла» несколько затуманены, завуалированы критерии и принципы перевода сказа Максима Максимыча на язык автора.

Субъективизм изображения и оценок кавказского штабс-капитана тут ничем не ограничен и не корректирован. Образ Печорина, нарисованный сочувственной кистью полюбившего его «простого сердца», выступает как психологическая загадка, не разгаданная малообразованным штабс-капитаном.

Мало того: самый образ Максима Максимыча гораздо рельефнее выделяется в его собственном сказе о Бэле, чем в авторских комментариях к нему.

Тем неожиданнее звучит ироническая и интригующая концовка «Бэлы»: «Сознайтесь, однако ж, что Максим Максимыч человек достойный уважения? . . . Если вы сознаетесь в этом, то я вполне буду вознагражден за свой, может быть, слишком длинный рассказ».

⁴⁶ Это мрачное хождение из стороны в сторону со сложенными или загнутыми на спину руками в минуты скуки или тоски типично для Печорина в изображении Максима Максимыча.

⁴⁷ Венюк М. Ю. Лермонтову: Юб. сб. М.; Пг., 1914. С. 233.

Рассказ Максима Максимыча вставлен в путевые записки автора. Находясь в контрастной параллели со стилем автора, сказ Максима Максимыча в то же время является композиционным элементом самого авторского повествования. От этого двуязычия раздвигается смысловая перспектива изображения. Она меняется несколько раз на протяжении повести, в зависимости от субъекта речи. А так как рассказ Максима Максимыча в общем не нивелирует различий в манере выражения разных действующих лиц, а, напротив, воспроизводит их, то в самой структуре сказа смешиваются разные стили речи. Все эти стили, с одной стороны, образуют систему включенных один в другой и субъектно разграниченных контекстов. С этой точки зрения они несоизмеримы: они последовательно вдвигаются в более широкую композиционную раму.

Но, с другой стороны, стиль автора не только всех их «держит в лоне своем», но и отражается в них, внедряется в них и приспосабливает их к себе.

Необходимо разобраться в основных конструктивных свойствах этого авторского стиля. Он противопоставлен сказу Максима Максимыча и вместе с тем зависит от него. Противопоставление этих двух стилей выражается прежде всего в «способе воззрения» на кавказскую действительность. Автор — новичок на Кавказе. Его неопытность, подчеркиваемая бесстрастным протоколизмом описания, выглядит несколько комично рядом с деловой точностью Максима Максимыча и его глубоким знанием местных нравов и обычаев. В сухом и обстоятельном описании событий, характерном для стиля путевых записок, скрыт художественный умысел автора. Автор лишен позы. Он скромно изображает ход событий языком, близким к разговорному. Он избегает романтически приподнятого воззрения на вещи. Он подробно, деловито регистрирует обстоятельства путешествия, его трудности, отнюдь не способствующие романтическому пафосу изображения, а побуждающие к фактической точности их описания:

«[...] мы остановились возле духана. Тут толпилось шумно десятка два грузин и горцев; поблизости караван верблюдов остановился для ночлега. Я должен был нанять быков, чтоб втащить мою тележку на эту проклятую гору, потому что была уже осень и гололедица, — а эта гора имеет около двух верст длины.

Нечего делать, я нанял шесть быков и несколько осетин. Один из них звалил себе на плечи мой чемодан, другие стали помогать быкам почти одним криком».

Трудно не увидеть связи этого стиля со стилем пушкинского «Путешествия в Арзрум». Ср. пушкинское описание подъема на Крестовую гору: «Мы тут остановились ночевать и стали думать, каким бы образом совершить сей ужасный подвиг: сесть ли, бросив экипажи, на казачьих лошадях или послать за осетинскими волами?»

На другой день около 12-ти часов услышали мы шум, крики и увидели зрелище необыкновенное: 18 пар тощих, малорослых волов, понуждаемых толпою полунагих осетинцев, насили тащили легкую венскую коляску приятеля моего О***. Это зрелище тотчас рассеяло все мои сомнения. Я решился [...] ехать верхом до Тифлиса. Граф Пушкин не хотел следовать моему примеру. Он предпочел впрячь целое стадо волов в свою бричку, нагруженную запасами всякого рода, и с торжеством переехать через снеговой хребет [...]

Мы круто подымались выше и выше. Лошади наши вязли в рыхлом снегу, под которым шумели ручьи. Я с удивлением смотрел на дорогу и не понимал возможности езды на колесах».

Лермонтов с тонкой иронией демонстрирует пушкинский метод отражения действительности в слове, уличая самого Пушкина в недостаточной точности изображения. Пушкинское слово отражает действительность через призму сознания повествователя, мышление и мирозерцание которого составляют органический элемент самой изображаемой действительности.

Естественно, что освещение одних и тех же предметов и действий будет различным у людей с разным жизненным опытом. Туристский характер кавказских впечатлений и описаний Пушкина разоблачает лермонтовский Максим Максимыч с его знанием кавказского быта.

На фоне пушкинской картины Лермонтов дает другое изображение подъема на Крестовую гору. В лермонтовском описании с беспощадным реализмом разоблачен иронический гиперболизм пушкинского стиля, прикрывающий, мы бы сказали, незнание функциональной семантики быта. Предметы, действия и обстоятельства поставлены Максимом Максимычем на их настоящие места и освещены с точки зрения подлинной кавказской натуры.

Максим Максимыч демонстрирует несоответствие поверхностных впечатлений путешественника с подлинным бытом Кавказа. Пушкин говорит *о 18 парах волов*, тащивших на Крестовую гору легкую венскую коляску, и далее иронически *о целом стаде волов*, впряженном в бричку графа Пушкина. В повести Лермонтова путешествующий офицер ограничивается только шестью быками.

«За моею тележкой четверка быков тащила другую, как ни в чем не бывала, несмотря на то, что она была доверху наложена. Это обстоятельство меня удивило. За нею шел ее хозяин [...]».

Я подошел к нему и поклонился; он молча отвечал мне на поклон и пустил огромный клуб дыма [...]».

— Скажите, пожалуйста, отчего это вашу тяжелую тележку четыре быка тащат шута, а мою пустую шесть скотов едва подвигают с помощью этих осетин?

Он лукаво улыбнулся и значительно взглянул на меня.

— Вы верно недавно на Кавказе?

— С год, — отвечал я.

Он улыбнулся вторично.

— А что ж?

— Да так-с! Ужасные бестии эти азиаты! Вы думаете, они помогают, что кричат? А черт их разберет, что они кричат? Быки-то их понимают; *запрягите хоть двадцать, так коли они крикнут по-своему, быки всё ни с места...* Ужасные плуты! А что с них возьмешь? ... Любят деньги драть с проезжающих. ...»

После этого сопоставления нет нужды прибегать еще к анализу стиля описания самого восхождения на Крестовую гору у Лермонтова. Тут противопоставление пушкинскому изображению еще ощутительнее.

Связь лермонтовского стиля путевых записок со стилем пушкинского «Путешествия в Арзрум» этим не исчерпывается. Так же как и Пушкин в «Путешествии в Арзрум», Лермонтов в повествовательном стиле «Бэлы» толкует названия, разрушая ложноромантическую этимологию их, и дает точные исторические справки.

Например, у Лермонтова: «[...] название Чертовой Долины происходит от слова „черта“, а не „чёрт“, — ибо здесь когда-то была граница Грузии».

Ср. у Пушкина в «Путешествии в Арзрум»: «Против Дариала на крутой скале видны развалины крепости. Предание гласит, что в ней скрывалась какая-то царица *Дария*, давшая имя свое ущелию: сказка. Дариал на древнем персидском языке значит ворота».

Но лермонтовский повествовательный стиль сложнее пушкинского. Он тяготеет к сказовому многообразию интонаций. Он не только лиричнее, но и разговорнее, чем пушкинский. В нем больше «болтовни» и больше описаний, больше авторских признаний.

Достаточно привести одну параллель из Лермонтова и Пушкина, — это описание ожидания «оказии». Пушкин пишет с подчеркнутой деловитостью и предельным лаконизмом:

«С Екатеринограда начинается военная Грузинская дорога; почтовый тракт прекращается. Нанимают лошадей до Владикавказа. Дается конвой казачий и пехотный и одна пушка. Почта отправляется два раза в неделю, и приезжие к ней присоединяются: это называется *ока з и е й*. Мы дожидались недолго. Почта пришла на другой день, и на третье утро в девять часов мы были готовы отправиться в путь».

У Лермонтова «оказия» задерживается: надо было встретиться автору еще раз с Максимом Максимычем, как будто только они двое и путешествуют по Кавказу. Описание сразу приобретает характер сказовой иронической «болтовни»:

«Мне объявили, что я должен прожить тут еще три дни, ибо „оказия“ из Екатеринограда еще не пришла и, следовательно, отправиться обратно не может. *Что за оказия!*... но дурной каламбур не утешение для русского человека, и я для развлечения вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном длинной цепи повестей; видите, как иногда маловажный случай имеет жестокие последствия!... А вы, может быть, не знаете, что такое „оказия“? Это — прикрытие, состоящее из полроты пехоты и пушки, с которым ходят обозы через Кабарду из Владикавказа в Екатериноград».

Стиль путевых записок в «Герое нашего времени» богат экспрессивными красками, которые по-разному чередуются и смешиваются в повести о Бэле и в очерке «Максим Максимыч».

В очерке «Максим Максимыч» резко изменяется экспрессивное освещение образов Максима Максимыча и Печорина. Они рисуются с новой, объективной («авторской») точки зрения. Понимание их взаимоотношений, внушаемое рассказом Максима Максимыча, разрушается. Новые формы из сюжетного взаимодействия дают возможность чрезвычайно эффектно оттенить трогательную фигуру штабс-капитана.

Максим Максимыч в «Бэле» почти не действует; он только обнаруживает свое тонкое знание кавказских нравов и рассказывает «[...] об себе все, что было занимательного [...]». Автором лишь набросан бегло его внешний портрет⁴⁸ и отмечены его жесты, лишённые индивидуального своеобразия, но являющиеся типическими приметами русского «кавказца»:

«[...] он молча отвечал мне на поклон и пустил огромный клуб дыма»; ср. «[...] он набил трубку, затянулся и начал рассказывать [...]»; «Тут он начал щипать левый ус, повесил голову и призадумался».

Ср. в «Кавказце»: «Когда новичок покупает оружие или лошадь у его приятеля узденя, он только исподтишка улыбается».

В очерке «Максим Максимыч» штабс-капитан, наоборот, ничего не

⁴⁸ Ср. в «Кавказце»: «[...] лицо у него загорелое и немного рябоватое; если он не штабс-капитан, то уж верно майор».

рассказывает. Как рассказчик он был уже исчерпан («Мы молчали. Об чем было нам говорить?.. Он уж рассказал мне об себе все, что было занимательного, а мне было нечего рассказывать»). Он делается лишь объектом авторского повествования и изображения. Его манера поведения, его позы, движения получают индивидуальный отпечаток. Автор утрачивает тон почтительного уважения к его спокойной опытности и впадает в тон иронического сочувствия и даже фамильярной жалости к смешному старику. Легко проследить на примерах это изменение повествовательной экспрессии. Например:

«Он не церемонился, даже ударил меня по плечу и скривил рот на манер улыбки. Такой чудак!..»

В беседе с лакеем: «Максим Максимыч рассердился; он тронул неучтивца по плечу и сказал: „Я тебе говорю, любезный. . .“»; «Мы с твоим баринком были приятели, — прибавил он, ударив дружески по плечу лакея, так что заставил его пошатнуться. . .»

Но основной рисунок реплик, действий и переживаний Максима Максимыча определяется линией его отношений к Печорину. Тонкие психологические детали изображения драматизованы. Стиль реплик Максима Максимыча, описание его поведения, краткие добродушно-иронические комментарии автора — все это полно сложных экспрессивных оттенков. «Что ты? что ты? Печорин?.. [...] — воскликнул Максим Максимыч, дернув меня за рукав. У него в глазах сверкала радость».

Эта радость выражается в комически-беспорядочном, но словоохотливом, как бы захлебывающемся стиле беседы Максима Максимыча с лакеем Печорина.

« — Экой ты, братец!.. Да знаешь ли? мы с твоим баринком были друзья закадычные, жили вместе. . . Да где ж он сам остался?.. »

Максим Максимыч от радости даже фанфаронствует: « — *Ведь сейчас прибежит!*.. — сказал мне Максим Максимыч с торжествующим видом [...] »

Автор затем иронически разоблачает борьбу чувств и комическое самообольщение Максима Максимыча:

«[...] явно было, что старика огорчало небрежение Печорина, и тем более, что он мне недавно говорил о своей с ним дружбе, и еще час тому назад был уверен, что он прибежит, как только услышит его имя».

Но с особенно трогательной, юмористической остротой горечь обманутого ожидания и горячее нетерпение увидеть прежнего приятеля представлены в изображении ночного возвращения Максима Максимыча домой со своего наблюдательного поста и в описании его утреннего поспешного бегства со службы для свидания с Печориным.

В этой манере драматического изображения намечается промежуточное художественное звено между стилем «Станционного зрителя» Пушкина, между «Шинелью» Гоголя и ранним стилем Достоевского.

Простой, почти сказовый стиль повествования прерывается коротким драматическим бытовым диалогом с характеристическими колебаниями экспрессии. В этом приеме динамического чередования драматических сцен с быстрым повествованием видна зависимость Лермонтова от пушкинской художественной системы. Но язык лермонтовского диалога прерывистее, богаче экспрессивными красками. Он более индивидуализирован, чем язык пушкинского диалога; он отражает острее внутреннюю борьбу чувств. Авторские ремарки, изображая сопровождающие речь жесты, движения и мимику, еще более подчеркивают сложность душевных волнений. Например:

« — Да, — сказал он наконец, *стараясь принять равнодушный вид, хотя слеза досады по временам сверкала на его ресницах*; — конечно, мы были приятели, — ну, да что приятели в нынешнем веке!.. Что ему во мне? Я не богат, не чиновен, да и по летам совсем ему не пара... Вишь, каким он франтом сделался, как побывал опять в Петербурге... Что за коляска!.. сколько поклажи... и лакей такой гордый!.. — *Эти слова были произнесены с иронической улыбкой*. — Скажите, — продолжал он, обратясь ко мне, — ну что вы об этом думаете?.. ну какой бес несет его теперь в Персию?.. *Смешно, ей-богу смешно!*. . . Да я всегда знал, что он ветреный человек, на которого нельзя надеяться... А, право, жаль, что он дурно кончит... да и нельзя иначе!.. Уж я всегда говорил, что нету проку в том, кто старых друзей забывает!.. — Тут он отвернулся, чтоб скрыть свое волнение, и пошел ходить по двору около своей повозки, показывая, будто осматривает колеса, тогда как глаза его поминутно наполнялись слезами».

Но у Лермонтова этот бытовой слой повествовательного стиля сплетается с другим, далеким от пушкинского и даже чуждым ему. Картины природы рисуются лирическим стилем, который сочетает лирические краски с этнографической точностью научного описания.

Физиологическая точность в описании чувств и ощущений, острый и трезвый анализ их происхождения или их сущности, иронический, а иногда и лирический скептицизм обобщений и философических комментариев, деловая простота изложения — все это представляло резкий контраст с экзотически-многословной, трескучей и однообразной декламацией Марлинского и его учеников, «восторженных рассказчиков на словах и на бумаге» (по едкой характеристике Лермонтова).

Вот описание психологии путника при подъеме на Гуд-Гору у Лермонтова в «Бэле»: «[...] снег хрустел под ногами нашими; воздух становился так редок, что было больно дышать; кровь поминутно прилиwała в голову, но со всем тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром — чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такую, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять».

В контрастную параллель с этим реалистически прозрачным и намеренно рассудочным повествованием следует поставить «восторженный рассказ на бумаге» о том же в романе П. Каменского «Искатель сильных ощущений» (СПб., 1839, ч. 1, с. 6—8). Искатель сильных ощущений, по фамилии Энский, на пути к перевалу через Гуд-Гору, мчась с шумом и грохотом, а не идя пешком сзади пяти худых кляч, как рассказчик лермонтовского «Героя нашего времени», декламирует в таком стиле:

«Грустно вступать в вечные пределы снегов [...] взбираться под самые вершины, видеть их развенчанными, попирать ногами главы исполинов, казавшихся издали недосыгаемыми; но и отратно в то же самое время вздохнуть чистым, как эфир, воздухом, тонким, легким, упонительным, как воздух небожителей; отратно хотя на одну минуту стать в среднее, межующее звено цепи мира вещественного и духовного; весело душе, почуявшей свободу, вырваться из заклепов тела, смотреть, как замирает все чувственное, все, что теснило ее в этой жизни; она торжествует, взирая с убеждением, как раздольно, машисто, необъятно развивается ее будущее лоно, и лоно до-жизни; она реет, летит, устремляется с ним слиться [...]»

Не лишена иллюстративного значения одна контрастная параллель между кавказским стилем Лермонтова и школы Марлинского. В «Бэле» есть описание Койшаурской долины, переходящее в эмоциональное лирическое раздумье.

Герой из школы Марлинского не стал бы мечтать о долине: он иронически пригласил бы туда обывателей, чуждых романтическому стремлению ввысь. В романе П. Каменского «Искатель сильных ощущений» герой Энский «скачет, торопится в Тифлис»^{63*}. «За перевалом через Гуд-Гору быстро переменялась картина окрестностей. Благословенное солнце Грузии отогрело природу. Койшаурская долина, как преддверие дантовского Paradiso после Purgatorio снеговых вершин и Inferno^{64*} Дарьяля, вводила Энского в цветники Карталинии и Кахетии» (ч. 1, с. 9—10). Трудно представить себе что-нибудь более далекое от точного и живописного стиля лермонтовских пейзажей, чем это отвлеченно-литературное описание. Но далее контраст углубляется. Раздается громкая декламация героя, противопоставляющего себя простым людям: «Сюда, гг. Парголоvские герои на чухонских лошадях, — восклицал Энский, — сюда!.. Я вас не звал прежде: ужасы Терека и разверстые объятия горного мира, сретаемые на снеговых вершинах, вам не понравились бы. Вы так любите, как дорожите вашей материальной жизнью [...]. Но взгляните, по крайней мере, на эти сады Эдема, которые раскрываются теперь перед моими глазами за рубежом уже стихийного и хаотического мира; тени ваших праотцев витают там [...].» (с. 10—11).

В повести «Бэла» лирико-романтические краски описания реалистически оправданы ссылкой на восприятие Максима Максимыча:

«Тот, кому случалось, как мне, бродить по горам пустынным и долго-долго всматриваться в их причудливые образы и жадно глотать животворящий воздух, разлитый в их ущельях, тот, конечно, *поймет мое желание передать, рассказать, нарисовать эти волшебные картины*. Вот, наконец, мы взобрались на Гуд-Гору, остановились и оглянулись: на ней висело серое облако, и его холодное дыхание грозило близкой бурей; но на востоке все было так ясно и золотисто, что мы, то есть я и штабс-капитан, совершенно о нем забыли... *Да, и штабс-капитан: в сердцах простых чувство красоты и величия природы сильнее, живет во сто крат, чем в нас, восторженных рассказчиках на словах и на бумаге*».

Полемическая направленность этого стиля описаний против эмоционально-метафизического декламативного стиля Марлинского и его эпигонов дважды подчеркнута. В начале очерка «Максим Максимыч» автор лишь бегло перечисляет все те природные достопримечательности Кавказа, которые чаще всего служили предметом романтического изображения в байронической школе и в школе Марлинского.

«Расставшись с Максимом Максимычем, я живо *проскакал Терекское и Дарьяльское ущелья, завтракал в Казбеке*, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел в Владыкавказ». Это указание на молниеносную быстроту передвижения мимо тех пунктов Кавказа, которые больше всего привлекали к себе внимание литераторов 30-х годов, многозначительно и глубоко иронично (ср. ту же тенденцию в пушкинском «Путешествии в Арзрум»). Комментарий автора обнажает этот смысл: «Избавляю вас от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которых решительно никто читать не станет».

Эта тирада, особенно в первой ее половине, метит в Марлинского и П. Каменского.

Необходимо подчеркнуть, что манера лирического пейзажа выступает резче в стиле кавказской повести о Бэле, чем в бытовом наброске, описывающем вторую встречу с Максимом Максимычем.

Однако и в очерке «Максим Максимыч» разговорный и быстрый строй повествования обычно пересекается или заключается стилем лирического раздумья автора. Этот стиль неоднороден. Так, лирическая концовка рассказа в «Максime Максимыче» близка к стилю лирических отступлений Гоголя: те же перебои вопросительных и восклицательных интонаций, та же симметрия периодов, те же дактилические концы основных синтаксических групп. У Лермонтова иногда примешивается сюда едкая ирония: «Добрый Максим Максимыч сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном! И отчего? Оттого, что Печорин в рассеянности или от другой причины протянул ему руку, когда тот хотел кинуться ему на шею! Грустно видеть, когда юноша теряет лучшие свои надежды и мечты, когда пред ним отдергивается розовый флёр, сквозь который он смотрел на дела и чувства человеческие, хотя есть надежда, что он заменит старые заблуждения новыми, не менее проходящими, но зато не менее сладкими. . . Но чем их заменить в лета Максима Максимыча? Поневоле сердце очерствеет и душа закроется. . .»

А в заключение резко вдвигается короткая повествовательная фраза, как «последний взмах кисти живописца»: «Я уехал один».

По-иному элементы лирического стиля вкраплены в портретное изображение Печорина. Сама эта манера психологического портрета представляет собой новое явление в истории русского искусства. Идет подбор внешних деталей, которые сразу же истолковываются автором в физиологическом, социологическом или психологическом плане как признаки разных свойств характера. Устанавливается своеобразный параллелизм внешних и внутренних особенностей личности, оправданный субъективным опытом наблюдателя. Язык становится отвлеченным, синтаксис пространственным. Резко увеличивается количество определений и определительных конструкций. Автор проявляет себя таким физиономистом, который, психологически осмысляя и обобщая характерные детали внешнего облика, своеобразия свойственных человеку жестов и движений, дает исчерпывающий психологический портрет личности. Последовательность перечисления примет и самый выбор их строго индивидуализированы. Композиция портрета строится как бы по схеме перехода от анализа телосложения, одежды, походки, поз к рисовке черт лица, от более внешнего и физиологического к психологическому, характеристическому, от типического к индивидуальному, личностному. Например: «[. . .] я заметил, что он не размахивал руками, — *верный признак некоторой скрытности характера*. [. . .] положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как *сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала*» — и т. п.

Особенно тщательно вырисовывается лицо, и тут применяется тот же метод обобщения: «Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные, — *признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади* [. . .]»

Глаза привлекают особенное внимание портретиста. В стиле Лермонтова выражение глаз является основным средством психологического разоблачения личности. Автор читает в них все движения души^{65*}. Глаза Печорина служат темой импрессионистского стихотворения в прозе, вставленного в очерк. В глазах автору видится психологический стержень странной личности Печорина. «Во-первых, они не смеялись, когда он

смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. *Это признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти.* Из-за полупущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был *блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его, непродолжительный, но пронизательный и тяжелый,* оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был *столь равнодушно спокоен*». Импрессионизм этого изображения, основанного на сложной гамме эмоционально подобранных, субъективных эпитетов, иронически обнажается: «Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно раз-*личное впечатление*; но так как вы об нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением».

В параллель портрету Печорина можно поставить портрет ундины (в «Тамани»), нарисованный самим Печориным. Правда, общее освещение в этом портрете — ироническое, но метод изображения тот же. Лишь субъективизм воспроизведения ярче подчеркнут.

«Она была далеко не красавица, но я имею свои предубеждения также и насчет красоты. *В ней было много породы. . . порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело;* это открытие принадлежит Юной Франции. Она, т. е. порода, а не Юная Франция, большею частию изобличается *в поступи, в руках и ногах; особенно нос очень много значит.* Правильный нос в России реже мадемыкской ножки. Моей певунье казалось не более 18 лет».

В сущности, сказ Максима Максимыча, портрет Печорина, набросанный самим автором, драматическая сцена встречи с штабс-капитаном и отъезда Печорина исчерпывают все возможности внешнего изображения характера «Героя нашего времени», открытые русской литературой до Лермонтова. Оставался выход — в сферу автобиографии, в жанр записок самого героя. Лермонтов и тут выступает как разрушитель романтических традиций, разрешая животрепещущий вопрос литературы 30-40-х годов об «исповеди души» в плане психологического реализма.

5

Язык «Журнала Печорина» близок к языку автора путевых записок. Но в дневнике Печорина отсутствует один стилистический пласт, характерный для авторского повествования: замечания и комментарии *писателя*, которыми обнажались приемы и принципы нового литературного мастерства. В исповеди Печорина замаскирована полемика с литературной традицией. Она глубоко запрятана в строе сюжета и в манере выражения и изображения.

Внутреннее родство авторского стиля со стилем Печорина иллюстрируется однородностью приемов повествования, изображения и психологической характеристики, но особенно — общим методом парадоксального восприятия действительности⁴⁹. С жизненных явлений скептиком сбрасывается внешний покров, как бы прибитый к ним традиционным

⁴⁹ Ср. отзыв Белинского: «[...] хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого Печорину, но он сильно симпатизирует с ним, и в их взгляде на вещи — удивительное сходство» (Белинский В. «Герой нашего времени»... С. 645).

пониманием их названий. Обнаженные явления предстают в контрастном, противоречивом составе и виде. «Печальное нам смешно, смешное грустно [...]»

Этот метод разоблачения переживаний и поступков превращает все так называемые положительные качества, чувства и действия в их отрицательные противоположности. В действии и переживании открываются полярные свойства. Достаточно нескольких иллюстраций.

В предисловии к «Журналу Печорина» автор пишет: «Теперь я должен несколько объяснить причины, побудившие меня предать публике сердечные тайны человека, которого я никогда не знал. *Добро бы я был еще его другом: коварная нескромность истинного друга — понятна каждому; но я видел его только раз в моей жизни на большой дороге, следовательно, не могу питать к нему той неизъяснимой ненависти, которая, таясь под личиною дружбы, ожидает только смерти или несчастья любимого предмета, чтоб разразиться над его головою градом упреков, советов, насмешек и сожалений.*»

С этим парадоксальным описанием дружбы, контрастно ломающим привычное представление о ней, перекликаются соответствующие суждения о дружбе Печорина и его однобокой копии — доктора Вернера: «[...] он мне раз говорил, что скорее сделает одолжение врагу, чем другу, потому что это значило бы продавать свою благотворительность, тогда как ненависть только усилится соразмерно великодушию противника»;

«[...] я к дружбе неспособен. Из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается; — рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае — труд утомительный, потому что надо вместе с этим и обманывать; да притом у меня есть лакей и деньги!».

Образ Печорина полемически противопоставлен абстрактным и фальшивым героям романтизма. Печорин, по словам автора, — портрет «современного человека»: «[...] это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Автор настаивает на жизненной правдивости этого образа в отличие от «ужасных и уродливых вымыслов» романтизма: «[...] ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина?»

Как боевой лозунг нового стиля психологического реализма звучит парадоксальный тезис: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою [...]»

Психология личности и приемы ее художественного выражения и изображения начинают с 20-х годов XIX в. особенно волновать русских писателей в связи с ростом романтической культуры⁵⁰. Творчество Пушкина сыграло решающую роль в обострении общественного внимания к вопросу о внутреннем складе личности современного человека.

Проблема литературного выражения и изображения личности, проблема индивидуального образа, проблема социально-психологического портрета современного человека, проблема национально-русских типов и характеров становится центральной в русской литературе 30-х годов. Она по-разному понимается в разных поэтических школах, в разных

⁵⁰ Северные цветы на 1825 г. СПб., (1824). С. 52—53^{66*}.

литературных группах. С точки зрения этой проблемы происходит переоценка традиции.

Разбирая нашумевшие повести Н. Ф. Павлова^{67*}, Белинский подчеркивает, что характеры в повестях Павлова «только что очерчены, но не оттушеваны и потому лишены почти всякой личности». О герое «Ятагана» Белинский писал, что «все его действия и слова самые общие; по ним можно узнать касту, но не человека, не индивидуума» («О русской повести и повестях Гоголя») ^{68*}. Вопрос об индивидууме становится в центре художественных и общественно-политических интересов эпохи.

В 40-х годах проблема изображения личности становится лозунгом и знаменем реалистической школы. Она связана с исканиями новых стилистических форм социально типизированного или резко индивидуализированного выражения эмоционального и идейного мира личности. Любопытно, что из круга сторонников психологического реализма после смерти Лермонтова враждебная критика особенно выделяла Герцена и Некрасова как разрушителей старого стилистического канона. «Г. Искандер развил свой слог до чистого голословного искандеризма, как выражения его собственной личности. Г. Некрасов то же самое производит над русским стихом [...]» ⁵¹. Литературные искания новых методов художественного воспроизведения личных образов обострялись напряженным интересом общества 30-40-х годов к вопросу о роли личности в истории народа и его самосознания.

Кавелин в статье «Взгляд на юридический быт древней России» доказывал, что всякое умственное и нравственное развитие народа невозможно без развитой, самостоятельной личности ^{69*}.

С. П. Шевырев писал: «Вопрос о личности, ее значении и действии в нашей литературе есть один из деятельнейших в ней вопросов. Никогда еще так много о личности не говорили — и никогда так не вызвали ее к действию. Замечательна перемена, последовавшая даже в значении этого слова относительно к его употреблению. Прежде под именем личности разумели оскорбление, наносимое лицу; в таком смысле говорили: „он сказал мне л и ч н о с т ь“. Теперь разумеют под именем личности все права человеческие лица на развитие и уважение» ⁵².

«Из самой себя хочет современная личность почерпнуть всю жизнь, все содержание, все воззрение на мир, даже самый язык [...]» ⁵³

«Выбранные места из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя наводили на те же мысли о самосознании личности: «Не снискал ли Гоголь некоторого права на то, чтобы перед Россиею сознать свою личность и говорить от ее имени? [...] кто же может обвинить его в гордости, когда он лицо свое употребляет орудием к обнаружению тех истин, которые глубоко сознал в себе и выстрадал в жизни? У нас много толкуют топерь о личности, о необходимости развивать и сознать ее, о том, что личность была условием и двигателем успехов западного просвещения, о том, что недостаток ее сознания послужил нам во вред — и те же самые люди, с такими развитыми понятиями о личности, готовы попирать и топтать в прах такую личность, как Гоголева!» ⁵⁴

Таким образом, Лермонтов в «Журнале Печорина» разрешает одну из труднейших художественных и общественно-политических задач,

⁵¹ Шевырев С. Очерки современной русской словесности // Москвитянин. 1848. № 1. раздел «Критика». С. 41.

⁵² Там же. С. 35.

⁵³ Там же. С. 40.

⁵⁴ Там же. С. 6 ^{70*}.

стоявших перед русской интеллигенцией 30—40-х годов; он аналитически, в новых формах реалистического искусства раскрывает внутреннюю организацию личности современного человека.

«„Эгоизм“ Лермонтова, употребляя термин Стендаля, открыл для русской литературы новые пути [...]. После Лермонтова нельзя было создавать характер действующего лица иначе, чем во всей сложности и противоречивости непосредственной душевной жизни. Лермонтов начал новую эпоху, за ним пойдет Лев Толстой, творчество которого также основывается на записных книжках и дневниках и кончается исповедью»⁵⁵.

По характерному отзыву В. Д. Спасовича, «Герой нашего времени» представляется «анатомическим препаратом одного только сердца, одним из тех documents humains^{72*}, о которых хлопочет новейший французский натурализм»⁵⁶. «Я взвешиваю, — говорил Печорин, — записываю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия».

Лермонтов произвел решительный переворот в области художественного изображения душевной жизни. После Лермонтова пушкинская манера начинает казаться «голой». Л. Толстой в 50-х годах писал (в своем дневнике 31 октября 1853 г.) о «Капитанской дочке» Пушкина: «[...] теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то»^{74*}.

6

Стиль записей Печорина представляется непосредственным выражением его душевного мнения. Его дневник как бы не предполагает постороннего читателя. Его интимные заметки лишь стенографируют его «душу», правда в процессе воспоминания (ср. употребление формы прошедшего времени). Печорин не раз подчеркивает, что он ничего не забывает из прошлого, даже мельчайших оттенков переживания: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мной: всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее всё те же звуки; я глупо создан: ничего не забываю, ничего»; «Как всё прошедшее ясно и резко отлилось в моей памяти! Ни одной черты, ни одного оттенка не стерло время».

Стиль Печорина как бы непосредственно и просто отражает поток пережитых событий и навеянных ими мыслей и впечатлений. Отсюда вытекают его отличительные свойства: динамизм повествования, основанного на глагольных конструкциях, драматизм естественной, фонетической передачи чужой речи, лирическая поэтичность экспрессивных описаний природы как символическое выражение эстетически развитой и тонко чувствующей души, точное воспроизведение настроений и обнаженный протоколизм в раскрытии всех внутренних противоречий душевного мира личности, разьедаемой самоанализом.

В стиле печоринского дневника, отягощенном приемами микроскопического анализа души, не может быть полного господства принципа быстрого повествования, как в пушкинском стиле. Глагольный динамизм изображения чересчур конкретен^{75*}. Он не отразил бы раздумья и ана-

⁵⁵ Локс К. Проза Лермонтова // Лит. учеба. 1938. № 8. С. 10^{71*}.

⁵⁶ Спасович В. Д. Соч. СПб., 1889. Т. 2. С. 397^{73*}.

лиза. Должны быть остановки в беге внешних впечатлений. Их образуют построенные на совсем другой стилистической основе описания и рассуждения, которые замедляют действие, но раздвигают вширь и вглубь психологическую перспективу. Они составляют характернейшее отличие лермонтовского прозаического стиля от пушкинской художественной системы.

Основной поток печоринского повествования не нуждается в детальном описании. Тут много общего со стилем автора. Но несколько ослаблены те формы устной речи, которые предполагают постороннего слушателя (т. е. обращения, повелительные наклонения и тому подобные конструкции, служащие для беседы с чужим человеком). Простота повествования доведена до предела, так как для дневника был не всегда удобен пушкинский прием субъективно-экспрессивной многопланности. В автобиографических записках все рисуется в плане одной личности, хотя и противоречивой и склонной к внутреннему раздвоению. Но ведь это раздвоение, эта рефлексия направлены не в сторону повествования о внешних событиях, а в сторону внутренних коллизий и колебаний чувств, в сторону аналитического описания состояний и движений души.

Итак, прежде всего перед нами — субъективно выпрямленный, быстрый глагольный стиль повествования, включающего в себя короткие бытовые диалоги в их естественном экспрессивном течении, со всеми их речевыми особенностями. Например: «При мне исправлял должность денщика линейский казак. Велев ему выложить чемодан и отпустить извозчика, я стал звать хозяина — молчат; стучу — молчат. . . что это? Наконец из сеней выполз мальчик лет 14-ти.

„Где хозяин?“ — „Нема“. — „Как? совсем нету?“ — „Совсим“. — „А хозяйка?“ — „Побигла в слободку“. — „Кто ж мне отопрет дверь?“ — сказал я, ударив в нее ногою. Дверь сама отворилась, из хаты повеяло сыростью. Я засветил серную спичку и поднес ее к носу мальчика: она озарила два белые глаза. Он был слепой, совершенно слепой от природы».

Однако этот быстрый повествовательный стиль иногда замедляется передачей впечатлений и заключений наблюдателя. Например: «[...] он шел так близко от воды, что, казалось, сейчас волна его схватит и унесет, но видно это была не первая его прогулка, судя по уверенности, с которой он ступал с камня на камень и избегал рытвин»;

«[...] то были большею частию семейства степных помещиков; об этом можно было тотчас догадаться по истертым, старомодным сертукам мужей и по изысканным нарядам жен и дочерей [...]».

Исповедь души современного человека осуществляется на фоне трех жизненных эпизодов, восходящих к боевым сюжетам предшествующей литературы, в совокупности своей определяющих отношение «героя нашего времени» к природе и «детям природы», к светскому обществу, к теме судьбы и смерти. Душа раскрывается с разных сторон в потоке переживаемых и заносимых в дневник событий. «Я» современного человека меньше всего похоже на шумный романтический водопад. Романтические страсти и поэзы с их трагической мишурой — удел Грушницких. В записках Печорина чрезвычайно остро обозначается отход от фразеологии и психологии романтического чувства, от сентиментальных прений и бешеных порывов романтизма. «[...] Полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов; душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она прони-

кается своей собственной жизнью, — лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка». На этой почве развивается эгоизм современного человека. Неспособный к страстям и бурям, он логически разлагает переживание на его составные элементы. В противоположность романтику, который не может вырваться из вихря страстей и бурных переживаний, современный человек радуется всякому проблеску живого трепетного чувства в своей душе.

«[...] Давно забытый трепет пробежал по моим жилам при звуке этого милого голоса [...]».

«Сердце мое болезненно сжалось, как после первого расставания. О, как я обрадовался этому чувству! Уж не молодость ли с своими благоволительными бурями хочет вернуться ко мне опять, или это только ее прощальный взгляд, последний подарок, — на память? ...»

Показательно, что и тут анализ чувства завершается вопросом недоумения, столь характерным для рефлексирующего сознания⁵⁷.

История души как литературный жанр должна была опираться не только на стиль повествования и на драматический язык воспроизводимых диалогов, но в гораздо большей степени на метафизический язык, язык психологических наблюдений и интеллектуальных рассуждений, на язык мыслей, заметок и афоризмов^{76*}.

Однако это психологическое раскрытие души современного человека, в связи с повествованием о трех значительных жизненных эпизодах, происходит как бы постепенно расширяющимися, концентрическими кругами. В «Тамани» лишь эскизно — и притом противоречиво — набросаны общие контуры психологии Печорина и принципы его отношений к природе и «простым воспитанникам природы».

7

«Тамань» в известном смысле является прямым ответом на «Бэлу». Тема «Тамани» — торжество иронии, обращенной к излюбленным романтическим сюжетам и иллюзиям 20-х годов. Все, кроме поступка самого рассказчика, прикрыто дымкой романтической полутайны, которая к концу новеллы реалистически разоблачается. Печорин невольно оказывается автором тонкой литературной пародии.

Новые принципы реалистического изображения рельефнее выступали на фоне старых романтических образов и приемов. Пушкин призывал писателей «чертить новые узоры на старой канве»^{77*} и сам с поразительной глубиной и разнообразием применял этот творческий метод в «Повестях Белкина», в «Рославлеве», в «Истории села Горюхина», в «Дубровском» и «Капитанской дочке».

Романтические приемы, образы, вся система романтического понимания и отражения действительности в неожиданном реалистическом освещении повертывались к читателю другой стороной: они как бы выворачивались наизнанку⁵⁸. Эта полемическая заостренность художественного стиля напрягала выразительность и смысловую энергию речи.

⁵⁷ Ср. замечание Белинского: «[...] наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, „рефлексии“. Вопрос — вот альфа и омега нашего времени» (Белинский В. Стихотворения М. Лермонтова. СПб., 1840 // Указ. соч. Ч. 4. С. 306).

⁵⁸ Ср. суждение Белинского о «Тамани»: «[...] она вся в форме [...] Повесть эта отличается каким-то особенным колоритом: несмотря на прозаическую действительность ее содержания, все в ней таинственно, лица — какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке, при свете зари или месяца» (Белинский В. «Герой нашего времени». ... С. 594).

Изложение становилось многозначным. В открывающейся глубине смысловой перспективы мелькали отражения образов, выражений и мотивов, которые уже успели приобрести большое обобщающее значение в духовной культуре. Но в новой реалистической композиции старые символы меняли свое содержание и получали новое культурно-бытовое обоснование. С романтических ходуль они спускались на почву реальной жизни. От этого лишь расширялась и обновлялась присущая им потенция обобщающего отражения и изображения действительности. Так, Лермонтов воспользовался образами «Ундины» Жуковского и Гётевой Миньоны в своей «Тамани». Легко найти параллели — прямые и контрастные — между «Ундиной» Жуковского («Старинная повесть. Подражание Ламотт-Фуке») и «Таманью» Лермонтова. Быт и образы мирных контрабандистов у Лермонтова сначала окутаны таинственной дымкой двусмысленных намеков. Уже в начале повести многозначительно звучит предупреждение: *там нечисто*. «„Веди меня куда-нибудь, разбойник! хоть к черту, только к месту!“ — закричал я. „Есть еще одна фатера, — отвечал десятник, почесывая затылок: — только вашему благородию не понравится, *там нечисто*“». — Не поняв точного значения последнего слова, я велел ему идти вперед, и после долгого странствования по грязным переулкам, где по сторонам я видел одни только ветхие заборы, мы подъехали к небольшой хате, на самом берегу моря».

То же двусмысленное указание «здесь нечисто» еще раз выступает в середине новеллы: « — Да, брат, бог знает, когда мы отсюда уедем. — Тут он еще больше встревожился и, наклонясь ко мне, сказал шепотом:

— *Здесь нечисто!* Я встретил сегодня черноморского урядника, он мне знаком, был прошлого года в отряде; как я ему сказал, где мы остановились, а он мне: „*Здесь, брат, нечисто, люди недобрые!*...“»

В «Ундине» Жуковского тот же отзыв слышится о волшебном лесе: [...] и слухи

Страшные были об нем в народе; *там было нечисто*:

Злые духи гнездились в нем и пугали прохожих

Так, что не смели и близко к нему подходить.

В реалистическом стиле «Тамани» таинственному лесу «Ундины» соответствует небольшая хата на берегу моря — жилище «ундины» и окружающих ее загадочных существ. В «Тамани» у героини нет имени. Она называется «моя ундина»: «И вот вижу, бежит опять вприпрыжку *моя ундина* [...]»; «[...] вдруг дверь скрипнула, легкий шорох платья и шагов послышался за мной; я вздрогнул и обернулся, — то была она, *моя ундина* [...]»; «Между тем *моя ундина* вскочила в лодку и махнула товарищу рукою [...]».

Два раза к «ундине» применен образ русалки:

«Я поднял глаза: на крыше хаты моей стояла девушка в полосатом платье с распущенными косами, настоящая русалка»; «[...] я [...] не очень удивился, а почти обрадовался, узнав мою русалку. Она выжимала морскую пену из длинных волос своих, мокрая рубашка обрисовывала гибкий стан ее и высокую грудь».

Образ Ундины Ламотт-Фуке и Жуковского отражается в лермонтовской героине так же, как образ Светланы Жуковского в Марье Гавриловне из пушкинской «Метели». В образе сказочной «ундины», как известно, представлено существо, которое наполовину состоит из стихийных элементов, из волн, морской пены, свежей прохлады вод и необузданного движения и которое находится в таинственном союзе с беспокойным морем.

Тонкими штрихами Лермонтов поддерживает эту литературную парал-

лель, которой усиливается контраст между реалистическим образом Лермонтова и сказочным символом романтизма. Вот образ ундины в переработке Жуковского:

[...] Вдруг растворилась настежь
Дверь, и в нее, белокурая, легкая станом, с веселым
Смехом впорхнула Ундина, как что-то воздушное [...]
Вдруг, вострепнувшись резвою птичкой, она подбежала [...]
[...] она гармонически, тихо запела [...]
Свежесть цветка, порхливость сальфиды, изменчивость струйки [...]
[...] вертлявый, проказливый нрав и смешные причуды Ундины [...]
[...] вдруг, как будто волшебной
Силой какой, что ни было в ней причуд и беспутных
Выдумок, все забродило и вспенилось [...]

Те же черты причудливого, беспокойно-подвижного обворожительного образа повторяются и в лермонтовской «ундине»:

«[...] целый день она вертелась около моей квартиры: пеньё и прыганье не прекращались ни на минуту. Странное существо!»;

«Она вдруг прыгнула, запела и скрылась, как птичка, выпугнутая из кустарника».

Русалочий вид контрабандистки, ее связь с морем — все это ведет к образу «ундины». Да и во всей обстановке, окружающей лермонтовскую «ундину», есть явные точки соприкосновения и линии соотношения, иногда контрастного, с сюжетом «Ундины» Ламотт-Фуке и Жуковского. Уединенная избушка на берегу моря, отрезанный морем от цели путешествия странствователь, его роман с «ундиной», ее тяготение к морю, наконец, ее погружение в морскую пену — все это звенья, контрастно переосмысленные и по-иному, реалистически сочетающиеся звенья той же сюжетной цепи, что и в «Ундине» Жуковского.

Но Лермонтов углубляет семантическую перспективу в образе своей контрабандистки новым, внушительным литературным сопоставлением с Гётевой Миньонкой. В иронической окраске этого сравнения очевидно стремление к сознательному разоблачению романтических образов, лукаво завуалированному женолюбивыми признаниями Печорина.

«Хотя в ее косвенных взглядах я читал что-то дикое и подозрительное, хотя в ее улыбке было что-то неопределенное, но такова сила предубеждений: правильный нос свел меня с ума; я вообразил, что нашел Гётеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения; — и точно, между ими было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же загадочные речи, те же прыжки, странные песни. . .»⁵⁹

В основной повествовательно-драматический стиль «Тамани» местами как бы вставлены лирические миниатюры. Они изображают фон действия. Они складываются из форм речи, близких к стиховым. Их поэтичность отражает настроение Печорина, его эстетическое восприятие. Так, вся сюжетная композиция «Тамани», в соответствии с символическими картинами «Ундины» Жуковского, развивается на фоне изменчивого морского пейзажа:

«[...] и внизу с непрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию,

⁵⁹ Очень неопределенно отношение к этой ссылке у В. Жирмунского^{78*}. См.: Жирмунский В. Гете в русской литературе. Л., 1937. С. 438.

и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона»;

«Между тем луна начала одеваться тучами, и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля; у берега сверкала пена валунов, ежеминутно грозящих его потопить»;

«[...] передо мной тянулось ночью бурю взволнованное море, и однообразный шум его, подобный ропоту засыпающего города, напомнил мне старые годы, перенес мои мысли на север, в нашу холодную столицу. Волнуемый воспоминаниями, я забылся. . .»;

«Месяц еще не вставал, и только две звездочки, как два спасительные маяка, сверкали на темно-синем своде. Тяжелые волны мерно и ровно катились одна за другой, едва приподымая одинокую лодку, причаленную к берегу».

Стиль пейзажа в записках Печорина органически слит с образами и драматической ситуацией.

Так, в отличие от «Тамани», действие повести «Княжна Мери» протекает на фоне горного пейзажа. Печорин импрессионистски вводит читателя в изображение своих настроений посредством своеобразной лирической интродукции, посвященной эмоциональному описанию природы.

Уже в самом начале повести намечен эмоциональный контраст между природой и человеком с его страстями:

«[...] там, дальше, амфитеатром громоздятся горы всё синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльборусом. — Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо синё, — чего бы, кажется, больше? — зачем тут страсти, желания, сожаления?»

«[...] Белые мохнатые тучки быстро бежали от снеговых гор, обещая грозу; голова Машука дымилась, как загашенный факел; кругом него вились и ползали, как змеи, серые клочки облаков, задержанные в своем стремлении и будто зацепившиеся за колючий его кустарник. Воздух был напоен электричеством». Это — интродукция к сцене первой встречи с Верой.

Пейзажный рисунок в прозе Лермонтова почти всегда символичен. Он не только лирически изображает фон действия, но и символически отражает чувства героя и его представления об ожидаемых событиях.

Именно в таком импрессионистском плане Печорин рисует в «Княжне Мери» картины окружающей природы на пути к месту дуэли. Характерен подбор двойственных образов и красок, символизирующих внутреннее раздвоение Печорина: «[...] слияние первой теплоты его (солнца) лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томленье. В ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня [...]» и т. п.

На этом фоне еще выразительнее выделяется любовь Печорина к природе, обостренная возможной близостью смерти:

«Как любопытно всматривался я в каждую росинку, трепещущую на широком листке виноградном и отражавшую миллионы радужных лучей! как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль!»

И далее перспектива пути символизирует туманное, но, быть может, страшное будущее, ближайшее будущее Печорина. «Там путь всё становился уже, утесы синее и страшнее, и наконец они, казалось, сходи-

лись непроницаемой стеной». И, как всегда у Лермонтова, этот эмоциональный символический пейзаж многозначительно обрывается краткой повествовательной фразой: «Мы ехали молча».

В том же субъективном символическом стиле рисуется пейзаж при повествовании о подъеме дуэлянтов на вершину скалы. Применен тот же прием контрастной двойственности освещения:

«Кругом, теряясь в золотом тумане утра, теснились вершины гор, как бесчисленное стадо, и Эльбурс на юге вставал белою громадой, замыкая цепь льдистых вершин, между которых уж бродили волокнистые облака, набежавшие с востока. Я подошел к краю площадки и посмотрел вниз, голова чуть-чуть у меня не закружилась: там внизу казалось темно и холодно, как в гробе; мшистые зубцы скал, сброшенных грозой и временем, ожидали своей добычи».

И в том же импрессионистском стиле рисуется природа после дуэли. Субъективное восприятие и переживание природы отражают психическое состояние Печорина:

«Отвязав лошадь, я шагом пустился домой. У меня на сердце был камень. Солнце казалось мне тускло, лучи его меня не грели».

Таким образом, уже в «Тамани» (так же как и в «Княжне Мери») иронические саморазоблачения современного человека, еще не вполне освободившегося из романтического плена, контрастно оттеняются лирической символикой природы, вводящей в понимание сложных противоречий и изменчивых настроений человеческой души.

«Тамань» — это реалистически перелицованная повесть о «деве на скале». «Тамань» не только противостоит повести о Бэле, но и служит контрастным введением к «Княжне Мери».

Тут Лермонтов от разоблачения романтических сюжетов переходит к переоценке «Евгения Онегина» как романа о современном человеке.

8

В ходе событий, в образах действующих лиц повести «Княжна Мери» отражается, как известно, несколько видоизмененный сюжет пушкинского «Евгения Онегина». Он перенесен в другое время и другую обстановку. Пушкинских героев сменили герои нового времени. Эти новые герои лишены той внутренней цельности, которой отличались люди пушкинской эпохи. Жестокая российская действительность николаевского режима выбросила их за борт общественной жизни. Потомок Онегина — Печорин разъеден рефлексией. Он уже не способен отдаться даже запоздалому чувству любви к женщине с той непосредственной страстностью, как Онегин. Пушкинскую Таню сменила Вера, которая все-таки изменила мужу, предавшись Печорину. После же смерти первого мужа она вышла замуж за второго, которого «[...] уважает, как отца! и будет обманывать, как мужа! . . . Странная вещь сердце человеческое вообще, и женское в особенности!». Ленские измывали еще больше и, начитавшись Марлинского, превратились в Грушницких. Они уже не ездят в Германию за вольнолюбивыми мечтами, а из глуши поместья прямо направляются юнкерами на Кавказ. Пушкинской Ольге в лермонтовской композиции соответствует княжна Мери. Тут кисть Лермонтова углубила и контрастно оттенила бледный пушкинский силуэт. Даже потомка Зарецкого не забыл Лермонтов. Психологическая параллель Зарецкому — драгунский капитан, литературный предок капитана Лебядкина из «Бесов» Достоевского. Все эти образы, нарисованные в

новой манере кистью Печорина, обосновавшего на началах скептицизма и материализма тонкий аналитический метод разоблачения своей и чужой душевной жизни, приобрели необыкновенную жизненную полноту и рельефность.

Форма интимной исповеди, излагающей «историю человеческой души», была органически связана с новым методом изображения сложного характера современного человека.

Ведь душа человека обращена одной своей стороной к жизни и ее впечатлениям, т. е. прежде всего к другим людям. Для Печорина это — область наблюдения и эксперимента. Отсюда — тонкая внимательность его к каждому слову, взгляду, к каждому душевному движению окружающих людей. Наблюдения эти и впечатления фиксируются в быстрых записях дневника и иногда подвергаются детальному психологическому исследованию. А драматические сцены, диалогические отрывки воспроизводятся в их естественном, но как бы сгущенном течении.

Другой своей стороной душа обращена к самой себе. И эта сторона ее подчинена психоанализу, самонаблюдению. Тут у Лермонтова выступает метод аналитического разложения чувства или метод драматического воспроизведения внутренней речи, однако в литературно-разговорной обработке ее эллиптического строя. Например:

«Возвратясь домой, я заметил, что мне чего-то недостает. *Я не видал ее! — Она больна! Уж не влюбился ли я в самом деле? — Какой вздор!*»

Общие принципы изображения и психологического освещения других людей в стиле записок Печорина представляют дальнейшее развитие той манеры типически-обобщенного портрета, основанного на остром сочетании внешних и внутренних характеристических примет, которая наметилась еще в «Княгине Лиговской». Но стиль записок Печорина более сжат и иронически открыт. Например:

«[...] особенный класс людей между чающими движения воды. Они пьют — однако не воду, гуляют мало, волочатся только мимоходом... Они играют и жалуются на скуку. Они франты: опуская свой оплетенный стакан в колодец кислосерной воды, они принимают академические позы; штатские носят светло-голубые галстуки, военные выпускают из-за воротника брызги. Они исповедывают глубокое презрение к провинциальным домам и вздыхают о столичных аристократических гостиных, куда их не пускают».

Печоринские приемы изучения и изображения чужой душевной жизни гораздо более детализованы. Печорин свободно и быстро читает чувства и настроения на лице⁶⁰. Он видит зерно каждого чувства сквозь тройную оболочку. Экспрессия голоса, лица и тела Печорину понятна во всех ее оттенках. Особенно близок и знаком ему язык глаз.

Например: «Между тем княжне мое равнодушие было досадно, как я мог догадаться *по одному сердитому, блестящему взгляду. . . О, я удивительно понимаю этот разговор, немой, но выразительный, краткий, но сильный!*. . .»;

«[...] несколько раз *ее взгляд, упавая на меня, выражал досаду, стараясь выразить равнодушие. . .*»;

⁶⁰ Уже в «Княгине Лиговской» намечается этот прием подробного описания чужих чувств посредством чтения их на лице (ср. замечание Печорина: «[...] я читал на лице ее все движения мысли так же безошибочно, как собственную рукопись [...]») и в душе. Ср.: «[...] я удивляюсь, как это подозрение не потревожило его прежде, но уверяю вас, что оно пришло ему в голову именно теперь [...]»^{79*}

« — Вы так переменялись, — отвечала она, *бросив на него быстрый взгляд, в котором он не умел разобрать тайной насмешки*».

Ср. также: «[...] кажется, княжна отвечала на его мудрые фразы довольно рассеяннo и неудачно, хотя старалась показать, что слушает его со вниманием, потому что он иногда смотрел на нее с удивлением, стараясь угадать причину внутреннего волнения, изображавшегося иногда в ее беспокойном взгляде. . .»;

«Она мне кивнула головой, *во взгляде ее был упрек*».

За выражением глаз следует по силе экспрессии улыбка.

« — Не правда ли, я была очень любезна сегодня? — сказала мне княжна с принужденной улыбкой [...].

Мы расстались. . .

Она недовольна собой: она себя обвиняет в холодности! — о, это первое, главное торжество! Завтра она захочет вознаградить меня. Я всё это уж знаю наизусть, вот что скучно!»

Нередко говорят о переживании движение, дрожь руки:

«Тусклая бледность покрывала милое лицо княжны; она стояла у фортепьяно, опершись одной рукой на спинку кресел: эта рука *чуть-чуть дрожала*».

Приемы печоринского анализа чужой душевной жизни определяются принципом психофизиологического параллелизма и чтением в душе по выражению лица, по мимике, а главное — по глазам. Соответствующие части записок Печорина имеют замедленный темп изложения. В анатомическом описании именные формы преобладают над глагольными. Вместе с тем постоянно подчеркивается субъективизм впечатлений и психологических заключений, основанных на силе предубеждений.

«Признаюсь, я имею сильное предубеждение противу всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч. Я замечал, что всегда *есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою*: как будто, с потерю члена, душа теряет какое-нибудь чувство.

Итак, я начал рассматривать лицо слепого; но что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз?»

Синтаксис печоринского стиля своими экспрессивными оттенками, порядком слов, сменой конструкций передает эмоциональное отношение повествователя к изображаемым явлениям. Аналитическое описание и рассуждение нередко переходят в драматическое изображение борьбы личных впечатлений и переживаний героя. Они замыкаются цепью вопросов, вызванных внутренней рефлексией.

«Долго я глядел на него с невольным сожалением, как вдруг едва приметная улыбка пробежала по тонким губам его, и, не знаю отчего, она произвела на меня самое неприятное впечатление. В голове моей родилось подозрение, что этот слепой не так слеп, как оно кажется; напрасно я старался уверить себя, что белмы подделать невозможно, *да и с какой целью? Но что делать?* я часто склонен к предубеждениям. . .»

Регистрация внешних проявлений чужого чувства, приоткрывающая завесу над душевной жизнью наблюдаемых лиц, в то же время тонкими оттенками выражения передает эмоциональное отношение к ним самого Печорина. Например: «Капитан мигнул Грушницкому, и этот, думая, что я трушу, принял гордый вид, хотя до сей минуты тусклая бледность покрывала его щеки. С тех пор, как мы приехали, он в первый раз поднял на меня глаза; но во взгляде его было какое-то беспокойство, избличавшее внутреннюю борьбу».

Здесь местоимение *этот* в применении к Грушницкому носит явный отпечаток презрения, а выражение *до сей минуты* подчеркивает иронию Печорина.

Читая чувства людей на их лице и проникая в их мысли сквозь оболочку слов, Печорин экспериментирует над окружающими «экземплярами человеческой породы». Он постоянно подчеркивает свою роль внимательного наблюдателя. У тех, кого он «понял», он может по своему произволу вызвать любое чувство. Он играет на душах знакомых людей, как на привычном инструменте. Отсюда в признаниях Печорина — частые описания и разоблачения своей собственной игры, своего притворства. В таком стиле изображаются разговоры Печорина с Грушницким, с которым он играет, как кошка с мышью.

Печорин то поддерживает романтические иллюзии и позы Грушницкого, то по своей прихоти вызывает в нем непосредственные проявления искреннего, незаимствованного аффекта.

«— Я уверен, — продолжал я, — что княжна в тебя уж влюблена. Он покраснел до ушей и надулся.

О самолюбие! ты рычаг, которым Архимед хотел приподнять земной шар.

[...] Я принял серьезный вид и отвечал ему [...]

Грушницкий ударил по столу кулаком и стал ходить взад и вперед по комнате.

Я внутренне хохотал и даже раза два улыбнулся, но он, к счастью, этого не заметил».

Тот же стиль аналитического наблюдения за внешними проявлениями чувства и тот же метод психологического эксперимента применяются к княжне Мери.

«Но я вас отгадал, милая княжна, берегитесь! [...]

В продолжение вечера я несколько раз нарочно старался вмешаться в их разговор, но она довольно сухо встречала мои замечания, и я с приторной досадою наконец удалился. Княжна торжествовала; Грушницкий тоже. Торжествуйте, друзья мои, торопитесь... вам недолго торжествовать!...»

Этим аналитическим методом изучения и понимания чужой душевной связи определяется стиль портрета в записках Печорина.

Портрет Грушницкого рисуется в манере обобщенной типизации, но с подбором ярких индивидуальных признаков. Сначала очень бегло перечисляются внешние приметы Грушницкого («[...] носит, по особенному роду франтовства, толстую солдатскую шинель. У него георгиевский солдатский крестик. Он хорошо сложен, смугл и черноволос; ему на вид можно дать 25 лет, хотя ему едва ли 21 год»). Затем указывается характеристический жест («Он закидывает голову назад, когда говорит, и поминутно крутит усы левой рукой, ибо правую опирается на костыль»). Этот прием внешней, жестовой или мимической, индивидуальной характеристики впервые был найден Пушкиным в «Пиковой даме»^{80*}. От Лермонтова он переходит к Л. Толстому. Но Лермонтов, отметив индивидуализирующие признаки персонажа, вслед за тем иронически подводит его под категорию романтических фразеров. Критерий для включения Грушницкого в определенный класс людей отыскивается в склонности его к красивой фразе, в его упоении потоком собственного красноречия. «Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные

страсти и исключительные страдания. Производить эффект — их наслаждение: они нравятся романтическим провинциалкам до безумия [...] Грушницкого страсть была декламировать: он закидывал вас словами, как скоро разговор выходил из круга обыкновенных понятий; спорить с ним я никогда не мог. Он не отвечает на ваши возражения, он вас не слушает. Только что вы остановитесь, он начинает длинную тираду, по-видимому имеющую какую-то связь с тем, что вы сказали, но которая в самом деле есть только продолжение его собственной речи».

Этой общей характеристикой Грушницкого предопределены приемы его изображения. Он рисуется как драматический позер, в терминах актерского ремесла. Печорин иронически разоблачает его позы, его штампованную игру, лишенную внутреннего содержания, оторванную от искреннего, живого чувства. Наивный и простодушно-безвкусный, но «милый и забавный» по своему существу, Грушницкий становится жертвой своего «романтического фанатизма». В его лице Лермонтов задолго до «Обыкновенной истории» Гончарова отразил идеологически опустошенный, выродившийся в формальное искусство красивых поз и пышной декламации романтизм как общественную болезнь 30—40-х годов.

В этом направлении Лермонтов является предшественником Гончарова, Толстого и Тургенева.

Образ Грушницкого динамически раскрывается в печоринском наброске как тонкая портретная индивидуализация эпигонов романтизма, «[...] которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания». Печорин шаг за шагом разоблачает приемы романтической «игры» Грушницкого:

«[...] я уверен, что накануне отъезда из отцовской деревни он говорил с мрачным видом какой-нибудь хорошенькой соседке, что он едет не так, просто, служить, но что ищет смерти, потому что... тут он, *верно, закрыл глаза рукою и продолжал так*: „нет, вы (или ты) этого не должны знать!.. Ваша чистая душа содрогнется!..“»; «[...] *когда сбрасывает трагическую мантию* [...]»; «В это время дамы отошли от колодца и поравнялись с нами. *Грушницкий успел принять драматическую позу* с помощью костыля и громко отвечал мне по-французски:

— Mon cher, je hais les hommes pour ne pas les mépriser, car autrement la vie serait une farce trop dégoûtante^{81*}.

В тех случаях, когда мимика Грушницкого искрення, нефальшива, Печорин не упускает случая (как бы с удивлением) отметить этот факт: «Выразительное лицо его *в самом деле* изображало страдание».

В этом стиле психологического изображения внешности особенности и детали костюма, характерные телодвижения приобретают острую выразительность. Достаточно сослаться на описание Грушницкого: «[...] в полном сиянии *армейского пехотного мундира*»; «[...] эполеты неимоверной величины были загнуты вверх, *в виде крылышек амура; сапоги его скрытели* [...]» и т. п.

Ироническое описание приемов игры Грушницкого выставляет еще рельефней его страсть декламировать, произносить «готовые пышные фразы» («фразы из повестей Марлинского», как заметил Белинский^{82*}). Грушницкий высказывается в патетических монологах, стилизованных под язык героев Марлинского. Его излияния полны вопросительных и восклицательных интонаций. Трафаретность этих излияний с самого начала обнажается общей оценкой Печорина и иронической демонстрацией в качестве примера монолога Грушницкого к хорошенькой соседке перед отъездом на Кавказ: «„Ваша чистая душа содрогнется!.. Да и к чему?..

Что я для вас? — Поймете ли вы меня? . . .⁶¹ и так далее». Это «и так далее» прямо отсылает читателя за продолжением к ходячей романтической литературе. Речь Грушницкого прерывается эмоциональными паузами. Стиль его кишит острыми и красивыми антитезами: «Пьющие утром воду вялы, как все больные, а пьющие вино повечеру несносны, как все здоровые»; «Их улыбки противуречат их взорам, их слова обещают и манят, а звук их голоса отталкивает. . .».

Пышная фразеология Грушницкого расцвечена поэтическими, эмоциональными сравнениями и приравнениями: «Моя солдатская шинель — как печать отвержения. Участие, которое она возбуждает, тяжело, как милостыня».

Речь Грушницкого богата эпитетами-определениями, иногда с противоречивыми смысловыми оттенками. «Здесь моя жизнь протечет шумно, незаметно и быстро, под пулями дикарей [. . .]»

Нельзя при описании актерства Грушницкого не отметить одной детали. Трагической мантией служит Грушницкому его солдатская шинель, официальная одежда юнкеров. Он щеголяет ею, как модным маскарадным костюмом, и гордо носит ее, хотя и делает вид, что ему мучительно эта «печать отвержения» и «тяжело, как милостыня» участие, ею возбуждаемое. Толстая солдатская шинель для Грушницкого — средство производить романтическое впечатление, внушать иллюзию, что он политический преступник, борец за правду, разжалованный, сосланный на Кавказ, одинокий и обреченный продолжатель традиций декабристов. Толстая солдатская шинель символизирует социальную опустошенность переродившегося к 40-м годам романтизма. К жалкому щегольству «солдатской шинелью» свелась для романтического позера общественная трагедия политических изгнанных.

Печорин все это разоблачает, иронически прикрываясь фразеологией Грушницкого:

«Он так часто старался уверить других в том, что он существо не созданное для мира, обреченное каким-то тайным страданиям, что он сам почти в этом уверился. Оттого-то он так гордо носит свою толстую солдатскую шинель».

Тема солдатской шинели как протекающий образ является в тех случаях, когда Грушницкий изображает себя политическим борцом или социальным отверженником:

«[. . .] эта гордая знать смотрит на нас, армейцев, как на диких. И какое им дело, есть ли ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью?

— Бедная шинель! — сказал я, усмехаясь».

Для правильного понимания этих слов необходимо сопоставить реплику Грушницкого с собственным заявлением Печорина, намекающим, видимо, на ссыльных декабристов: «Жены местных властей, так сказать хозяйки вод [. . .] менее обращают внимания на мундир, они привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум».

⁶¹ Ср. у Пушкина:

Душа твоя чиста [. . .]
К чему тебе внимать безумства и страстей
Незанимательную повесть?
Она твой тихий ум невольно возмутит;
Ты слезы будешь лить, ты сердцем содрогнешься [. . .]
(«Мой друг, забыты мной следы минувших лет. . .»)

Ср.: «— И вы целую жизнь хотите остаться на Кавказе? — говорила княжна.

— Что для меня Россия! — отвечал ее кавалер: — страна, где *тысячи людей, потому что они богаче меня, будут смотреть на меня с презрением, тогда как здесь, — здесь эта толстая шинель не помешала моему знакомству с вами.* . .

— Напротив. . . — сказала княжна, покраснев».

Обращают на себя внимание также частые иронические намеки Печорина на эмоциональный ореол, окружавший солдатскую шинель в сознании «русских барышень». Эти намеки подчеркивают позу Грушницкого.

«Другое дело, если б я носил эполеты. . . — Помилуй, да эдак ты гораздо интереснее! Ты просто не умеешь пользоваться своим выгодным положением: *да солдатская шинель в глазах всякой чувствительной барышни тебя делает героем, страдальцем.*

Грушницкий самодовольно улыбнулся».

«[. . .] Она с тобою накокетничается вдоволь, а года через два выдет замуж за уроды, из покорности к маменьке, и станет себя уверять, что она несчастна, что она одного только человека и любила, то есть тебя, но что *небо не хотело соединить ее с ним, потому что на нем была солдатская шинель, хотя под этой толстой, серой шинелью билось сердце страстное и благородное.* . .»

Печорин, прежде чем выступить активным соперником Грушницкого, намекает ему на то, что солдатская шинель содействует его романтическому ореолу. «Откуда? — От княгини Лиговской, — сказал он очень важно. — Как Мери поет! . .

— Знаешь ли что? — сказал я ему: — я пари держу, что она не знает, что ты юнкер; *она думает, что ты разжалованный.* . .

— Может быть! Какое мне дело! . . — сказал он рассеянно».

И затем в разговоре с княжной Мери Печорин развенчивает Грушницкого, объяснив, что он юнкер.

«— Он, конечно, не входит в разряд скучных. . .

— Но в разряд несчастных, — сказал я смеясь.

— Конечно! А вам смешно? Я б желала, чтоб вы были на его месте. . .

— Что ж? я был сам некогда юнкером, и, право, это самое лучшее время моей жизни!

— А разве он юнкер? . . — сказала она быстро и потом прибавила: — *а я думала.* . .»

Ср. также окончательное разоблачение Грушницкого в глазах княжны:

«— А признайтесь, — сказала я княжне, — что, хотя он всегда был очень смешон, но еще недавно он вам казался интересен. . . *в серой шинели?* . .

Она потупила глаза и не отвечала».

Ср. также совет Печорина Грушницкому:

«— *Пеняй на свою шинель или на свои эполеты, а зачем же обвинять ее!*»

Трафарет романтической игры, воплощенный в образе Грушницкого, контрастно оттеняет предельную правдивость душевной исповеди Печорина.

Вообще в «Княжне Мери» разоблачение правды чувства, скрытой под театральными масками общественного актерства, связано с своеобразным печоринским взглядом на жизнь как на театральную арену и на людей как на действующих лиц жизненной драмы. Образы сценической игры внедряются в разные места художественной композиции.

«[...] Это доставило мне случай быть свидетелем довольно любопытной *сцены*. Действующие лица находились вот в каком положении».

«[...] Княжне также не раз хотелось похохотать, но она удерживалась, чтоб не *выйти из принятой роли*: она находит, что томность к ней идет — и, может быть, не ошибается».

Остроту внутреннего раскрытия образа Печорина усиливает образ его искаженного психического двойника — доктора Вернера. Правда, в образе Вернера несколько сгущены профессиональные краски («Он скептик и матерьялист, как все почти медики, а вместе с этим поэт, и не на шутку, — поэт на деле всегда и часто на словах, хотя в жизнь свою не написал двух стихов»).

Но это — очень тонкая деталь, рельефнее обрисовывающая внутреннюю силу и последовательность печоринского нигилизма: медицинский скептицизм и материализм Вернера более теоретичен и бесплоден, чем идеологический скептицизм и материализм самого Печорина, оправдываемый его поведением. Печорин всегда, когда ему этого хочется, пользуется своим знанием людей. Вернер же «[...] изучал все живые струны сердца человеческого, как изучают жилы трупа, но никогда не умел он воспользоваться своим знанием. Так иногда отличный анатомик не умеет вылечить от лихорадки».

Психологизм Печорина физиологичен. Психические свойства, чувства и страсти выводятся им из анатомических и физиологических предрасположений. Так, дав яркую, основанную на контрастах психологическую характеристику доктора Вернера, Печорин, как всегда, ставит ее в параллель с описанием внешних анатомических признаков Вернера: «[...] в сравнении с туловищем голова его казалась огромна: он стриг волосы под гребенку, и *неровности его черепа, обнаженные таким образом, поразили бы френолога странным сплетением противоположных наклонностей*».

Образ доктора Вернера играет сложную роль в композиции повести. Отражая и оттеняя демонический облик Печорина, он содействует живому, драматическому раскрытию внутренней логики печоринского психологического анализа. Печорин и Вернер как психологические двойники, как «умные люди» в разговоре друг с другом демонстрируют аналитический метод понимания сокровенных мыслей по одному слову:

«[...] мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга, одно слово для нас целая история [...]»

И далее в форме оживленного диалога дается примерный анализ скрытого «подтекста» одной реплики Печорина (психологически обоснованного предложения «рассказывать новости»). Этот анализ сводится к выделению *двух идей*, скрытых в галиматье Печорина, и *четырех психологических мотивов* сделанного им предложения.

В самом перебое реплик, когда один из партнеров подхватывает и продолжает мысль другого или ироническими вопросами демонстрирует знание «всех живых струн человеческого сердца», отражается этот процесс чтения в душах друг друга.

Понятно, что эти новые приемы реалистического, углубленно психологического изображения, мотивированные мировоззрением Печорина, внутренним складом его личности, не вязались с привычным сентиментально-романтическим представлением о структуре личности. Кроме того, современников поражало своеобразие идейного освещения человеческих характеров и социальных отношений в «Герое нашего времени» Лермон-

това. Все это воспринималось даже как сознательное разрушение пушкинской манеры изображения.

Характерно суждение П. А. Плетнева: «Признаюсь, никогда не ожидал я, чтобы человек с талантом, как Лермонтов, был до такой степени утомителен и даже несносен, как он в своей княжне Мери. Все тут лица ни на что не похожи, — из рук вон, как говорится. И все это сделано для того, что Лермонтов почитает за верх ума презрение к женитьбе»⁶². Сближая имена Лермонтова и Белинского, Плетнев в другом письме к Я. К. Гроту⁶³ иронически заявляет, что лишь Лермонтов, по воззрению Белинского, «везде верен одной высоко-философической идее: ругать и презирать человечество в виде произвольно сотворенных им уродов»⁶³.

В самом деле, скептический эгоизм современного человека в изображении Лермонтова побуждал его смотреть «[...] на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую [...] душевные силы». Отсюда вытекает парадоксальное применение тонкой наблюдательности Печорина. Он подмечает все проявления чужой душевной жизни для того, чтобы ими воспользоваться в нужный момент, чтобы испытать свои душевные силы или чтобы удовлетворить свое любопытство экспериментатора.

На этом фоне возникали парадоксальные и неожиданные контрасты в психологическом освещении чужих переживаний и страстей.

Так, экспериментальное отношение Печорина к чувствам той женщины, любви которой он добивается, совершенно ломало привычные эмоциональные представления о любовных сценах и о языке «страсти нежной». Описание же соответствующих психологических экспериментов в дневнике производилось изящным, но бесстрастно-деловым стилем изложения, протоколно регистрирующим слова и действия испытуемого субъекта. Эти тонкие психологические эксперименты и наблюдения парадоксально приурочивались к наиболее патетическим, трогательным ситуациям. Например:

«Я не обращал внимания на ее трепет и смущение, и губы мои коснулись ее нежной щеки; она вздрогнула, но ничего не сказала; мы ехали сзади: никто не видал. Когда мы выбрались на берег, то все пустились рысью. Княжна удержала свою лошадь; я остался возле нее; *видно было, что ее беспокоило мое молчание, но я поклялся не говорить ни слова, из любопытства. Мне хотелось видеть, как она выпутается из этого затруднительного положения*».

Княжна Мери говорит взволнованно и прерывисто — то голосом, «[...] в котором были слезы [...]», то «[...] голосом нежной доверенности [...]» и, наконец, обращается к Печорину с просьбой: «Отвечайте, говорите же, я хочу слышать ваш голос! . . .». «В последних словах было такое *женское нетерпение, что я невольно улыбнулся*; к счастью, начинало смеркаться. — Я ничего не отвечал.

— Вы молчите? — продолжала она: — вы, может быть, хотите, чтоб я первая вам сказала, что я вас люблю. . .

Я молчал. . .»

С образа женщины совлекается романтический ореол.

«[...] Я не в припадке досады и оскорбленного самолюбия стараюсь сдернуть с них то волшебное покрывало, сквозь которое лишь привычный взор проникает».

⁶² Письмо к Я. Гроту от 21 ноября 1840 г. // Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 1. С. 145—146.

⁶³ Там же. Т. 2. С. 28.

Показательна ирония, облекающая романтическую метафору, прикрепленную к женщине, — *ангел* (ср. образ Ольги в «Вадиме»). Этот образ является в фразеологии Грушницкого:

«[...] это просто ангел!

— Отчего? — спросил я с видом чистейшего простодушия.

— Разве ты не видел?

— Нет, видел: она подняла твой стакан. *Если б был тут сторож, то он сделал бы то же самое, и еще поспешнее, надеясь получить на водку».*

А от себя Печорин заявляет: «С тех пор, как поэты пишут и женщины их читают (за что им глубочайшая благодарность), *их столько раз называли ангелами, что они в самом деле, в простоте душевной, поверили этому комплименту, забывая, что те же поэты за деньги величали Нерона полубогом. . .*»

В записках Печорина дается теоретическое обоснование нового метода изображения женщины и ее психологии и излагаются основы парадоксальной диалектики женского ума, опрокидывающей все общепризнанные правила логики. Демонстрируются два типа логических связей — обыкновенный и женский.

«Я не должна его любить — ибо я замужем — но он меня любит, — следовательно. . . тут несколько точек, ибо рассудок уж ничего не говорит, и говорят большею частию язык, глаза и вслед за ними сердце, если оно имеется».

Легко увидеть здесь явный полемический выпад против пушкинского метода изображения женской души. Пушкинская Татьяна чувствует и мыслит не по женскому, а по обыкновенному способу:

«Этот человек любит меня — но я замужем, — следовательно, не должна его любить».

Эти принципы парадоксального понимания чужой душевной жизни, эти приемы аналитического изображения типических характеров современности не только открывали новую сторону живой действительности, не только способствовали более глубокому и непредубежденному ее осмыслению, но и ярче освещали центральный образ самого «Героя нашего времени».

9

В дневнике Печорина элегический стиль раннего романтизма превратился в свою противоположность. Как будто общие схемы господствующего настроения те же: рано увядающая молодость, охлажденная душа, живущая «привычками сердца», воспоминания о «юности сердца». Но весь строй фразеологии и скрытой под ней идеологии чувства изменился.

Пышную романтическую фразеологию чувства заменяет стиль психологического писания, однако довольно своеобразного свойства. Душа зрелая, угасшая для страстей, живет чувствами-идеями. Сами страсти «[...] не что иное, как идеи при первом своем развитии [...]». Новый стиль психологического описания воспроизводит диалектику развития и сочетания идей-чувств. Чувства развиваются парадоксально. Они сливаются в противоречивый сплав и вызывают друг друга по контрасту. «Зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого [...]» Отсюда самый стиль психологического описания полон парадоксов и афоризмов, поражающих неожиданным сближением психологических понятий. Эти парадоксы и афоризмы облекаются чаще всего в форму вопросов. Ведь душа современного человека — цепь нерешенных или праздных вопросов. В ней рефлексия, анализ подавляют непосредственное пережи-

вание, и она по-новому определяет и классифицирует психические состояния. В языке психологических описаний это новое понимание сущности разных переживаний выражается обилием предложений, имеющих вид логического определения, номинативного суждения. Например:

«[...] *честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле всё, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость*».

В стиле Лермонтова (так же как и Стендаля) изображение чувства обусловлено той идеей, которая примешивается к его переживанию и ломает внутреннее единство и цельность эмоции. В зависимости от точки зрения субъекта любое чувство может быть сдвинуто со своих традиционных позиций и функционально сближено с другим рядом переживаний. Тогда меняется самое содержание переживания. Возникает своеобразный метод идеологического смещения эмоциональных понятий. Изображение чувства становится парадоксально двойственным. В каждом переживании открывается примесь других, непосредственно не связанных с ним переживаний и точек зрения.

Двигаясь по той или иной цепи идей, чувство может или изменить свое прямое течение, или даже превратиться в свой антитезис. Этот путь возможного развития чувства демонстрируется экспериментом Печорина над Вернером перед отправлением к месту дуэли.

«— Отчего вы так печальны, доктор? — сказал я ему. — Разве вы сто раз не провожали людей на тот свет с величайшим равнодушием? Вообразите, что у меня желчная горячка! я не могу выздороветь, могу и умереть: то и другое в порядке вещей. *Старайтесь смотреть на меня, как на пациента, одержимого болезнью*, вам еще неизвестной, — и тогда ваше любопытство возбудится до высшей степени: вы можете надо мною сделать теперь несколько важных физиологических наблюдений. . . *Ожидание насильственной смерти не есть ли уже настоящая болезнь?*

Эта мысль поразила доктора, и он *развеселился*».

Душе, лишенной страстей и не находящей применения своим внутренним силам, необходимы сильные жизненные впечатления. В этом аспекте происходит переоценка ценностей и парадоксально меняются точки зрения на все то, что может взволновать кровь. Именно в атмосфере борьбы напряженнее всего могут проявиться внутренняя сила души и ее власть над другими. «Я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. *Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов — вот что я называю жизнью!*».

Обнажая свою душу, Печорин останавливается и на таких «неизъяснимых», демонических, контрастных переживаниях, интерес к которым впервые был пробужден поэтикой романтизма, как, например, наслаждение всем тем, что гибелью грозит, упоение чужими страданиями и т. п. Тут Лермонтов подготавливает путь Достоевскому. Печоринский стиль в изображении этих переживаний намеренно далек от неопределенно-метафорической фразеологии романтизма. Он склоняется к живой фамиллярной речи (иногда с отголосками галлицизмов), и его образы приобре-

тают конкретную рельефность реалистического описания. «А ведь есть *необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет*».

Суммарное описание «необъятного» наслаждения иллюстрируется затем частным эпизодом из отношений Печорина к княжне Мери. Романтический образ Вампира здесь получает почти ироническое освещение, особенно от контрастного сопоставления его с репутацией доброго малого. Само изображение состояния Мери основано на контрасте между мнением поверхностного наблюдателя и точной медицинской диагностикой Печорина. «До самого дома она говорила и смеялась поминутно. В ее движениях было что-то лихорадочное; на меня не взглянула ни разу. Все заметили эту необыкновенную веселость. И княгиня внутренно радовалась, глядя на свою дочку; а у дочки просто нервический припадок: она проведет ночь без сна и будет плакать. Эта мысль мне доставляет *необъятное наслаждение. Есть минуты, когда я понимаю Вампира! . . . А еще слышу добрым малым и добиваюсь этого названия*».

Этот метод бесстрастного анализа переживаний, рассудочной перегруппировки чувств, их идеологической переоценки раскрывается (это типично для лермонтовского приема обнажения диалектики души с ее категориями рассудка) самим Печориным в беседе с Вернером:

«Из жизненной бури я вынес только *несколько идей — и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его [. . .]*»

Ссылка на это внутреннее раздвоение подчеркивает, что к осмыслению и изображению собственных своих переживаний Печорин применяет тот же метод психологического эксперимента и идеологической переоценки, как и к чужим людям. Ведь тут принципиальной разницы в объекте психологического наблюдения и условиях его нет. Самонаблюдение для Печорина — тот же процесс объективного наблюдения над «другим человеком». Правда, себя Печорин знает, но ведь он так же хорошо «понял» Грушницкого, «разгадал» княжну Мери, знает, как своего двойника, доктора Вернера. Разница в одном: душевный мир этих лиц он рисует в профиль, свой же — *en face*^{84*}.

При воспроизведении своих переживаний Печорин сначала точно называет поступок или чувство, иногда даже подчеркивает откровенную наготу своих признаний. Затем, подвергая их анализу, разъясняет их возникновение или их функции в строе своего характера. Иногда переживание сразу же определяется как сложное, чаще всего двойственное; тогда его состав непосредственно раскрывается в его противоречивой сложности. Иногда же в процессе дальнейшего анализа того же переживания оказываются, что оно неоднородно, что к одному чувству примешивается другое, более низменное, нередко даже вступающее в конфликт с первым. Предельная искренность этих самопризнаний, не рассчитанных на чужого человека, на «читателя», неоднократно обнажается. Вот типичный анализ чувств и внутренних мотивов поведения в стиле Печорина:

«Я *лгал. Но мне хотелось его побесить. У меня врожденная страсть противуречить; целая моя жизнь была только цепь грустных и неудачных противуречий сердцу или рассудку. Присутствие энтузиаста обдает меня крещенским холодом, и, я думаю, частые сношения с вялым флегматиком*

сделали бы из меня страстного мечтателя. *Признаюсь еще, чувство неприятное, но знакомое пробежало слегка в это мгновение по моему сердцу: это чувство было зависть; я говорю смело «зависть», потому что привык себе во всем признаваться».*

«Я вернулся домой *волнуемый двумя различными чувствами. Первое было грусть: за что они все меня ненавидят? думал я. За что? Обидел ли я кого-нибудь? Нет. Неужели я принадлежу к числу тех людей, которых один вид уже порождает недоброжелательство? И я чувствовал, что ядовитая злость мало-помалу наполняла мою душу».*

В связи с этим раздвоением чувств-страстей при объяснении душевной жизни чаще всего применяется прием вопросительно-разделительного перечисления. Возможные внутренние мотивы того или иного психологического явления выстраиваются в логическую цепь разделительных предположений (с союзами *ли — или — или*), которые затем и облекаются в форму вопросов.

«Одно мне всегда было странно: я никогда не делался рабом любимой женщины, напротив: я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь. *Отчего это? — оттого ли, что я никогда ничем очень не дорожу, и что они ежеминутно боялись выпустить меня из рук? или это — магнетическое влияние сильного организма? или мне просто не удавалось встретить женщину с упорным характером?»*

«Из чего же я хлопочу? — *Из зависти к Грушницкому? Бедняжка, он вовсе ее не заслуживает. Или это следствие того скверного, но непобедимого чувства, которое заставляет нас уничтожать сладкие заблуждения ближнего [...]*»

Наиболее полно лермонтовский метод изображения душевной жизни проявился в описании переживаний Печорина после получения письма Веры. Сначала Печорин представляет внутреннюю борьбу своих чувств, сочетая повествовательные фразы с отражениями своей внутренней речи. Эти эмоциональные колебания стиля выражаются отчасти сменой и переборами синтаксических форм, отчасти подбором аффективной лексики. «Я скакал, задыхаясь от нетерпенья. Мысль не заставить уже ее в Пятигорске молотком ударяла мне в сердце [...]

Повествование здесь резко перескакивает в область внутренней речи Печорина, воспроизводя как бы крик его сердца: «[...] *одну минуту, еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ее руку. . .*»

Вслед за этим опять переход к повествованию, однако обостренному эмоциональными восклицаниями, которые подчеркивают невыразимую сложность переживания.

«Я молился, проклинал, плакал, смеялся. . . *нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния! . .* При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, *дороже жизни, чести, счастья. Бог знает, какие странные, какие бешеные замыслы роились в голове моей. . .*»

Затем с предельным лаконизмом изображаются гибель коня и отчаяние обессиленного Печорина: «И долго я лежал неподвижно, и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий [...]

Силу этого аффекта символически выражает характерная по откровенности признания фраза:

«[...] и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, *он бы с презрением отвернулся».*

Но «другой человек» в душе Печорина не умирает от отчаянья. Замолкший рассудок, освеженный ночной росой и горным ветром, приводит

мысли в обычный порядок, и рефлексия снова вступает в свои права. Развивается цепь вопросов:

«[...] я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно. *Чего мне еще надобно? — ее видеть? — зачем? не все ли кончено между нами?*»

Понятно, что, доведя эту цепь идей до логического конца, рассудок эмоционально возвращается к анализу только что пережитого аффекта:

«Мне, однако, приятно, что я могу плакать!»

Но голос другого человека, живущего в душе Печорина, тут же скептически подсказывает материалистически-медицинское, психофизиологическое объяснение этому факту воскрешения живого чувства. «Впрочем, может быть, этому причиной расстроены нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок».

В связи с этим возрождаются полное душевное равновесие и ирония рефлексирующей личности:

«Всё к лучшему! это новое страдание, говоря военным слогом, сделало во мне счастливую диверсию. Плакать здорово; и потом, вероятно, если б я не проехался верхом и не был принужден на обратном пути пройти 15 верст, то и эту ночь сон не сомкнул бы глаз моих».

И весь этот психологический пассаж заключается точной деловой отметкой, эффектно заостренной глубоко ироническим сравнением: «Я возматрился в Кисловодск в 5 часов утра, бросился на постель и *заснул сном Наполеона после Ватерлоо*».

Так как в печоринском понимании чувства — те же идеи, а форма идеи — действие, то анализ переживаний сразу же от определения чувств и их внутренних мотивов переходит к изображению побуждений, которые затем превратятся в действия. Уединенные монологи и внутренняя речь героя в связи с этим приобретают яркую аффективную окраску:

«Берегитесь, господин Грушницкий! говорил я, прохаживаясь взад и вперед по комнате: со мной эдак не шутят. Вы дорого можете заплатить за одобрение ваших глупых товарищей. Я вам не игрушка...»

Самыми поразительными страницами исповеди Печорина являются те, которые представляют собою «внутренний монолог», стенограмму душевной жизни. Правда, эта стенограмма в дневнике Печорина литературно обработана. Она далека еще от передачи той естественной хаотичности и символической глубины индивидуального внутреннего мышления, которую постиг и выразил Л. Толстой. Но в печоринском дневнике уже намечается принцип алогизма внутренней жизни, прикрытый терминами *предубеждение* и *предчувствие*. Когда Печорин отдается непосредственному течению потока сознания и переводит на литературный язык своего дневника отдельные выхваченные из этого потока чувства и мысли, тогда его психологическая стенограмма становится самообвинением. Печорин перестает быть скептиком, материалистом и магнетизером. В темных волнах душевного потока начинается брожение предчувствий и предубеждений. Тут внутреннее раздвоение Печорина сказывается особенно остро. Борются как бы два голоса. Один недоумевает, спрашивает, колеблется и обвиняет; другой логически расчленяет психологическую проблему, описывает ее идейную суть и побуждает к действию, т. е. предлагает решение. Эта борьба выражается в приемах перехода от одной мысли к другой, в характере синтаксических конструкций. Вот этот диалог внутренних голосов в записи от 14 июня:

«Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других?.. Я стал неспособен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным

самому себе. Другой бы на моем месте предложил княжне: *son coeur et sa fortune!* . . . »^{85*}

Другой голос: «[. . .] но надо мною слово же н и т ь с я имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться — прости любовь! мое сердце превращается в камень, и ничто его не разогреет снова. Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту. . . но свободы моей не продам».

Первый голос: «Отчего я так дорожу ею? что мне в ней? . . . куда я себя готовлю? чего я жду от будущего? . . . Право, ровно ничего. Это какой-то врожденный страх, неизъяснимое предчувствие. . . Ведь есть люди, которые безотчетно боятся пауков, тараканов, мышей. . . Признаться ли? . . .»

Второй голос: «Когда я был еще ребенком [. . .]» и т. п.

В печоринской записи внутренней речи поражают крутые аффективные переходы, неожиданные сломы чувств и мыслей. Они должны были казаться особенно странными на фоне предшествующей традиции литературных монологов. Ведь у Гоголя алогические сломы и изгибы речевого движения были рассчитаны лишь на комическое впечатление и оставались психологически не мотивированными. Напротив, в лермонтовском внутреннем монологе обостренный драматизм и повышенная аффективность речи должны были символизировать порывистое, беспокойное кружение уединенных мыслей, не искаженных и не приглаженных логикой искусственного литературного представления.

«Два часа ночи. Не спится. А надо бы заснуть, чтоб завтра рука не дрожала. Впрочем, на 6 шагах промахнуться трудно. *А! господин Грушницкий!* ваша мистификация вам не удастся. . . мы поменяемся ролями: теперь мне придется отыскивать на вашем бледном лице признаки тайного страха. Зачем вы сами назначили эти роковые шесть шагов? Вы думаете, что я вам без спора подставлю свой лоб. . . но мы бросим жеребий! . . . и тогда. . . тогда. . . что, *если его счастье перетянет?* если моя звезда наконец мне изменит? . . . *И немудрено:* она так долго служила верно моим прихотям [. . .]

Что ж? умереть, так умереть: потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно. Я — как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты. *Но карета готова? — прощайте!*»

Психологическое раздвоение Печорина, ярко сказывающееся и в строе его внутренней речи, допускает возможность тех же экспериментов с собой и над собой, что и над другими. Применяясь к ситуации, он иногда разыгрывает ту или иную роль, обещающую много интересных наблюдений и побочных переживаний. Иногда эта игра превращается в психологические опыты над внутренними силами, заложенными в душе самого Печорина. Все это создает парадоксально обнаженный стиль изображения, поражающий индивидуальной странностью и контрастностью экспрессивных красок.

Так, перед княжной Мери Печорин не раз играет роль романтика отчаянья, и его речь приобретает признаки литературной стилизации. Печорин тогда говорит стилем байронических героев, которыми увлекалась княжна Мери. Таков монолог Печорина перед Мери на пути к провалу. Он построен по симметричной схеме психологических контрастов и антитез и, при всей его демонически-печоринской окраске, носит отпечаток романтического стиля школы Марлинского:

«Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было;

но их предполагали — и они родились. Я был скромен — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли; я стал злопамятен [...]» и т. п.

Любопытно, что этому монологу предшествует ремарка, подчеркивающая игру Печорина: «Я задумался на минуту и потом сказал, приняв *глубоко тронутый вид* [...]»⁶⁴

Еще ярче эта намеренная стилизация под Грушницкого обнаруживается в реплике Печорина, когда он «пробрался в гостиную» к княжне:

«Я остановился, взявшись за ручку двери, и сказал: — [...] *Я поступил как безумец* [...] *Зачем вам знать то, что происходило до сих пор в душе моей! Вы этого никогда не узнаете, и тем лучше для вас. Прощайте*». Ср. ироническое воспроизведение воображаемого разговора Грушницкого с хорошенькой соседкой: [...] нет, вы (или ты) этого не должны знать! [...] Да и к чему? .. Что я для вас! — Поймете ли вы меня? ..» и т. д.⁶⁴

Тот же прием психологического эксперимента применен и к рассказу о дуэли. Печорин изображает себя всецело поглощенным наблюдениями над Грушницким. Поэтому изложение душевных переживаний самого Печорина почти исключено, вернее, оно ограничивается лишь обозначением тех чувств, которые вызывало в нем поведение противника. Прежде всего Печорин поддерживает уверенность Грушницкого, будто он не знает о заговоре против себя, о неравных для себя условиях дуэли, и подмечает, как реагирует Грушницкий на его притворные реплики. Вся внутренняя борьба Грушницкого драматически воспроизводится, в ее оттенках и переживаниях.

«— Мы будем стреляться. . .

Я пожал плечами.

— Пожалуй: только подумайте, что один из нас непременно будет убит.

— Я желаю, чтоб это были вы. . .

— А я так уверен в противном. . .

Он смутился, покраснел, потом принужденно захохотал».

Затем Печорин сознательно ставит Грушницкого в положение убийцы и внимательно следит, как тот относится к его предложению. Аналитически раскрываются все возможности действия, предоставленные Грушницкому.

«— Пожалуй, — сказал капитан, посмотрев выразительно на Грушницкого, который кивнул головой в знак согласия. *Лицо его ежеминутно менялось*. Я его поставил в затруднительное положение. Стреляясь при обыкновенных условиях, он мог целить мне в ногу, легко меня ранить и удовлетворить таким образом свою месть, не отягощая слишком своей совести; но теперь он должен был выстрелить на воздух или сделаться убийцей, или наконец оставить свой подлый замысел и подвергнуться одинаковой со мною опасности. В эту минуту я не желал бы быть на его месте. Он отвел капитана в сторону и стал говорить ему что-то с большим

⁶⁴ Ср. замечание Белинского о «героях нашего времени»: «Обманивая других, они прежде всего обманывают себя [...] начиная лгать с сознанием или начиная шутить — они продолжают и оканчивают искренно. Они сами не знают, когда лгут и когда говорят правду, когда слова их — вопль души, или когда они — фразы. Это делается у них вместе и болезнью души, и привычкой, и безумством, и кокетничаньем» (Белинский В. «Герой нашего времени». . . С. 613—614). Любопытно, что и Белинский заметил в Печорине стилизацию под Грушницкого. Так, Белинский находил, что в сцене с княжной на прогулке «[...] Печорин впал в Грушницкого, хотя и более страшного, чем смешного. . .» (Там же. С. 621).

жаром; я видел, как посиневшие губы его дрожали; но капитан от него отвернулся с презрительной улыбкой».

Внутреннее же состояние самого Печорина раскрывается, с одной стороны, драматически — его репликами и физиологическим описанием Вернера («— *Дайте пощупать пульс!.. о-го! лихорадочный... но на лице ничего не заметно...* только глаза у вас блестят ярче обыкновенного»). С другой стороны, обостренное восприятие Печорина символически характеризуется таким эпизодом, многозначительность которого для Печорина легко могла быть понята в свете предшествующих его рассуждений о предчувствиях и предубеждениях:

«Вдруг мелкие камни с шумом покатались нам под ноги. *Что это? Грушницкий спотыкнулся*, ветка, за которую он уцепился, изломилась, и он скатился бы вниз на спине, если бы его секунданты не поддержали.

— *Берегитесь!* — кричал я ему: — *не падайте заранее; это дурная примета*. Вспомните Юлия Цезаря!»

Все описание дуэли приобретает экспрессивную остроту оттого, что оно бесстрастно. Воспроизводя обрывки разговоров, оно сверх того изображает лишь последовательный ход наблюдений и экспериментов Печорина над Грушницким.

«Я решился предоставить все выгоды Грушницкому; я *хотел испытать его*; в душе его могла проснуться искра великодушия, и тогда всё устроилось бы к лучшему; но самолюбие и слабость характера должны были торжествовать!..»

Вместе с тем с полной обнаженностью раскрываются и задние мысли и расчеты Печорина, эгоистическая подкладка этой игры его с судьбою.

«Я хотел дать себе полное право не щадить его, если бы судьба меня помиловала: *кто не заключал таких условий с своею совестью?*»

Ср. раньше о Грушницком: «[...] он мог [...] удовлетворить таким образом свою месть, *не отягощая слишком своей совести* [...]»

Внутренние колебания Грушницкого, его погруженность в свои мысли подчеркиваются и подбором сравнений, символически намекающих на зависимость слабовольного героя от друга своего, штабс-капитана.

«Решетка! — кричал Грушницкий *поспешно, как человек, которого вдруг разбудил дружеский толчок*».

Между тем сам Печорин, аналитически взвесив внутреннюю борьбу Грушницкого, сознательно стремится обострить ее и тем увеличить свои шансы на победу и обеспечить себе право убийства.

«— Вы счастливы, — сказал я Грушницкому: — вам стрелять первому! *Но помните, что если вы меня не убьете, то я не промахнусь!* — даю вам честное слово.

Он покраснел; ему было стыдно убить человека безоружного; я глядел на него пристально; *с минуту мне казалось, что он бросится к ногам моим, умоляя о прощении*; но как признаться в таком подлом умысле?.. Ему оставалось одно средство — выстрелить на воздух; я был уверен, что он *выстрелит на воздух!* Одно могло этому помешать: мысль, что я потребую вторичного поединка».

Бросается в глаза неоднократное упоминание о пристальном, всматривающемся взгляде Печорина:

«Я несколько минут *смотрел ему пристально в лицо*, стараясь заметить хоть легкий след раскаяния. Но мне показалось, что он удерживал улыбку».

И далее до конца изображение дуэли сводится к подробному описанию печоринских экспериментов. При этом в повествовании Печорина все время

перевешивает тот «человек», который «мыслит и судит». И только в то время, как Грушницкий целился в него, в Печорине пробуждается и та половина его существа, которая чувствует. . . «Он целил мне прямо в лоб. *Неизъяснимое бешенство закипело в груди моей*». Печорин становится господином положения. Сложное описание противоречивых переживаний контрастно предшествует драматической развязке. . .

«[. . .] И вот он остался один против меня. Я до сих пор стараюсь объяснить себе, какого рода чувство кипело тогда в груди моей: то было и досада оскорбленного самолюбия, и презрение, и злоба, рождавшаяся при мысли, что этот человек, теперь с такою уверенностью, с такой спокойной дерзостью на меня глядящий, две минуты тому назад, не подвергая себя никакой опасности, хотел меня убить, как собаку; ибо раненный в ногу немного сильнее, я бы непременно свалился с утеса».

В тот же круг выражений и образов, связанных с представлением о бесчувственно-рефлексирующей половине Печорина, входит и формула суда над Грушницким:

«Следующие слова я произнес нарочно *с расстановкой, громко и внятно, как произносят смертный приговор*».

10

Образ Печорина остался бы незавершенным и ирония исторической обреченности «героя нашего времени» не приобрела бы трагического колорита, если бы не было «Фаталиста». В этой новелле образ Печорина окружается символическим ореолом рока, судьбы. Печорин бросает вызов смерти и выходит победителем из экспериментальной игры с судьбой.

В связи с этой темой судьбы образ Печорина приобретает черты типического символа всего современного ему поколения: «А мы, их жалкие потомки, *скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха*, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы неспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность, и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбой» (Ср. образы лермонтовской «Думы» и публицистический стиль Чаадаева.)

На этом идеологическом фоне эффектно выступает парадоксальное решение злободневного вопроса русской общественной жизни 30—40-х годов — *об убеждениях* как об основном атрибуте развитой, интеллигентной личности.

Тема судьбы, идея фатализма тем глубже входила в композицию кавказской повести, что она органически сливалась с «азиатским мирозерцанием», по представлению людей того времени. А. А. Краевский вспоминал такие слова Лермонтова о России и русских: «Мы должны жить своею самостоятельную жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французским. Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но, поверь мне [. . .] там на Востоке тайник богатых откровений»⁶⁵.

⁶⁵ Висковатый П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1891. С. 368.

Но и независимо от этого идеи и образы рока, судьбы, предопределения составляли одно из существенных художественных звеньев в цепи поэтических откровений романтизма. Так, Марлинский не раз возвращался к теме фатализма и разрешал ее в боевом романтическом плане. Его герои бросают вызов судьбе:

«[. . .] кто кует судьбу, как не мы сами!.. Наш ум, наши страсти, наша воля — вот созвездие путеводное, вот властители, планета нашего счастья!.. Не поклонюсь я этому слепому истукану, воздвигнутому на костях человеческих, не уstraшусь призрака, которого изобрели злодеи, чтобы выдавать свои замыслы орудиями рока, и которому верят слабодушные для того, что в них нет решительности действовать самим. Верить фатализму — значит не признавать ни греха, ни добродетели, значит сознаваться, что мы бездушные игрушки какой-то неведомой нам силы, что мы цветы на потоке жизни, иль перекаати-поле, носимое по прихоти ветров!» («Свидание») ⁶⁶.

Но среди разветвлений романтизма была и немецкая фаталистическая школа. О ней с осуждением писал Белинский в рецензии на перевод фантастической повести Гауфа «Отелло» (1835): «Фаталисты лишают человека свободной воли, делают его рабом и игрушкой какой-то неотразимой, враждебной и грозной силы и, наконец, ее жертвою. Кому не известно „Двадцать четвертое февраля“ Вернера, „Прародительница“ Грильпарцера, многие повести Тика и других? Гофман не принадлежит к этой школе; фаталистическое и фантастическое не одно и то же. У Гофмана человек бывает часто жертвою своего собственного воображения, игрушкой собственных призраков, мучеником несчастного темперамента, несчастного устройства мозга, но не какой-то судьбы, перед которою трепетал древний мир и над которою смеется новый» ⁶⁷.

Но тема судьбы и предопределения приобретала особенное значение в идеалистическом мировоззрении, в кругу убеждений передовых представителей русского общества 30—40-х годов, чувствовавших свою обреченность, свою ненужность в условиях николаевского режима. Н. В. Станкевич писал Неверову 15 февраля 1836 г.:

«Действительность беспрестанно дает нам знать, что она действительность, а мы все ждем чудес. . . я стыдился этого направления, я думал, что это следствие нашей неестественной жизни, убитого организма и убитой души. . . но люди молодые, свежие, в которых поселилась искра Божия, страдают тем же недугом [. . .] как неистребимо это суеверное упование на судьбу, которая холодно и неумолимо разрушает лучшие мечты наши! И каждый удар ее невольно стараешься объяснить какою-нибудь благою целью [. . .] И, может быть, в самом деле, ведет она, но ее руководством пользуются те, которые переживают нас; ее забота в том, чтоб мы не вырывались из звеньев этой цепи, которую кует она от первого человека, — и это еще лучшая участь быть ее орудием [. . .] Впрочем, в экономии природы всякая дрянь есть необходимость, и если мы будем дрянь, то она и этим воспользуется, точно как пользуется нашим счастьем, страданием, нравственностью и безнравственностью» ⁶⁸.

Для Печорина тема судьбы является центральной проблемой самосознания.

Печорин изображается игрушкой судьбы и вместе ее орудием. Он

⁶⁶ Марлинский А. Указ. соч. Ч. 12. С. 205.

⁶⁷ Белинский В. Соч. М., 1869. Ч. 2. С. 215.

⁶⁸ Станкевич Н. В. Переписка. 1830—1840. М., 1914. С. 347—348.

возмущает мирное течение жизни, превращая ее в водоворот событий. Уже в «Тамани» обозначается эта тема:

«Мне стало грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!»

В «Княжне Мери» эта же тема углубляется:

«Я шел медленно; мне было грустно. Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?..»

В «Фаталисте» все вращается вокруг темы судьбы, предопределения. Лермонтов применяет здесь пушкинский принцип разноплоскостных отражений и вариаций центрального образа. По разным направлениям, по разным сознаниям в развитии сюжета происходят всплески и отражения одной и той же темы судьбы. Эта тема находит разное фразеологическое выражение в языке разных персонажей новеллы. Быстрое разворачивание сюжета в композиции «Фаталиста» всецело подчинено принципу разностороннего освещения все той же проблемы предопределения. Симметрично располагаются однородные ситуации, но с противоположным идеологическим разрешением их. Параллелизмы, контрасты, разные виды неполных соответствий — все эти средства художественного варьирования одних и тех же образов концентрируют внимание на одной теме, повертывающейся к читателю то одной, то другой стороной.

Так же как в «Пиковой даме» Пушкина тема трех верных карт, в «Фаталисте» тема судьбы человека сначала появляется в разговоре после карточной игры:

«[...] разговор против обыкновения был занимателен. Рассуждали о том, что мусульманское поверье, будто *судьба человека написана на небесах*, находит и между нами, христианами, многих поклонников; каждый рассказывал разные необыкновенные случаи про или contra»^{87*}.

«— Всё это вздор! — сказал кто-то: — *где эти верные люди, видевшие список, на котором означен час нашей смерти?*.. И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? почему мы должны давать отчет в наших поступках?..»

«Событие разворачивается из идеи, как растение из зерна» (Белинский)^{88*}.

Из разговора возникает трагический эпизод, иллюстрирующий предопределение.

Вулич имел «[...] вид существа особенного, неспособного делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи».

«[...] Я вам предлагаю *испробовать на себе, может ли человек своей волею располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута*...»

Печорин как человек, склонный к предчувствиям и предубеждениям, уже на лице Вулича читает его судьбу. Таким образом, Печорин как будто склоняется к вере в предопределение.

«[...] Мне казалось, я читал печать смерти на бледном лице его: я замечал, и многие старые воины подтверждали мое замечание, что часто на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы, так что привычным глазам трудно ошибиться».

Однако это предчувствие или предсказание, по-видимому, не осуществляется. И вопрос о предопределении остается не вполне решенным.

После опыта Вулича между Вуличем и Печориным происходит такой разговор:

«— А что, вы начали верить предопределению?»

— *Верю. . . только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть. . .»*

Но вера современного человека, равнодушно переходящего от сомнения к сомнению, так же неопределенна и зыбка, как и неверие. Она не превращается в убеждение. В связи с этим повесть о фаталисте тут (как бы на стыке двух глав) пересекается лирическим отступлением, включающим в себя и лирический пейзаж, иронически связанный с темой предопределения и с образами тех цельных и сильных людей, которые верили в астрологию и предопределение, и публицистические рассуждения о современном обществе, и психологические размышления Печорина о собственной личности. Основной мотив, пронизывающий это метафизическое отступление, — идея неспособности современной души к борьбе с людьми или с судьбой.

Так же как и в стиле Гоголя, это лирическое отступление завершается иронической сентенцией и посредством резкого каламбурного срыва переходит в бытовое повествование:

«[. . .] не знаю наверное, верю ли я теперь предопределению или нет, но в этот вечер я ему твердо верил: доказательство было разительно, и я, *несмотря на то, что посмеялся над нашими предками и их услужливой астрологией, попал невольно в их колею*; но я остановил себя вовремя на этом опасном пути и, *имея правило ничего не отвергать решительно и ничему не верить слепо*, отбросил метафизику в сторону и стал *смотреть под ноги*. Такая предосторожность была очень кстати: я чуть-чуть не упал, наткнувшись на что-то толстое и мягкое, но, по-видимому, неживое».

И дальше в повествовании то и дело всплывают на поверхность образы, связанные с идеей предопределения.

Иногда они имеют явно ироническую окраску:

«Уж восток начинал бледнеть, когда я заснул, *но видно было написано на небесах, что в эту ночь я не выплусь*».

Вулич убит. Казалось бы, новое подтверждение предопределения. Печорин выступил в привычной ему роли вестника судьбы:

«[. . .] я предсказал невольно бедному его судьбу; мой инстинкт не обманул меня, я точно прочел на его изменившемся лице печать близкой кончины».

В связи с развивающимся ходом событий все охвачены одной мыслью о роковой неизбежности судьбы:

«Они рассказали мне всё, что случилось, *с примесью разных замечаний насчет странного предопределения, которое спасло его от неминуемой смерти за полчаса до смерти*».

Убийство Вулича пьяным казаком истолковывается даже старым есаулом как роковое предопределение судьбы:

«[. . .] ну уж коли грех твой тебя попутал, *ничего делать: своей судьбы не минувешь*».

На этом фоне вполне естественной представляется новая вариация сюжета испытания судьбы. Для Печорина форма чувства-идеи есть действие. И Печорин становится экспериментатором. Он вступает в борьбу с судьбой как бы для того, чтобы окончательно убедиться в предопределении.

«В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу я вздумал испытать судьбу».

Испытание окончилось блистательно для Печорина: «Офицеры меня поздравляли — и точно, было с чем!»

Теперь, кажется, уже исчерпаны все художественные и логические возможности варьирования темы предопределения.

Ход событий должен был, по-видимому, привести даже крайнего скептика к полному убеждению в существовании предопределения. Но душа «современного человека», пережившего пору мечтательного романтизма и разьедаемого рефлексией, не может знать наверное, убеждена ли она в чем или нет (ср.: «А мы [...] скитающиеся по земле без убеждений и гордости [...]»). Так с необычайной художественной остротой и психологической тонкостью наносятся последние, решающие штрихи на образ Печорина.

«После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом? *но кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет? . . и как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!* . . Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — *а смерти не минуешь!*» Ср. у Чаадаева в «Философическом письме»: «Лучшие идеи, за отсутствием связи или последовательности, замирают в нашем мозгу и превращаются в бесплодные призраки. Человеку свойственно теряться, когда он не находит способа привести себя в связь с тем, что ему предшествует, и с тем, что за ним следует. Он лишается тогда всякой твердости, всякой уверенности. Не руководимый чувством непрерывности, он видит себя заблудившимся в мире [...] это — беспечность жизни, лишенной опыта и предвидения, не принимающей в расчет ничего, кроме мимолетного существования особи, оторванной от рода, жизни, не дорожащей ни честью, ни успехами какой-либо системы идей и интересов, ни даже [...] родовым наследием [...] В наших головах нет решительно ничего общего; все в них индивидуально и все шатко и неполно [...] Иностранцы ставят нам в достоинство своего рода бесшабашную отвагу [...]»

Они не видят, что то же самое начало, благодаря которому мы иногда бываем так отважны, делает нас всегда неспособными к углублению и настойчивости; *они не видят, что этому равнодушию к житейским опасностям соответствует в нас такое же полное равнодушие к добру и злу, к истине и ко лжи, и что именно это лишает нас всех могущественных стимулов, которые толкают людей по пути совершенствования [...]*⁶⁹.

11

Лермонтов в стиле «Героя нашего времени» объединил в гармоническое целое все созданные в пушкинскую эпоху средства художественного выражения. Был осуществлен новый стилистический синтез достижений стиховой и прозаической культуры русской речи. Поставленная Пушкиным проблема метафизического языка получила в творчестве Лермонтова оригинальное разрешение, так как элементы публицистического и науч-

⁶⁹ Чаадаев П. Я. Соч. и письма / Под ред. М. Гершензона. М., 1914. Т. 2. С. 114—115. Сопоставление «Героя нашего времени» с лермонтовской «Думой», отражающей влияние чаадаевских идей, сделано еще Белинским: «„Герой нашего времени“ — это грустная дума о нашем времени, как и та, которою так благородно, так энергически возобновил поэт свое поэтическое поприще [...]» (Белинский В. «Герой нашего времени» ... С. 651).

но-философского языка стали органической, составной частью стиля художественной прозы^{89*}. Тем самым была открыта сулившая большие возможности перспектива широкого взаимодействия между стилями художественной литературы и стилями публицистики и науки.

В борьбе с романтической фразой и романтическим идеализмом Лермонтов нашел самостоятельную дорогу, воспользовавшись многими художественными завоеваниями самой романтической поэтики. В романтической культуре художественного слова Лермонтов нашел новые средства психологического изображения личности. Стихотворная речь пушкинской эпохи достигла гораздо большего сближения с живой устной речью, чем язык прозы. И Лермонтов перенес эти достижения стихового языка в область художественной прозы. В прозаическом языке Лермонтова отголоски и отражения стиховой фразеологии и стиховых конструкций лирически оттеняют, а иногда завершают реалистически оправданную и точно подобранную группу бытовых выражений. Тонкие стилистические переходы от языка деловой прозы к литературно-художественным оборотам, своеобразные приемы смешения простых повседневных фраз разговорной речи с выразительными средствами поэтического языка придают повествовательному стилю Лермонтова стилистическое разнообразие, семантическую сложность и психологическую рельефность. Синтез стиховых и прозаических форм в области лексики и фразеологии осуществлялся у Лермонтова посредством некоторого стилистического выравнивания сцепляемых звеньев одной фразовой цепи и семантического обострения их связей. В языке Лермонтова реалистически уравниваются элементы стиховой романтики и бытового протоколизма. Повествовательный динамизм пушкинской глагольной фразы сочетается здесь с отвлеченной точностью номинативных логических определений и с лирической выразительностью и психологической рельефностью качественных оценок и характеристик.

В лермонтовской прозе открылось обществу, что «образовались стили новой жизни и раздаются вопросы, которые дотоле не раздавались»^{90*}. «Тут было все — и самобытная, живая мысль [...] тут была и какая-то мощь, горделиво владевшая собою и свободно подчинявшая идее свои нравные порывы свои; тут была и эта оригинальность, которая, в простоте и естественности, открывает собою новые, дотоле невиданные миры, и которая есть достояние одних гениев; тут было много чего-то столь индивидуального, столь тесно соединенного с личностью творца, — много такого, что мы не можем иначе охарактеризовать, как назвавши „лермонтовским элементом“ [...]»⁷⁰

⁷⁰ *Белинский В.* «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова. Изд. второе. СПб., 1841. Две части // Указ. соч. Ч. 5. С. 343^{91*}.

ЯЗЫК ГОГОЛЯ

1

Эпоха Гоголя была революционной эпохой в истории русского литературного языка. В 30—40-е годы разгорелась напряженная борьба между дворянскими и буржуазно-демократическими стилями литературы. Дворянская культура речи переживала кризис. Обозначались принципы и приемы буржуазного перерождения литературной речи¹. В сфере журнально-публицистических стилей и жанров раньше и прочнее всего определился перевес на стороне языка разных общественных групп, враждебных стародворянской аристократической культуре слова (ср. стили публицистического языка «Московского телеграфа», «Библиотеки для чтения», «Телескопа», затем «Отечественных записок» и т. д.). В области художественной речи литературный разброд был настолько силен и глубок, что даже положение пушкинского языка в 30-х годах стало неустойчивым, критическим (ср. рост влияния стилей Бенедиктова и Полежаева)^{2*}. Естественно, что Гоголь должен был в поисках самостоятельной литературно-языковой позиции, в блужданиях по путям стилистического самоопределения пережить много уклонов и колебаний. Творческий путь Гоголя изменчив, извилист. В языке Гоголя диалектически совмещались революционные и архаистические, реставрационные тенденции. История изменений гоголевского стиля осложняется еще двуязычием Гоголя, смешением в его литературной системе разных элементов русского языка с формами языка украинского. И все же языковая и стилистическая эволюция Гоголя тесно связана с общей языковой жизнью эпохи. В центре стилистической борьбы 30—40-х годов стояли следующие проблемы, получавшие противоречивые решения в теории и практике разных литературных групп:

1) проблема обновления русского литературного языка стилями разговорной буржуазно-дворянской речи и устно-бытового просторечия;

2) проблема отношения литературного языка к «простонародному» (т. е. крестьянскому, а отчасти и «мещанскому») языку и его областным вариациям;

3) проблема преодоления церковно-книжной речевой культуры или, во всяком случае, ограничения ее элементов в составе литературного языка;

4) проблема отражений в русском литературном языке разных стилей французского, немецкого и английского языков, разных форм западноевропейской литературной мысли, проблема «заимствования» и освоения семантических систем западноевропейских языков;

5) проблема взаимодействия между литературной речью и языком города с его разными сословными, профессиональными и техническими диалектами;

6) проблема организации «метафизического» языка^{3*}, т. е. отвлеченных журнально-публицистических и научно-философских стилей литературной речи;

¹ См. мою книгу «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX в.» (М., 1934. Гл. VII и VIII) *.

7) проблема нормализации форм «общенационального» выражения, проблема создания устойчивой «самобытной» системы русского национального языка — и в связи с этим проблема синтеза и структурного соотношения разнотипных элементов в этой национально-языковой системе.

Самостоятельное отношение Гоголя ко всем этим вопросам не сразу установилось и определилось. Оно менялось в течение 30-х годов, и лишь к самому концу их наметились твердые основы широкой, стройной и цельной литературно-языковой концепции. «Мертвые души» явились литературным манифестом, раскрывавшим сущность русской национально-языковой политики в понимании Гоголя. А «Выбранные места из переписки с друзьями» раскрывали перед обществом идеологию и мифологию, облекавшую «идеальный» образ автора (учителя, «душезнателя» и пророка), вводили читателей в семантический центр предносившейся Гоголю «идеальной» языковой системы национально-литературного выражения.

2

Язык Гоголя на пути к заключительному этапу своего самоопределения претерпевал существенные изменения, был подвержен резким колебаниям. Необходимо бегло коснуться их, чтобы всесторонне понять общественно-политическую и художественно-идеологическую подпочву языкового творчества Гоголя. В стиле гоголевских произведений первой половины 30-х годов кроме традиционного «нейтрального» фонда средств общелитературной речи рельефно выступали следующие четыре основных языковых пласта: 1) украинский «простонародный» язык; 2) стили русской разговорной речи и русского национально-бытового просторечия; 3) русский официально-деловой язык, преимущественно его канцелярские стили, иногда с примесью разговорно-чиновничьего диалекта и 4) романтические стили русской литературно-художественной и публицистической речи. Их взаимодействие и соотношение ко второй половине 30-х годов уже пережили сложную эволюцию. Вот краткие бюллетени, рисующие состояние каждой из этих речевых стихий гоголевского стиля к периоду «Мертвых душ».

§ 1. Попытка Гоголя сразу же включиться своей стихотворной поэмой «Ганц Кухельгартен» в систему русской литературно-художественной речи, направить свой язык по основному руслу, в котором двигались стили корифеев русской литературы, окончилась неудачей. Слабость гоголевского слога, «незрелость дарования относительно к слогу, языку и стихосложению»^{4*} была очевидна². Сложная атмосфера литературной стилистики 20-х годов не была родным воздухом для Гоголя. Слишком ощутителен был на языке молодого поэта налет «провинциализма». И Гоголь избирает другой стилистический путь, на который влекут его кроме национальной и социальной почвы, взрастившей писателя, литературная традиция, увлечение русского дворянского общества прозой Вальтер-Скотта^{5*} и романтический интерес к «народности», вызвавший моду на «малороссийское»^{6*}.

Параллельно для своих упражнений в «высоких» стилях русского литературного языка Гоголь избирает не только романтически-повествовательные и лирические жанры, но и жанры эстетико-патетических, критико-

² Ср. рецензии Н. Полевого в «Московском телеграфе» (1829. № 12); в «Северной пчеле» (1827. № 87); Ор. Сомова в «Северных цветах на 1830 г.» (С. 77—78).

публицистических и научно-исторических статей, в которых раскрывалась семантика художественного «образа автора»^{7*}. Это был путь романтической риторики, которая снабжала как дворянские, так и буржуазные стили русского литературного языка 20—30-х годов новыми формами фразеологии и символики (ср. язык прозы Д. Веневитинова, Титова, Ив. Киреевского, Н. Полевого, Н. Надеждина, В. Г. Белинского и др.).

Идея «народности» в русском литературном языке начала XIX в. была тесно связана с процессом художественно-речевого формирования национальных характеров. Потребность национализации приемов литературного выражения вела к выходу за границы языковых норм стародворянского салонного круга, стремившегося ассимилироваться с избранными формами речи и мысли западноевропейской аристократии и буржуазии. Намечались пути буржуазной трансформации салонно-дворянских стилей русского литературного языка. Выстраивалась вереница рассказчиков из среды провинциального дворянства, купечества, чиновничества и крестьянства (ср. «Повести Белкина», повести и рассказы М. П. Погодина, О. Сомова, Казака Луганского и др.). В языковом плане это был процесс обрастания литературного повествования свежими побегами устной речи, ее разных классовых и сословных стилей. Конечно, от социальной позиции автора зависели не только стилистический состав и границы «литературности», но и подбор характеристических форм просторечия и простонародного языка. Так расширялась и перестраивалась область литературной речи. В националистической концепции общерусского литературного языка украинский язык сливался с русскими провинциальными говорами как областная вариация славянского речевого строя.

Украинский язык с точки зрения русского буржуазно-дворянского самосознания был лишь провинциальным ответвлением русской «природы». Поэтому и для украинских дворян это был язык домашнего обихода. И только в этой функции он мог попасть в литературу как выражение и отражение народных украинских типов (преимущественно с комической окраской). Но дворянское понимание «народности» в начале XIX в. сближало простонародный язык и национально-бытовое просторечие с «устной словесностью» и древнерусской письменностью нецерковного содержания. Вполне понятно, что в эпоху увлечения «народностью» украинская словесность и язык в силу своей экзотичности должны были иметь в русском дворянском, даже аристократическом, кругу особенный успех. В статье «О малороссийских песнях» Гоголь писал: «Только в последние годы, в эти времена стремления к самобытности и собственной народной поэзии, обратили на себя внимание малороссийские песни, бывшие до того скрытыми от образованного общества и державшиеся в одном народе. До того времени одна только очаровательная музыка их изредка заносилась в высший круг, слова же оставались без внимания и почти ни в ком не возбуждали любопытства». Характерна здесь же оценка литературного значения народной поэзии: «На всем печать чистого первоначального младенчества, стало быть — и высокой поэзии» (Соч., 10-е изд., т. V, с. 287, 291). Таким образом, в составе самой украинской языковой стихии намечается стилистическая двойственность: украинское просторечие и повествовательно-бытовые стили украинской народной словесности (в аспекте русской литературно-языковой эстетики) рассматриваются преимущественно как источник национально-характеристических и комических красок при обрисовке украинских провинциальных типов из среды дворянства, не принадлежавшего к аристократическому кругу русских европейцев (т. е. главным образом мелкого дворянства), духовенства, казачества (деревенского

дворянства)³ и крестьянства; а украинская песенная поэзия провозглашается источником лиризма в стиле украинско-дворянских мелодий. Для характеристики отношения русского «общества» 30—40-х годов к украинской струе в составе русской художественной литературы очень красочна рецензия В. Г. Белинского на сборник «Ластовка» (1841)⁴. Симптоматично, что Белинский начинает с важного вопроса: «Есть ли на свете малороссийский язык, или это только областное наречие?» В ответ указывается, что «малороссийский язык действительно существовал во времена самобытности Малороссии и существует теперь — в памятниках народной поэзии тех славных времен». Грань кладется эпохой Петра I. По мнению Белинского, до этого времени не было классовой дифференциации украинского языка. У вельможного гетмана и простого казака «язык был общий, потому что идеи последнего казака были в уровнях с идеями пышного гетмана. Но с Петра Великого началось разделение сословий. Дворянство, по ходу исторической необходимости, приняло русский язык и русско-европейские обычаи в образе жизни. Язык самого народа начал портиться [...] Следовательно, мы имеем полное право сказать, что теперь уже нет малороссийского языка, а есть областное малороссийское наречие, как есть белорусское, сибирское и другие, подобные им областные наречия».

Так как, по мнению Белинского, жизнь украинского высшего общества «переросла малороссийский язык, оставшийся в устах одного простого народа», то отсюда делается вывод о невозможности украинской литературы и украинского литературного языка. «И какая разница в этом случае между малороссийским наречием и русским языком! Русский романист может вывести в своем романе людей всех сословий и каждого заставить говорить своим языком: образованного человека — языком образованных людей, купца — по-купчески, солдата — по-солдатски, мужика — по-мужицки. А малороссийское наречие одно и то же для всех сословий — крестьянское». «Простоватость крестьянского языка» ограничивает украинскую поэзию сферой «мужицкой жизни». «Какая глубокая мысль, — восклицает Белинский, — в этом факте, что Гоголь, страстно любя Малороссию, все-таки стал писать по-русски, а не по-малороссийски!» И это несмотря на то, что Гоголь, как гений, — «полный властелин жизни», что «для творческого таланта Гоголя существуют не одни парубки и дивчата, не одни Афанасии Ивановичи с Пульхериями Ивановнами, но и Тарас Бульба с своими могучими сынами».

Отношение самого Гоголя к украинской языковой стихии в стиле «Вечеров на хуторе» было условно-литературное. Привкус этой условной литературности был замечен и в речевых оценках самих героев. Бесприемный украинский язык считался «мужицким наречием», а русский — «грамотным» языком. Так, в «Ночи перед Рождеством», в начале повести кузнец Вакула изъясняется перед читателем и на русско-украинском условном литературно-разговорном языке, и на русском буржуазно-дворянском просторечии, и на языке русских романов и повестей («Чудная, ненаглядная Оксана, позволь поцеловать тебя...»; «А я ее так люблю, как ни один человек на свете не любил и не будет никогда любить...» и т. п.), и на языке народной поэзии в его литературной транспозиции

³ Ср. у Гоголя в «Ночи перед Рождеством»: «Шел ли набожный мужик или дворянин, как называют себя казаки, одетый в кобеняк с видлогою [...]» (Гоголь Н. В. Соч. 10-е изд. / Под ред. Н. С. Тихонравова. М., 1889. Т. I. С. 109; в дальнейшем указываем только том и страницу этого издания).

⁴ Белинский В. Г. Соч. СПб., 1875. Т. 6. С. 200—202 **.

(«Если бы меня призвал царь и сказал: „Кузнец Вакула, проси у меня всего, что ни есть лучшего в моем царстве, все отдам тебе. Прикажу тебе сделать золотую кузницу“» и т. п. «... Стоит, как царица, и блещит черными очами» (т. I, с. 119) и т. п.), и на мешанском языке бывалых людей (в разговоре с Пацюком: «Дай боже тебе всего, добра всякого в довольствии, хлеба в пропорции! (Кузнец иногда умел вернуть модное слово: в том он понаторел в бытность еще в Полтаве, когда размалевывал сотнику досчатый забор) [...] Свиныны ли, колбас, муки гречневой, ну, полотно, пшена, или иного прочего, в случае потребности. . . как обыкновенно между добрыми людьми водится. . . не поскупимся. Расскажи хоть, как, примерно сказать, попасть на дорогу к нему?» (с. 122). С переносом действия в Петербург вся речевая атмосфера меняется. Выступают искусственные признаки противопоставления русского языка украинскому:

«„Что ж, земляк“, — сказал, приосанясь, запорожец, и желая показать, что он может говорить и по-русски: — *„што, балшой город?“* Кузнец и себе не хотел осрамиться и показаться новичком, притом же, *как имели случай видеть выше сего, он знал и сам грамотный язык. „Гоберния знатная!“* отвечал он равнодушно: „нечего сказать, дома *балшущие*, картины висят *скрозь важные*. Многие дома исписаны буквами из сусального золота *до чрезвычайности*. Нечего сказать, *чудная пропорция!*“ Запорожцы, услышавши кузнеца, так свободно изъясняющегося, вывели заключение, очень для него выгодное» (с. 133 и 554).

Еще резче эти условно-литературные функции украинского языка подчеркнуты в сцене бесед запорожцев с Потемкиным и царицей. В казацкую речь внедряются чистые, нерусифицированные украинизмы («Та вси, батько. . .», «Та спасибі, мамо! . . .» и др.). Они выделены курсивом. Мало того: они комментируются автором при посредстве ссылки на «лингвистический вкус» кузнеца Вакулы.

«„Як же, мамо! Ведь человеку, сама знаешь, без жинки нельзя жить“, отвечал тот самый запорожец, который разговаривал с кузнецом, и кузнец удивился, слыша, что этот запорожец, зная так хорошо грамотный язык, говорит с царицею, как будто нарочно, *самым грубым, обыкновенно называемым мужицким наречием. . .*» (с. 137).

Характерно, что речь запорожца вслед за тем принимает типичное для ранней гоголевской литературной манеры украинно-русское течение⁵.

Таким образом, Гоголь был далек от социологической дифференциации самого украинского языка. В гоголевском стиле классовые грани вносились в украинскую стихию формами смешения ее с диалектами и стилями русского языка. Однако и здесь диапазон колебаний не широк. Гоголь действовал и писал по условным литературно-дворянским понятиям своего времени о «счастливой Авзонии»^{9*}, о «танцующем и поющем» украинском народе^{10*}, о казаках, о провинциальных чиновниках и старосветских помещиках. Лишь в самом конце 30-х годов, в эпоху переделки текста «Тараса Бульбы»^{11*}, Гоголь задумался над вопросом о классовой дифференциации «древних казаков», о социальной природе и историческом значении народной поэзии и — в связи с этим — над вопросом о «языке» казаков. Сохранилась такая заметка среди бумаг Гоголя: «Слова два скажу о языке. Несправедливо приписывают древним козакам козацкие и чумацкие какие-то поступки. Что придали и заставили их так говорить и действо-

⁵ «„Мы не чернецы“, продолжал запорожец, „а люди грешные. Падки, как и все честное христианство, до скромного. Есть у нас не мало таких, которые имеют жен, только не живут с ними на Сече. Есть такие, что имеют жен на Польше; есть такие, что имеют жен в Украйне; есть такие, что имеют жен и в Турешине“» (Т. I. С. 137).

вать бандуристы — это не доказательства; они пересказывали по своим понятиям и речам; песни сочинялись в народе и [часто уже] большею частью после той эпохи, которую они изображают» (с. 629).

Украинская примесь в составе повествовательного стиля Гоголя неотделима от характера рассказчиков. Рудый Панько, как издатель «Вечеров на хуторе близ Диканьки», очень колоритно описывает социально-языковую позицию — свою и своих приятелей. Это — мир провинциального «хуторянского» захолустья, враждебный «большому свету», т. е. дворянско-аристократическим стилям русской литературы. «Вечера» вступают в живую традицию «народной» романтической литературы, претендующей на демократизм. С точки зрения норм «большого света» речь украинского хуторянина должна быть признана (как иронически предполагает и пасичник) «мушицкой». Против этого Рудый Панько возражает: рассказчики были «люди вовсе не простого десятка, не какие-нибудь мужики хуторянские» (с. 5). Это — деревенская аристократия, вроде сельских рассказчиков Вальтер-Скотта. Однако и в этой среде, и в ее языке замечается социальное расслоение. Устанавливается явный стилистический антагонизм между хуторянскими «деревенскими» краснобаями — Фомой Григорьевичем, на стороне которого оказывается и сам Рудый Панько, и гороховым паничем из Полтавы, который принадлежал к «знати» и даже «обедал раз с губернатором за одним столом» (с. 97). Гороховый панич («еще зовсим молода дитына»^{12*}) изображается городским «аристократом», сторонником литературно-книжной «печатной» романтической культуры слова, с ее вычурным, «хитрым» языком:

«Иной раз слушаешь, слушаешь и раздумье нападет. Ничего, хоть убей, не понимаешь. Откуда он слов понабрался таких?» (с. 5—6).

Таким образом, демократическому украинско-простонародному языку старого поколения хуторян — Рудого Панька и «незнатного дьяка» Фомы Григорьевича — противопоставляется городской, «обруселый» и зараженный романтизмом язык «горохового панича».

Новизна гоголевского стиля заключалась в обнаженном демократизме примеси украинского «простонародного» языка. Характерно, что Гоголь явно демократизирует и украинизирует язык Фомы Григорьевича. Представляют большой лингвистический интерес наблюдения над авторской переделкой текста «Бисаврюка» «Отечественных записок». Не подлежит никакому сомнению, что укрепившееся в гоголевской литературе мнение о правке гоголевского стиля П. П. Свиньиным преувеличивает значительность редакторских изменений и мешает оценить языковые колебания самого Гоголя^{13*}. Речь Фомы Григорьевича, названного в «Отечественных записках» (1830, февраль, с. 238—264; март, с. 421—442) дьячком Покровской церкви, была сначала «олитературена» самим Гоголем: она первоначально менее отступала от традиционных норм условного литературного повествования⁶.

Но не менее показательно, что язык «Вечеров на хуторе близ Диканьки», несмотря на устранение во второй части горохового панича (рас-

⁶ Например: «Очнувшись от своего беспамятства, первым делом его было снять со стены дедовскую нагайку [...]»; в тексте «Вечеров»: «Очнувшись, снял он со стены дедовскую нагайку»; «С невыразимой тоской ворочался он в свою темную хату» (в «Вечерах» это место исключено вовсе); «Слышно было, что поляк долго еще хвастался, что старый Корж хотел ему навязать девуку, какой бы не согласился взять ни один порядочный человек» (в «Вечерах» выброшено); «Я его оставлю, оставлю покинутого всем светом» (думы Пидорки, в «Вечерах» исключено); «Девчата, в нарядном головном уборе из желтых, синих и розовых стричек, *сверх коих* повязывался золотой галун» — в «Вечерах»: «*поверх которых* навязывался золотой галун» (С. 46).

сказывавшего «таким вычурным языком, которого много остряков и из московского народу не могло понять»), «урбанизуется», теряет все более и более простонародно-украинский колорит. Во второй части «Вечеров» роль Фомы Григорьевича сужается. Он выступает лишь с былью «Закладованное место». Вместо «былей» дьячка — или «небылицы», составленные из словесного материала украинской народной поэзии («Страшная месть»), или мелкопоместные «истории», записанные со слов горожанина («Иван Федорович Шпонька»). Промежуточное положение по языку и стилю занимает «Ночь перед Рождеством». Однако и в этой повести гораздо более ощутителен налет русского литературно-книжного языка и русского «городского» стиля, характерного для украинской помещицкой и чиновничьей среды, чем в языке Рудого Панька и дьяка Фомы Григорьевича⁷.

Урбанизация украинно-русского стиля находит свое заключительное выражение в языке «Миргорода». Здесь происходит решительный отрыв гоголевского повествовательного стиля от украинского простонародного языка (ср.: «Пульхерия Ивановна Товстогубиха, *по выражению окружающих мужиков*»). Конечно, отражения грамматических и лексических «украинизмов» в языке автора не исчезли (например, в языке «Старосветских помещиков»: «душа *стосковалась* за человеком»; «перед ужином Афанасий Иванович еще кое-чего *закушивал*» и т. п.). Но они не несли стилистической и характеристической функции (кроме, конечно, обозначений предметов, воспроизводивших обстановку украинского поместья). Украинский простонародный язык свободно вливается лишь в диалогическую речь персонажей.

Гоголь теперь резко отделяет живой украинский язык от стилей украинской народной поэзии. Изучение процесса переработки «Тараса Бульбы» показывает, что само понятие литературного «украинизма» в сознании Гоголя, ставшего на точку зрения русских националистов^{14*}, подверглось решительному преобразованию. Народнопоэтическая украинская фразеология, символика, образные семантические и синтаксические формы песенного языка расцениваются Гоголем как живые источники «славянского национально-языкового духа и обрабатываются в стиле гомеровских поэм^{15*}. Украинский же простонародный язык низводится на роль провинциального придатка к стилям русского буржуазно-дворянского просторечия⁸. Простонародные украинизмы в языке Гоголя становятся провинциализмами в составе русского просторечия. Функции и роль их, особенно в употреблении глагольных форм вида и в приемах глагольного управления, немаловажны, хотя Гоголь продолжает вести с ними упорную борьбу и в конце 30-х и в начале 40-х годов.

Так, в первоначальных редакциях «Женихов» и «Ревизора» иногда проскальзывали украинизмы и, во всяком случае, формы и слова, чуждые общим нормам русского городского просторечия. Например, в речи Кочкарева: «дела не смыслишь, так *не совайся*» (т. VI, с. 28); «ну, что *с тебя* за надворный советник?» (с. 47); в речи Феклы: «А и *притоманно* есть» (с. 40).

⁷ Например: «...зсиди он был настоящий губернский стряпчий в мундире» (Т. I. С. 100); «торжеством его искусства была одна картина» (С. 101); «и он строит любовные курсы» (С. 103); «курить спокойно люльку и слушать *сквозь упоительную дремоту колядки*» (С. 104); «все дома *устремили* на него свои *бесчисленные огненные очи*» (С. 132); «огромные тени [...] мелькали по стенам, досягая головою труб и крыш» (С. 132); «на лице изображалась *какая-то надменная величавость*» (С. 135) и т. п.

⁸ См. примеры украинизмов в русском языке Гоголя в работе И. Мандельштама «О характере гоголевского стиля» (Гельсингфорс, 1902. С. 213 и след.)^{16*}.

В «Ревизоре» в речи городничего: «[...] листья табаку, называемого *бакуном*» (с. 67); «Купцы и мещане на меня страх *озорятся*» (с. 70); «Я бы вам *канчуков* вместо медали!» (с. 131); ср. в «Вии»: «...им отсыпалось по мерке *кру п н о г о г о р о х у*, что состояло в коротеньких кожаных *канчуках*» (т. III, с. 369); «А потом, как *разодмет* тебе брюхо, да набьешь себе карман, так и „почтенный“» (т. VI, с. 132)⁹.

В речи Хлестакова: «Верно лежал на кровати? Вся *искомкана*» (с. 80); «*дмется* так расписывает, что его и на небо подняли и в самый рай внесли» (с. 153); «Зачем мне уж было *надевать тогда нового фрака?*..» (с. 181); в речи Анны Андреевны: «А он *меня понравил* и, я заметила, все на меня поглядывал» (с. 103); в речи Осипа: «*Растаканье*, канальство» (с. 175).

Все эти провинциализмы в окончательном тексте комедий были устранены.

§ 2. Украинский простонародный язык сочетался в творчестве Гоголя с формами русского литературно-книжного языка при посредстве стилей просторечия. Просторечие составляло основной национальный фонд устно-бытового языка дворянства и буржуазии. Классовые разновидности просторечия не были резко разграничены, хотя процесс формирования салонно-дворянских стилей во второй половине XVIII в. не мог не отразиться на них. Не подлежит сомнению, что просторечие в повествовательном языке Гоголя носило ярко выраженный мелкопоместный, «простонародный» и даже несколько мещански-чиновничий характер. Однако в повествовательном стиле первой части «Вечеров на хуторе» просторечие было исключительной принадлежностью сказа Фомы Григорьевича и Рудого Панька.

Так, в повествовательном стиле Фомы Григорьевича: «Настроил *сдуру* старого хрена отворить дверь хаты» («Вечер накануне Ивана Купала» — т. I, с. 41); «и понес хрыч небывальщину» (с. 46); «подпускали турысы» (с. 47, 87); «другой тоже, видно, *не промах*» (с. 47); «*калякали* о том о сем» (с. 50); «молодецкая *мольв*» («Пропавшая грамота» — с. 83); «*стянул* его коня» (с. 85); «больно ему было *крепко*» (с. 85); «*смазливые* рожи» (с. 87); «*рожи на роже*, как говорится, не видно» (с. 88); «чертанье пошло снова *драть горло*» (с. 89 и 90); «*турнули* к нему ордою» (с. 88); «Что *хочь* делай» («Заколдованное место» — с. 214); «покрикивал только дед, *ударив во всю мочь*» (с. 218) и др. под.

Не менее ярки отголоски «низкого просторечия» и в языке пасичника: «дернула же охота и пасичника потащиться вслед за другими» (с. 3); «Он вас всегда примет в *балахоне*» (с. 5); «прошу, однако ж, не слишком [...] *финтить*» (с. 8) и др.

Зато повествовательная речь «горохового панича» (если, конечно, отрешиться от диалогической речи действующих лиц) почти совсем свободна от примеси русского просторечия. Лишь переводные с украинского идиомы и лексические украинизмы вносят в нее простонародную струю¹⁰. Например: «пьяный жид *давал бабе киселя*» (с. 14); «доски *посунулись*» (с. 26) и др. под.

Процесс «урбанизации» гоголевского сказа ведет к смягчению «простонародности» языка. Просторечие принимает более «дворянские» городские

⁹ Ср. сохранившееся и в окончательной редакции слово *куматься*: «...ты там кумаешься да крадешь в ботфорты серебряные ложечки» (Т. 6. С. 171).

¹⁰ Ср. слабое отражение просторечия в «Страшной мести»: «Что-то не мало всей *сволочи*» (Т. I. С. 165); «*ходят козырем как будто бы что путное*» (Т. I. С. 166) и нек. др.

формы, хотя и сохраняет всю свою непринужденную развязность, не скованную этикетом дворянского салона, «большого света»¹¹.

Правда, к формам просторечия вели и те следы бурсацкого, семинарского диалекта, которые были заметны в языке Фомы Григорьевича и перешли затем в повествовательный стиль отрывка «Учителя», «Вия» и «Тараса Бульбы».

Но уже в повествовательном языке «Ночи перед Рождеством» начинают встречаться слова и выражения «должностного» просторечия. Например: «Бедный черт припустился бежать, как мужик, которого только что *выпарил заседатель*» (с. 141) и т. п. В языке повести об Иване Федоровиче Шпоньке сфера буржуазно-дворянского просторечия несколько расширяется. Вместе с тем связь его со стилями официально-делового или канцелярского языка и разговорно-«должностного» слога становится крепче и заметнее. Так, с одной стороны, появляются отдельные формы школьно-арготического («урока *в зуб* не знал» — с. 187) и военного («стал в *вытяжку*» — с. 192) просторечия. С другой стороны, ощущается и привкус канцелярски-делового языка. Например: «Эти дела *более* шли хуже, *нежели* лучше» (с. 206); «*долгом почитаю предуведомить*» (с. 206) и т. д. Колебания в приемах употребления просторечия и в его стилистическом составе еще дают себя остро чувствовать и в языке «Миргорода». Так, в повествовательном стиле «Старосветских помещиков» просторечие представлено бледно и бедно: «Жаловались на *животы* свои» (с. 229); «ужасно *жрали* все в дворе» (с. 230); «мужики *распьянствовались*» (с. 245) и т. п. Зато в «Вии» повествовательный язык включает в себя много просторечных выражений, иногда даже мелкобуржуазной окраски. Например: «богослов уже успел *подтибрить* с воза целого карася» (с. 374); «он всегда имел обыкновение *упрятать* на ночь полпудовую краюху хлеба» (с. 372); «сосчитать, сколько каждый из них *уписывал* за вечерю галушек. . .» (с. 369); «богослов *сплюнул* в сторону» (с. 372); «решился воспользоваться и *улизнуть*» (с. 381); «философ [. . .] издал глухое *крехтание*» (с. 387); «*фукнул* в обе руки» (с. 393); «по странному *поперечивающему* себе чувству» (с. 393) и др. под.

Но еще сложнее и ярче формы просторечия в языке повести о двух Иванах. Здесь — непринужденная, грубая стихия провинциальной фамильярно-бытовой дворянской речи то с уклоном в «простонародность», то в «должностной слог» мотивируется образом рассказчика (того же Рудого Панька, но как бы переселившегося в уездный город)^{17*}. Например: «*уходился страх*» (с. 410); «*шушукала, шушукала* проклятая баба» (с. 422) и т. п.

Близость социального облика подставного рассказчика к изображаемой среде разрушает границы между языком повествования и диалогической речью персонажей (ср. в речи Ивана Никифоровича: «С вами говорить нужно *гороху наевшись*» — с. 417; «Что вы там *раскудахтались?*» — с. 418; «Я вам, Иван Иванович, *всю морду побью*» — с. 419 и т. п.).

Перенесение сферы действия в Петербург знаменовало разрыв Гоголя с системой провинциального «украинизированного» просторечия. В языке петербургских повестей сфера просторечия впитывает в себя все более и более элементов фамильярно-бытовой речи городской технической интеллигенции, чиновничества, офицерства. Но эти стили просторечия в творче-

¹¹ Ср. в «Главе из исторического романа»: «дьякон *шел уже на пропало*» (Т. 5. С. 135); «*отдирали краковяк*» (Там же) и др.

стве Гоголя первой половины 30-х годов еще очень бедны сословными и профессиональными красками. Они используют «нейтральный» фонд устно-бытовой лексики, свойственной людям неаристократического круга. В языке «Портрета»: «мужики обыкновенно *тыкают пальцами*»; «о чем *каляет народ*» (т. V, с. 156); «та же *набившаяся, приобихшая рука*» (с. 156); «*копался его лакей*» (с. 162); «не хвастал, не *задибался*» (с. 164); «штоф чистой русской водки, которую они однообразно *сосут* весь день» (с. 181); «*отпустить проста глупость*» (с. 192) и т. п.

В «Невском проспекте»: «вот он *продрался-таки* вперед» (с. 266); «этих хладнокровных девиц чрезвычайно трудно *расшевелить*» (с. 275); «Шиллера это как *бомбоюхватило*» (с. 282); «поцелуй, который, уходя, Пирогов *влепил* нахально в самые губки» (с. 282); «*живет на фуфу*» (с. 282); «*нарезывается один*» (с. 282); «Он уже совершенно был *накоротке*» (с. 283) и мн. др.; в языке «Записок сумасшедшего»: «тебе тогда *не стать мне и в подметки*» (с. 350); «поскользнулся на проклятом паркете и чуть-чуть не *расклеил носа*» (с. 348); «я глядел на всю эту канцелярскую *сволочь*» (с. 359) и мн. др.

Элементы вульгарного просторечия пробивались и в литературно-книжный язык Гоголя. В этом смешении чувствовалась осознанная художественная цель: разрушение старой системы литературно-книжных стилей (ср. широкое применение разговорной лексики и разговорных конструкций в пушкинском языке с конца 20-х годов). Например, в повести «Страшная рука»: «*не знал прибрать* имени женщине» (с. 97); «*о, это таковский народ!*» (с. 98)¹²; в статье «О средних веках»: «Ум человека, *задвинутый крепкою толщею*, не мог иначе *прорваться*» (с. 129); «вся Европа, двинувшись с мест, *валится* в Азию» (с. 148); в статье «Об архитектуре нынешнего времени»: «прежде нежели достигнет истины, он (ум) *столько даст объездов*» (с. 227); «оно (искусство) должно *пропестрить* [...] изрыть, скрыть равнину» (с. 231); в лирическом отрывке «Жизнь»: «протянувши свою *жилистую десницу*» (с. 244); в статье «Шлецер, Миллер и Гердер»: «автор, опасаящийся, чтобы у него не *перехватил* кто-нибудь мысли» (с. 248); в статье «О малороссийских песнях»: «из этой пестрой кучи *вышибаются* такие куплеты, которые поражают самую очаровательную безотчетностью поэзии» (с. 292); в статье «Последний день Помпеи»: «всякий [...] топорщится произвесть эффект» (с. 305) и мн. др.

Точно так же для романтического стиля молодого Гоголя характерны такие немотивированные срывы в просторечие, иногда с провинциально-украинским оттенком.

Например: «Ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые живописные массы листьев, *накидывая* на другие темную, как ночь, тень, по которой только при сильном ветре *прищет* золото» (т. I, с. 9); в «Страшной мести»: «*алые, как кровь, волны, хлебещут* и толпятся вокруг старинных стен» (с. 161) и т. п. Вместе с тем перифразам высокого романтического стиля соответствовало, как антитезис, ироническое использование описательных выражений в просторечном языке комического повествования. Например, в отрывке «Учитель»: «отправлял всеобщий процесс житейского насыщения» (т. V, с. 50); «термометр жизни переходит за точку замерзания» (с. 52); «обстоятельство [...] надвинувшее облако недоразумения на ум его» (с. 54); в отрывке «Успех посольства»: «разно-

¹² Ср. здесь же выражения купеческого и мелкочиновничьего языка: «За *сыромятную* жизнь *сожительницы*» (Т. 5. С. 98); в «Портрете»: «доктор, принявший на себя обязанность его *пользовать*» (Т. 5. С. 178); «кто кого *перебьет*» (Т. 5. С. 179) и нек. др.

голосый лай прорезал облекавшую его тучу задумчивости» (с. 55) и т. п.

Итак, Гоголь признает междуклассовый фонд национально-бытового просторечия, свойственный обществу неаристократического круга. Этот фонд входит и в повествовательный язык автора. Многие слова, формулы, обороты свободно передвигаются из речей персонажей разного социального положения в стиль повествователя.

Например, *влепить слово, словцо*. В «Женихах» сваха Марфа рассказывает об Иване Петровиче Яичнице: «Как закричит на меня: [. . .] „Ты врешь, собачья дочь!“ Да еще, мать моя, влепил такое словцо, что [уж] непристойно и тебе сказать» (т. VI, с. 8); в «Ревизоре» в речи городничихи: «Ты там вдруг влепишь такое словцо, какое только в кучерской услышишь» (с. 130); в авторском языке «Повести о том, как поссорился. . .»: «если влепит словцо, то держись только» (т. I, с. 408). *Байбак*. В «Женихах» в речи Кочкарева: «сам ты лежишь, как *байбак*, весь день на боку» (т. VI, с. 29). Ср. в «Мертвых душах» (т. III, с. 155, 190).

В языке Гоголя до середины 30-х годов обнаруживается подвижной и небогатый запас таких «внелитературных» слов, при посредстве которых накладываются характеристические краски на речь персонажей из неинтеллигентного круга: Ирина Пантилимоновна, тетка невесты из «Женихов», говорит: «Да ведь Алексей-то Дмитриевич уж такой человек, такой *политичный*, так *авантажно* держится, а сукно-то на кафтане самое немецкое» («Женихи» — т. VI, с. 33); в речи Осипа («Ревизор»): «Деньги б только б были, а жизнь тонкая и *политичная*» (с. 78); «И ты невежливого слова никогда не услышишь, обращение самое *политичное*: тебе всякий говорит „вы!“» (с. 79). Ср. употребление слова *политичный* в языке Селифана. Ср. применение этого слова в повествовательном стиле «Мертвых душ»: «*политичное* держание за белые ручки». Таковы же слова *великательный, великатес* в речи Феклы (свахи в «Женихах»): «Никанор Иванович Онучкин. Это уж такой *великательный*!» (с. 35). «Бывало, такая *манерная* сидишь, так вот совсем как святая: ни суставчиком не шелохнешь. . . Такой *великатес*!» (с. 37). Ср. в речи Селифана в «Мертвых душах».

Также небогат в языке Гоголя этой эпохи и круг экзотических русских «простонародных» слов; например, *мигач* в речи свахи Феклы: «Пойдешь ли — платье так на тебе и шумит, а *мигачи-то*, бывало, ножку-то как начнут подставлять, чтоб уронить тебя. . .» («Женихи» — с. 37). Ср. в «Мертвых душах» — в повествовательном стиле: «мигача» и «щеголя»^{18*}. *Телепень* — в речи Кочкарева («Женихи»): «Телепень! Глупее барана!» (с. 47); в письме Хлестакова («Ревизор»): «Теперь, по милости этих *телепней*, у меня не только на дорогу, но даже будет чем и дома покутить» (с. 141). Ср. в «Мертвых душах» в речи Петуха^{19*}.

Таким образом, Гоголь стремится ввести в систему литературного выражения демократические стили просторечия, свойственные среде мелкого и среднего поместного дворянства, городской технической интеллигенции и чиновничества. На их основе, посредством скрещения их с формами литературно-книжного языка и посредством соответствующего отбора и преобразования литературных стилей «должна была сложиться новая разновидность русского литературного языка, несущая в себе новые выразительные и изобразительные речевые категории, не знакомые ранее сложившемуся стандартному литературному языку»¹³.

Стили просторечия в языке Гоголя соприкасались и смешивались с канцелярской, официально-деловой речью.

¹³ Переверзев В. Ф. Народный язык у Гоголя // Лит. критик. 1934. № 9. С. 85^{20*}.

§ 3. Стили канцелярской речи, смешанной с формами разговорно-чиновничьего диалекта, были известны Гоголю как деловой государственный язык. Примесь канцеляризов, чиновничьих слов и выражений была неизбежна в смешанном украинно-русском языке, сближавшемся с системой русской книжной речи.

Если в повествовательном языке первой части «Вечеров на хуторе» должностные выражения редки, спорадичны, например: «обличить во лже бесстыдного *поносителя*» («Сорочинская ярмарка» — т. I, с. 30); «*подрытая монополия* амбарного кота» («Майская ночь» — с. 64) и некоторые другие (ср. в речи головы: «*резолуцию* всем им *учиним*» — с. 68 и др.), то в стиле повести о Шпоньке примесь делового слога становится значительнее. Но лишь «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» можно считать началом, истоком этой речевой струи в составе гоголевского языка. Например: «хотел что-то *присовокупить*» (с. 419); «к *довершению* всех оскорблений [...] как будто с особенным намерением *усугубить* оскорбление» (с. 422); «табак, *адресуемый* в нос» (с. 425); «перед *начатию* чтения» (с. 432); «мудрый *блюститель* порядка» (с. 435); «бумагу *пометили, записали, выставили номер, вшили, расписались*» (с. 441) и мн. др. Ср. здесь же элементы должностного «арго»: «забежать *зайцем* вперед» (с. 423 и 424); «*состряпало* такую бумагу» (с. 440) и т. п.¹⁴

Диалог действующих лиц этой повести кишит официальными и канцелярскими формулами: «вы *нарушили порядок благочиния*» (городничий — с. 436); «позабыв и *приличие* и *уважение к чину и фамилии человека*, *обесчестить* таким *поносным именем*» (с. 418) и мн. др. Ср. речь квартального в «Портрете» (т. V, с. 165 и след.). Кроме того, в повествовательный стиль внедряется канцелярский язык «позвов», копируемых в «натуре».

Официально-деловая канцелярская речь явственно проступает в языке петербургских повестей, иногда облеченная иронической экспрессией. Например, в «Портрете»: «он уже готов был признать его нарочно посланным свыше для *воспрепятствования его намерению*» (с. 185); в «Невском проспекте»: «трогательная привязанность их *посессоров*» (с. 254); «*написать отношение* из одного казенного места в другое» (с. 255); «в их голове ерлаши и целый *архив начатых и неоконченных дел*» (с. 256) и т. п.

В «Записках сумасшедшего» и в «Носе» разговорно-чиновничья и канцелярски-деловая струя заметно усиливается и подчиняет себе все другие социальные оттенки и различия стилей просторечия. Например, в «Записках сумасшедшего»: «Я не понимаю выгод служить в департаменте: никаких совершенно *ресурсов*» (с. 345); «Что это за бестия наш брат, чиновник!... пройди только какая-нибудь в шляпке, непременно *зацепит*» (с. 346); «он увидел, может быть, *предпочтительно мне оказываемые знаки благорасположенности*» (с. 349); «достатков нет» (с. 350); «сынки их *дебошничают и лезут* в дворяне» (с. 350); «это нужно *взять к сведению*» (с. 354); «событие, *имеющее быть* завтра» (с. 363) и мн. др.

Любопытно, что критико-публицистический стиль Гоголя первой половины 30-х годов, при значительной свободе от церковно-книжной фразеологии и семантики, обнаруживает связь ироническую, а иногда и непосредственную с чиновничьим и канцелярским языком.

Например, в статье «О движении журнальной литературы»: «Рас-

¹⁴ Ср. в статье «Борис Годунов»: «сенатский *рябчик*» (Т. 5. С. 67).

смотрим его мнения *чисто относительно* к текущей изящной литературе» (т. VI, с. 334); «*неимение* совершенно никакого такта» (там же); «этот разбор был следствие *узнания* разбираемого предмета» (с. 335); «эти *пункты* довольно важны» (с. 348); «автор [...] *представлял ее в презент*, как проситель представляет куль муки взяточнику-судье» (с. 350); «*счесть* итог всех книг, *пожалованных* в первоклассные» (с. 350) и др. под.

Канцелярский язык настолько глубоко входил в структуру гоголевского стиля, что Гоголю казалась совершенно необоснованной борьба «смирдинской школы»^{21*} против осколков официально-деловой, приказной речи в светском языке буржуазно-дворянского общества. В статье «О движении журнальной литературы в 1834 г.» Гоголь так отзывался о литературно-языковой реформе Сенковского: «Наконец, даже завязал целое дело о двух местоимениях: *сей* и *оний*, которые показались ему, неизвестно почему, неуместными в русском слоге» (т. V, с. 491). Пушкин в своем полемическом отклике на статью Гоголя^{22*} должен был разъяснить, что протесты Сенковского против слов *сей* и *оний* символизировали отрицание всей старой системы книжного языка, основанной по преимуществу на церковнославянизмах и канцеляризмах, особенно в сфере морфологии, лексики и синтаксиса. Пушкин возражал Сенковскому, защищая книжный язык. Но для Пушкина центр «литературности» лежал в синтезе церковнославянизмов, европеизмов, форм светского дворянского просторечия и «простонародного» языка. Гоголь же, в начале 30-х годов выдвигая принцип контраста как основу романтического творчества, пытался сочетать просторечные стили «среднего сословия» с книжным языком романтизма.

§ 4. В сфере литературно-книжной речи внимание Гоголя сразу же было приковано романтическими стилями русского литературного языка, питавшимися стиховой культурой предшествующей эпохи. Тут смешивались с романтическими неологизмами и отголоски традиции сентиментальных стилей, и церковно-книжные архаистические формы выражения. Вместе с тем в этом кругу происходил напряженный процесс освоения западноевропейской фразеологии, западноевропейской художественной тематики, образов, синтаксических приемов, композиционных схем. В системе романтических стилей сталкивались и смешивались национально-русские языковые элементы разных исторических пластов и эпох с «европеизмами». Для гоголевского стиля первой половины 30-х годов характерно эклектическое отношение к разным видам романтического языка: Гоголь свободно пользуется и языком школы В. А. Жуковского (ср. широкое употребление прилагательных, нередко среднего рода ед. числа в функции существительных), и немецко-романтическими стилями Любимудров (ср. язык статей «Скульптура, живопись и музыка», «О средних веках», «Жизнь» и др.), и кошмарным языком французской «неистойвой словесности» (стиль «Кровавого бандуриста», «Портрета» и др.^{23*}). Гоголь увлекается «мелодией», «гармонией языка», всеми «оттенками звуков», красочной напряженностью и отвлеченным гиперболизмом романтических образов, перифраз, метафор, их быстрой сменой и непрестанным столкновением. Гоголь — имажинист-романтик, культивирующий слог «увлекательный, огненный» (т. V, с. 143), «блестящий» (с. 144) и «молнийный». В романтическом языке Гоголя — характерное для романтиков засилье «индивидуализирующих» эпитетов, метафорических определений, вообще отвлеченных форм качественной оценки, роднящих язык романтизма с сентиментальными стилями, но поражающих эмоциональным напряжением, обилием семантических антитез и

метафорических противоречий¹⁵. Гоголь проходил сложный и трудный путь преодоления романтических фразовых шаблонов, но он не мог вполне избавиться от них до эпохи «Мертвых душ»¹⁶ (ср. в «Женщине»: «дрожащие губы пересказывали мятежную бурю *растерзанной души*» (с. 61); «молния очей исторгала всю душу» (с. 65); в «Отрывках романа»: «глаза черные, как уголь, некогда — огонь, буря, страсть, ныне неподвижные» (с. 93); в «Портрете»: «могущественный смычок [...] не обвивается пронзительными звуками около сердца» (с. 173) и мн. др. под.).

Однако Гоголь в этом «водопаде» (любимый образ Гоголя в начале 30-х годов) романтических метафор нашел новые формы поэтической семантики и вынес отсюда новую теорию и практику построения и употребления художественных образов. Все это отразилось и в языке «Мертвых душ». Романтические стили представлялись Гоголю тем горнилом, в котором сплавлялись формы дворянско-буржуазного просторечия с новоевропейской фразеологией и с церковнославянизмами.

Для характеристики отношения Гоголя к западноевропейской струе в составе романтических стилей можно привести множество слов, фраз, образов, метафор, приемов синтаксической связи. Приходится ограничиться двумя-тремя примерами: «оно (лицо. — В. В.) непременно должно было все *заговорить конвульсиями*» (с. 72); «нежный серебро-розовый *колер* цветущих дерев становился пурпурным» (с. 80)¹⁷; «она бы (Европа. — В. В.) не слилась, железною силою энтузиазма, в одну стену» («О средних веках» — с. 121); ср.: «возжечь этой верой пламень и ревность до энтузиазма» (с. 197); в «Тарасе Бульбе»: «жадные узнать новые эволюции и вариации войны» (с. 427) и мн. др. Однако сам Гоголь не был новатором в области перевода и освоения «европеизмов» (как, например, Н. Полевой)^{24*}. Он лишь развивал и комбинировал заимствованные у русских романтиков образные и фразеологические формы. И тут приходила на помощь Гоголю архаическая традиция высоких стили поэзии XVIII в., пропитанная церковнославянизмами.

В этот период отношение Гоголя к церковнославянскому языку — тройственное. С одной стороны, церковнославянизмы (и даже архаической окраски) входят в комический строй перифраз и метафор, применяемых к «низким предметам», в стиле комического повествования. С другой стороны, при посредстве церковнославянского языка формируется речь персонажей, причастных к церковной культуре и цивилизации (вроде дьячка Фомы Григорьевича или поповича Афанасия Ивановича

¹⁵ Ср. вереницу противоречивых наречий в языке «Старосветских помещиков»: «Я знал его влюбленным нежно, страстно, бешено, дерзко, скромно...» (Т. 1. С. 241); ср. подбор эпитетов в «Вии»: «ее лицо с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем вторгавшимся в душу» (Т. 1. С. 376); в статье «Скульптура, живопись и музыка»: «живет порывно, сокрушительно, мятежно» (Т. 5. С. 116); в «Невском проспекте»: «так ужасно, так страдательно, так сладко жил» (Т. 5. С. 272); в «Портрете»: «Невыразимо выразимое покоилось на них» (Т. 5. С. 174), и т. п.

¹⁶ Ср. гиперболическую метафоризацию образов в романтическом языке Гоголя и широкое употребление такого типа беспредметных перифраз, которые Пушкин преодолел уже к концу 10-х годов. Например: «огненные звезды [...] тускло реяли среди теплого океана ночного воздуха, как бы предчувствуя скорое появление блистательного царя ночи» («Майская ночь» — Т. 1. С. 55); ср. в «Портрете»: «владычица-луна» (Т. 5. С. 161); «на ветхих лицах вяло равнодушные могилы» («Сорочинская ярмарка» — Т. 1. С. 35); ср.: «могильное равнодушие разливалось на усеянных морщинами чертах ее» (Т. 5. С. 139); «уста-рубины, готовые усмехнуться смехом блаженства, потоком радости» («Вий» — Т. 1. С. 387) и мн. др.

¹⁷ Этот пример относится и к «живописному» художественному диалекту, формами которого Гоголь пользовался широко на протяжении всего своего творчества.

в «Сорочинской ярмарке»). С третьей стороны, церковнославянизмы (тоже иногда очень архаистические) переплавляются в новые семантические и фразеологические формы в романтических стилях. Например: (Зевс) «гневно бросил ее *светодарною десницей*» («Женщина» — с. 61); «душа потонет в эфирном лоне души женщины [...] отыщет в ней своего отца — вечного бога» (с. 64); «Звон серебряного неба с его светлыми херувимами стремится по жилам» (с. 70); «великий зиждитель мира поверг нас в немеющее безмолвие» (с. 117); «кладут пламенный крест на рамена и спешат с энтузиазмом в Палестину» (с. 148); в «Портрете»: «он [...] пожирал его взором василиска» (с. 176); в «Невском проспекте»: «как утратить это божество и не узнать даже того святилища, где оно опустилось гостить» (с. 260) и мн. др. под.

Конечно, в романтических стилях сохранились церковнославянизмы и в чистой форме. Например: «невольно преклонить колена, следя чудные пути провидения» («О средних веках» — т. V, с. 122); «совокупление их всех вместе, в целое, являет изумительную мудрость» (с. 128); «необъятная мысль, осененная небесным знаменiem креста, витает над нею, как над отчизною» (с. 153); в речи монаха в «Портрете»: «меня [...] милосердый создатель сподобил такой неизглаголанной своей благости» (с. 193); «сила его погаснет и рассеется, яко прах» (с. 195); в статье «Взгляд на составление Малороссии»: «неотразимые соглядатаи дел мира» (с. 204); в статье «Шлецер, Миллер и Гердер»: «всезрящий судия» (с. 247) и мн. др. под.

Но в общем контексте романтических стилей семантические формы церковнославянизмов резко менялись.

Вместе с тем и в сфере церковнославянской стихии действует тот же принцип резких переходов от возвышенного к простому, прием неожиданных срывов. Например, в статье «Борис Годунов»: «прения их воздымают бурю и запенившиеся уста горланят на торжищах» (с. 68); «он ворочает гранитную гору, высоким обрывом громоздит ее к небу и повергается ниц перед безобразным ее величием» (с. 117); «как к желанной пристани, причалил к своей пустыне» (с. 194) и мн. др.

§ 5. Рост националистических тенденций в творчестве Гоголя и «стремление подвинуться ближе к нашему обществу» (а в этом, по Гоголю, и состояла сущность романтизма; см. т. VI, с. 318) неизбежно влекли Гоголя к отречению от множества языковых приемов, ассоциировавшихся в начале 30-х годов с представлением о европейских романтических стилях литературной речи XIX в.

Недовольство романтическими жанрами и стилями Гоголя вполне определяется в 1834—1835 гг. Если в «Арабесках» Гоголь сочувствует романтической революции языка, то теперь он находит, что «отчаянные, дерзкие» мятежники, разрушая «несоответствующие нравам и обычаям литературные формы, в обратном количестве наносят столько же зла» (т. VI, с. 318)¹⁸. Гоголь выдвигает лозунг синтеза «ветхого и нового» взамен хаоса, произращенного «романтическими смельчаками». Теперь великий писатель должен «спокойно и обдуманно творить новое здание, обнимая своим мудрым двойственным взглядом ветхое и новое. Много писателей в творениях своих эту романтическую смелостью даже изумляли оглушенное новым языком, не имевшее времени одуматься общество. Но как только из среды их выказывался талант великий, он уже обращал романтическое, с великим вдохновенным спокойствием художника, в клас-

¹⁸ См. статью «Петербургская сцена в 1835/6 г.».

сическое или, лучше сказать, в отчетливое, ясное, величественное создание. Так совершил это Вальтер Скотт и, имея столько же размышляющего, спокойного ума, совершил бы Байрон в колоссальнейшем размере. Так совершит и из нынешнего брожения вооруженный тройною опытностью будущий поэт» (там же).

«Мертвые души» Гоголя должны были осуществить этот «классический» синтез живых национально-языковых элементов — новых и ветхих — и наметить осто́в будущего русского общенационального литературного языка.

3

Язык «Мертвых душ» (как и «Шинели») представляет структурное объединение разных стилистических слоев, каждый из которых соответствует определенному плану художественной действительности и определенному лику или личине образа автора^{25*}. Вместе с тем в композиции «Мертвых душ» резко противопоставлены два метода изображения жизни. Один основан на воспроизведении быта, «как он есть», в присущих ему формах психологии, миропонимания и языка. Здесь вещи называются своими «реальными» именами. Во имя «буквально-ясного значения» автор как бы жертвует всеми предрассудками литературного канона, вовлекая в сферу повествовательно-художественного выражения речь разных «сословий», в особенности крестьянский язык, профессионализмы и арготизмы всех окрасок и мастей. И вот на фоне этого реалистически-многоцветного и непретенциозно-грубого, иногда даже «уличного», но зато чисто национального, адекватного воспроизводимой действительности языка пародически выступают отрицаемые Гоголем формы условных литературных стилей. Другой метод изображения в «Мертвых душах» основан на пародийном показе условной «литературности» «антинациональных» стилей русского языка, на разоблачении их несоответствия истинной сущности вещей и действий.

Таким образом, из «Мертвых душ» при посредстве, главным образом, «Переписки с друзьями» исследователь гоголевского языка прежде всего должен извлечь иронические характеристики отвергаемых Гоголем форм и стилей литературной речи 30—40-х годов, по контрасту восстановить положительные принципы гоголевской стилистики, а затем уже понять и изложить основные формы, категории и элементы гоголевского языка.

§ 1. Литературно-книжный язык высших классов, верхних слоев дворянства Гоголь считает пораженным болезнью «чужеземствования». «Посреди чужеземной жизни нашего общества, так мало свойственной духу земли и народа, извращается прямое, истинное значение коренных русских слов: одним приписывается другой смысл, другие позабываются вовсе»¹⁹. Поэтому нормы европеизированных литературно-светских стилей отвергаются Гоголем. В «Мертвых душах», пародийно обнажая полемические основы своего национально-бытового, простонародно-уличного стиля, автор винит в неорганизованности русского литературного языка «европейский» антинациональный стиль «высшего общества»: «В том же, что автор употребил его („уличное слово“), виноваты сами читатели, и особенно 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 притом с сохранением всех возможных произношений. . . А вот только

¹⁹ См. объявление об издании русского словаря (Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. 6. С. 433).

русским ничем не наделят, разве только из патриотизма выстроят для себя на даче избу в русском вкусе. А между тем какая требовательность! Хотят непременно, чтобы все 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 только разинуть рот да выставить его» (т. VII, с. 297).

В этой тираде звучит протест не только против аристократических дворянских литературных стилей, но и против языка «смирдинской школы», возглавлявшейся Сенковским. Недаром Сенковский боролся с языком Гоголя, защищая «язык изящный, благородный, очищенный»^{26*}.

О том же рабском копировании западноевропейских стилей писал с осуждением Гоголь в «Переписке с друзьями»: «Общество наше, — чего не случилось еще доселе ни с одним народом, — воспитывалось в неведении земли своей посреди самой земли своей. *Даже язык был позабыт*» (т. IV, с. 206).

Отсюда происходил тот пыл сатирического негодования, с которым Гоголь клеймил «французский» стиль высшего общества и русско-французскую провинциальную манерность его дворянско-чиновничьих и буржуазных имитаций. «Ведь это история, понимаете ли: история, — „сконапель истоар“, говорила бледная приятная дама с выражением почти отчаяния и совершенно умоляющим голосом. Не мешает заметить, что почти половина разговора между дамами происходила на французском языке». И далее автор иронически говорит о «спасительных пользах» французского языка, противопоставляя русский язык «Мертвых душ» смешанному русско-французскому языку «светских повестей»: «...но как ни исполнен автор благоговения к тем спасительным пользам, которые приносит французский язык России, как ни исполнен благоговения к похвальному обычаю нашего высшего общества, изыскавшегося на нем во все часы дня, конечно, из глубокого чувства любви к отчизне; но при всем том никак не решается впустить фразу какого бы то ни было чуждого языка в сию русскую свою поэму» (т. VII, с. 313; ср. т. III, с. 181—182).

§ 2. Борьба Гоголя с «светским» языком русского дворянского общества находит свое выражение также в комическом изображении тех перифраз и галлицизмов, которыми кишела речь чиновников и помещиков мелкого и среднего ранга, подражавших языку аристократических салонов. Здесь, конечно, прежде всего выделяется «язык дам». Он получает такую характеристику от автора: «Дамы города N отличались, подобно многим дамам петербургским, необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях. Никогда не говорили они: „я высморкалась, я вспотела, я плюнула“, а говорили: „я облегчила себе нос, я обошлась посредством платка“. Ни в коем случае нельзя было сказать: „этот стакан или эта тарелка воняет“; и даже нельзя было сказать ничего такого, что бы подало намек на это, а говорили вместо того: „этот стакан нехорошо ведет себя“, или что-нибудь вроде этого».

Этот сатирический выпад против дамского «нежного языка» роднит Гоголя с теми литературно-общественными группами, которые, отправляясь всецело или частично от «демократического» национализма шишковских теорий, боролись с дворянскими салонными стилями и их провинциальными или буржуазно-чиновничьими имитациями в духе эпигонов карамзинизма. В сущности, Гоголь тесно примыкает в этом направлении

к Пушкину, продолжая его борьбу с «жеманством», «чопорностью», провинциальной манерностью во имя «нагой простоты»^{27*}. Однако националистический демократизм Гоголя более прямолинеен, односторонен и более категорически направлен против эстетических вкусов и искусственных стилистических норм «светского» общества, против его условной, манерной риторики, против его зависимости от французского языка. Гоголь ближе к позиции Даля^{28*}. Он идет дальше Пушкина в литературных завоеваниях как крестьянского языка с его диалектизмами, так и разных стилей буржуазного просторечия. Отсюда — такая резкая характеристика французского языка дам с точки зрения его «жесткости», его стилистического «благородства»: «Чтоб еще более облагородить русский язык, половина почти слов была выброшена вовсе из разговора, и потому весьма часто было нужно прибегать к французскому языку; зато уж там, по-французски, другое дело: там позволялись такие слова, которые были гораздо пожестче упомянутых» (т. III, с. 157)²⁰.

В «Мертвых душах» характеристика «дам», их обращения и правил жизни «написана живыми красками», взятыми из собственного языка дам. Она пестрит «европеизмами» и выражениями «светской» речи:

«Дамы города N были то, что называют, презентабельны, и в этом отношении их можно было смело поставить в пример всем другим. Что до того, как вести себя, соблюдать тон, поддерживать этикет, множество приличий самых тонких, а особенно наблюдли моды в самых последних мелочах, то в этом оне опередили даже дам петербургских и московских [. . .] Визитная карточка, будь она писана хоть на тревовой двойке или бубновом тузе, но вещь была очень священная. Из-за нее две дамы [. . .] перессорились совершенно, — именно за то, что одна из них как-то манкировала контрвизитом [. . .] Так обе дамы и остались „во взаимном нерасположении“, по выражению городского света» (с. 156; ср. т. VII, с. 291: «по выражению жителей города»)²¹.

Дамские диалоги пестрят галлицизмами и французскими цитатами: «Одна очень любезная дама, — которая приехала вовсе не с тем, чтобы танцевать, по причине приключившегося, как сама выразилась, небольшого *инкомодите* в виде горошинки на правой ноге [. . .], не вытерпела, однако же» (т. III, с. 167); «сами даже дамы наконец заметили, что поведение его чересчур становилось *скандалезно*» (с. 173; ср. т. VII, с. 103); «скандальозу наделал ужасного. . .» (т. III, с. 183). Ср.: «за мной подобных *скандальозностей* никогда еще не водилось» (с. 186); «Ведь это история, понимаете ли, история, *сконпель истоар!* — говорила гостья с выражением почти отчаяния [. . .] Не мешает заметить, что в разговор обеих дам вмешивалось очень много иностранных слов и целиком иногда длинные французские фразы» (с. 181—182); «Ну, просто, *оррёр, оррёр, оррёр!*» (с. 183); «даже немножко подкладывают ваты, чтобы была совершенная *бельфам*» (с. 180; т. VII, с. 107); «он произведет такой странный *марш* в свете» (т. III, с. 187)²² и т. п. Характерно, что Гоголь вмещает в язык провинциальных дам и те архаические галлицизмы, которые

²⁰ При характеристике жены Манилова французский язык иронически объявляется «необходимым для счастья семейной жизни». Он один из трех столпов (наряду с фортепьяно и вязаньем сюрпризов) того хорошего дворянского пансионного воспитания, которое приучает дам чуждаться «низких предметов» (Т. 3. С. 22).

²¹ Ср.: «. . . после того как разнеслись по городу слухи, что он миллионщик, начали находить в нем что-то не совсем обыкновенное не потому, чтобы были сами *интересантки*» (Т. 7. С. 292).

²² Ср. в ранних редакциях: «однако же, в приемах его не было той свободы и тех *грасов*, которые он приобрел заблаговременно у себя в комнате» (Т. 7. С. 103).

в столицах считались уже купеческими или мелкочиновничьими, например: «Как, неужели он и протопопше *строил куры?*» — «Ах, Анна Григорьевна, пусть бы еще куры» (с. 182) ²³.

Каламбурно демонстрируются Гоголем арготизмы «дамского языка»: «какой-нибудь легонький галстучек из ленты легче пирожного, известного под именем *поцелуя*, эфирно обнимал шею, или выпущены были из-за плеч, из-под платья, маленькие зубчатые стенки из тонкого батиста известные под именем *скромностей*» (с. 162; ср. т. VII, с. 700; в ранней редакции этот арготизм отнесен к «туалетному языку»).

«Почтенная чиновница смекнула [. . .] что она еще не успела вывести всех совершенно подробностей этого действительно чрезвычайного открытия, или, по ее словам, *раскрытия*» (т. VII, с. 112). Ср.: «Вот уж, точно *раскрытие*, превосходящее всякие описания» (с. 318).

Лингвистический анализ светской «дамской речи» открывает те составные элементы и историческую традицию того стиля, который преследовал и обличал Гоголь как в быту, так и в литературе. Конечно, все эти особенности дамского выражения Гоголем иронически искривлены применительно к провинциальному губернскому разговору.

Сверх галлицизмов, комически изображается гиперболизм эмоциональных изъятий. Тут осмеянные еще «Живописцем» Новикова эмоциональные определения *бесподобный, беспримерный*: ^{30*} «словом, *бесподобно!* Можно сказать решительно, что ничего *еще не было подобного на свете*» (т. III, с. 180); «*ни на что не похоже!*» (там же) и т. п.; и обращения на французский манер: «Ах, жизнь моя. . .» (с. 182); «Ах, прелести!» (там же) и др. Но Гоголь присоединяет к этим традиционным формам дамской речи, речи «шеголих», уже осмеянным сатирической литературой, новые черты, новые приемы эмоциональной фразеологии, комически освещающие «поэзию воображения»: «Это такое очарование, которого просто *нельзя выразить словами. Вообразите себе:* полосочки узенькие, какие только может представить воображение человеческое» (с. 179); «*право, как вообразишь, до чего иногда доходит мода*» (с. 180); «*если бы вы могли только представить то положение, в котором я находилась! Вообразите. . .*» (с. 182); «Ах, Анна Григорьевна! *если бы вы только могли себе представить, как я перетревожилась!*» (с. 183); «Мило, Анна Григорьевна, *до невероятности*» (с. 180); «Ну, уж это, просто, *признаюсь. . .*», «*Именно, это уж точно: признаюсь*» (с. 180) и др. Сентиментальная слащавость и фальшивая, приторная любезность дамской светской речи находят свое выражение в обилии уменьшительно-ласкательных слов: «веселенький ситец»; «я прислала материйку»; «полосочки узенькие, узенькие» (с. 170); «все глазки и лапки» (с. 180); «фестончики», «эполетцы из фестончиков», «в два рубчика», «передняя косточка» и др. ²⁴

Вместе с тем Гоголь подчеркивает близость дамского языка к риторическим формам сентиментально-романтических стилей, к их лексике и фразеологии: «бледная, как смерть» (с. 182); «она статуя и бледна, как смерть» (с. 185); «я бледна, как смерть» (с. 187); «„Душечка, барыня“, говорит мне: „вы бледны, как смерть“» (с. 187); «ведь это, просто,

²³ Ср. замечание А. С. Шишкова, что такие выражения, как *куры строить*, изгнаны из большого света и переселились к купцам и купчихам. См.: Шишков А. С. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. 3-е изд. СПб., 1818. С. 22—23 ^{29*}.

²⁴ Ср. также эмоциональные повторения: «все глазки и лапки, глазки и лапки. . .» (Т. 3. С. 179—180); «он негодный человек, негодный, негодный, негодный!» (Т. 3. С. 181); «он совсем не хорош, совсем не хорош» (Т. 3. С. 181) и др. под.

раздирает сердце» (с. 185); «„вооруженный с ног до головы“ вроде Ринальда Ринальдина» (с. 182) и т. п.

§ 3. В стиле письма, отправленного неизвестной дамой Чичикову, комически представлены и освещены основные приемы «дамоподобного» салонно-сентиментального стиля. Прежде всего пародирована чувствительная лексика («тайное сочувствие между душами», приглашение в пустыню и т. п.; в ранних редакциях: «Ах, сколько раз мое сердце обливалось слезами» и т. д.). Пародийный тон двусмысленно обнажался в первоначальном тексте этого письма употреблением слова «*обмочить*»: «Сколько раз мои слезы *обмочили* строки нежной моей матери, которая, увы! уже не существует на свете!» (т. VII, с. 94). В окончательной редакции, которая вообще ограничилась лишь общим абрисом сентиментального стиля (в то время как в первоначальных вариантах слишком ясны следы литературно-полемиического умысла, слишком отчетливо выступали литературно-художественные оригиналы пародии), — в этой окончательной редакции прямая речь наполовину превратилась в несобственно-прямую и слово *обмочить* заменено глаголом *омочить*.

Кроме сентиментальной лексики и фразеологии выставлялись в комическом свете напряженно-эмоциональный тон этого стиля, его синтаксические приемы и экспрессивные формы: «Письмо начиналось *очень решительно*, именно так: „Нет, я должна к тебе писать!“»; «эта истина скреплена была несколькими точками, занявшими почти полстроки» (т. III, с. 158).

Вместе с тем осмеивается прием риторических вопросов, в которых предлагалось читателю определить сущность основных понятий, главных тем сентиментального стиля, и пародируется язык этих чувствительных определений: «Что жизнь наша? — Долина, где поселились горести. Что свет? — Толпа людей, которая не чувствует». Ср. у Карамзина:

Что есть жизнь наша? сказка.

А что любовь? ее завязка.

(«Два сравнения») ²⁵

Особенно любопытно, что в это дамское письмо вкраплена фраза из пушкинских «Цыган»:

«Приглашали Чичикова в пустыню — оставить навсегда *город, где люди в душных оградах не пользуются воздухом*» ^{32*}.

В ранних редакциях «Мертвых душ» круг пародируемых приемов был еще шире. Тут демонстрировался и принцип сентиментальных антитез, воплощенный в темы души, света и порока — добродетели: «Душа явится, требует пищи, а свет хлопочет о ничтожестве. Порок торжествует, добродетель страждет» (т. VII, с. 33). Воспроизводился и стиль сентиментального пейзажа: «Сколько раз осыпала я букетами цветов ее могилу в то самое время, когда задумчивая луна осеребряла природу по облакам и смеющиеся долины...» (с. 94).

С не меньшей тонкостью и остротой выставлены лексико-фразеологические формы сентиментально-дамского стиля в тех «намехах и вопросах», которые «устремилась» к Чичикову «из дамских благовонных уст»:

«— Позволено ли нам, *бедным жителям земли*, быть так дерзкими, чтобы спросить вас, о чем мечтаете?»

«— Где находятся те *счастливые места, в которых порхает мысль ваша?*»

²⁵ Карамзин Н. М. Соч. СПб., 1803. Т. I. С. 214 ^{31*}.

«— Можно ли знать имя той, которая *погрузила* вас в эту *сладкую долину* задумчивости?»^{33*}

Чрезвычайно симптоматично, что речи Хлестакова, воплощавшего «легкость необыкновенную» мыслей, особенно в первых редакциях «Ревизора» были насыщены элементами этого «дамского» светского языка. Так, даже намек на фразеологию пушкинского Алеко первоначально содержался в репликах Хлестакова:

«Иногда, знаете, приятно отдохнуть этак на берегу ручейка, заняться близь хижинки. А в городе люди за каменной оградой» (т. VI, с. 151). Хлестаков также употреблял выражение: «ни на что не похоже», которое в «Мертвых душах» Гоголь признал специфически дамскими: «И как начнем играть, то, просто, я вам скажу, что уж ни на что не похоже: дня два не сходя со стула играем!» (с. 201). Ср. также: «Прощайте, Марья Антоновна, *нежнейший предмет моей страсти!*» (с. 231); «Прощайте, *ангел души моей!*...» (с. 232); в письме к Тряпичкину: «Приятность времени, проведенного с здешними жителями, у меня долго останется в сердце» (с. 245—246).

§ 4. В тесную связь с европеизированным русско-французским языком светских дам Гоголь ставит стиль «светской повести» 30-х годов, стиль школы Марлинского^{34*}. Речь губернаторши иронически относится автором к той манере выражения, в которой «изъяняются дамы и кавалеры в повестях наших светских писателей, охотников описывать гостинные и похвалиться знанием высшего тона, — в духе того, что „неужели овладели так вашим сердцем, что в нем нет более ни места, ни самого тесного уголка для безжалостно забытых вами?“» (т. III, с. 165). А речь Чичикова иронически сопоставляется с языком модных героев. «Герой наш [...] уже готов был отпустить ей ответ, вероятно, ничем не хуже тех, какие отпускают в модных повестях Звонские, Линские, Лидины, Гремины и всякие ловкие военные люди, как, невзначай поднявши глаза, остановился вдруг, будто оглушенный ударом [...] Чичиков так смешался, что не мог произнести ни одного толкового слова и пробормотал, черт знает что такое, чего бы уж никак не сказал ни Гремин, ни Звонский, ни Лидин» (там же).

Иронический выпад против светского сентиментально-романтического стиля, особенно в сфере изображения «красавиц», их очей, их внешности, вторгается и в язык чичиковских раздумий на балу. Комически подчеркивается «невыразимость» предмета, и пародируется (с точки зрения автора) гипертрофия эпитетов к слову «глаза» в салонно-дворянских стилях и в поэтическом языке Бенедиктова и его школы: «Подика, попробуй рассказать или передать все то, что бегают на их лицах, все те излучинки, намеки... а вот, просто, ничего не передашь. Одни глаза их такое бесконечное государство, в которое заехал человек — и поминай, как звали! Уж его оттуда ни крючком, ничем не вытащишь. Ну, попробуй, например, рассказать один блеск их: влажный, бархатный, сахарный — бог их знает, какого нет еще! и жесткий, и мягкий, и даже совсем томный, или, как иные говорят, в неге, или без неги, но пуще нежели в неге, — так вот зацепит за сердце, да и поведет по всей душе, как будто смычком» (с. 163)²⁶.

И затем уже с явным отражением авторской иронии, направленной

²⁶ Ср. в черновом наброске: «влажный, потом бархатный, острый, мягкий, томный, весь совершенно в неге, потом — без неги, но пророчащий блаженства нездешних миров» (Т. 3. С. 449).

против этой цветной фразеологии, против беспредметно-мечтательных нюансов салонно-светского стиля:

«Нет, просто, не приберешь слова: *галантёрная половина* человеческого рода, да и ничего больше!»

Светский повествовательный язык и «дамоподобная» литература не только отрицаются Гоголем, но и пародируются им. Тема Чичикова и «бабенки» с двумя тысячами приданого в устах дам облекается в те шаблонные сентиментально-романтические формы, против которых Гоголь борется в своем творчестве (т. VII, с. 115).

Свой стиль изображения и повествования Гоголь открыто противопоставляет тем стилистическим нормам, которые укрепились в салонно-светских стилях первой половины XIX в., рассчитанных на языковые и художественные вкусы дам.

Разъясняя характер Чичикова и общественно-идеологические мотивы выбора его в герои поэмы, автор отмежевывается от «дамской» литературы. «Дамам он не понравится, это можно сказать утвердительно, ибо дамы требуют, чтобы герой был решительное совершенство [...] Увы! все это известно автору [...]» (т. III, с. 223).

Еще ярче и решительнее этот литературно-полемический тон звучал в первых редакциях «Мертвых душ»:

«Автор [...] должен признаться, что он невежа и до сих пор ничего еще, где только входит чернила и бумага, не произвел по внушению дамскому. Он признается даже, что если дама облокотится на письменное бюро его, он уже чувствует маленькую неловкость; а впрочем, сказать правду, он не имеет обыкновения смотреть по сторонам, когда пишет, если же и подымет глаза, то разве только на висящие перед ним на стене портреты Шекспира, Ариоста, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина, отразивших природу таковую, как она была, а не таковую, как угодно было кому-нибудь, чтобы она была» (т. VII, с. 140; ср. с. 352).

§ 5. Параллельно с этой борьбой против салонно-дворянских стилей и их буржуазных имитаций, против русско-французского языка светских дам Гоголь начинает литературную войну с смешанными полупольскими, полупростонародными русскими стилями романтизма. Так, Гоголь иронизирует над романами (вроде романа Н. Полевого «Клятва при гробе господнем»^{35*}), в которых русское буржуазное просторечие и буржуазная простонародность смешивались с отклонениями французской семантики. В рецензии на исторический роман «Основание Москвы, смерть боярина Степана Ивановича Кучки». Сочинение К. . . К. . . а. (СПб., 1836) Гоголь так характеризовал буржуазный стиль русского исторического романа 30-х годов: «Автор обыкновенно заставляет говорить своих героев слогом русских мужичков и купцов, потому что у нас в продолжение десяти последних лет со времени появления романов в русском кафтане возникла мысль, что наши исторические лица и вообще все герои прошедшего должны непременно говорить языком нынешнего простого народа и отпускать как можно побольше пословиц. В последние года два или три новая французская школа, выразившаяся у нас во многих переводных отрывках и мелодрамах в театре, проявила заметное свое влияние даже и на них. От этого произошло чрезвычайно много самых странных явлений в наших романах. Иногда русский мужичок отпустит такую театральную штуку, что и римлянин не сделает [...] Какой-нибудь Василий Углицкий или Степан Иванович Кучка [брякнувши чисто русскую поговорку], после какой-нибудь русской замашки отпустивши народную поговорку, закричит вдруг: „смерть и ад!“» (т. VI, с. 359—360).

§ 6. Романтическим стилям Гоголь противопоставляет теперь стили реалистические, более соответствующие деловому духу капитализирующегося общества. Контраст между реальной действительностью, ее образами и словами и романтическим восприятием мира, романтической идеологией и фразеологией не раз подчеркивается автором в композиции «Мертвых душ». Например, явление молодой незнакомки на пути Чичикова рисуется в формах романтического стиля, как «что-то похожее на виденье». Однако этот романтический образ сразу же переносится в плоскость моральных и социально-экономических коллизий. Язык ломается. Образуется смесь торжественно-книжного с разговорным, с просторечным. Сохраняются синтаксические формы прежнего романтического стиля, но фразеология и строй символов, сравнений резко отклоняются от романтической семантики.

«Везде, поперек каким бы ни было печалям, из которых *плетется* жизнь наша, весело промчится блистающая радость, как иногда блестящий экипаж с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол, вдруг неожиданно, пронесется мимо какой-нибудь *заглохнувшей бедной деревушки, не выдавшей ничего, кроме сельской телеги: и долго мужики стоят, зевая, с открытыми ртами, не надевая шапок*, хотя давно уже унесся и пропал из виду дивный экипаж» (т. III, с. 88—89).

И далее романтическим мечтам двадцатилетнего юноши, забывшего «и мир и все, что ни есть в мире», противопоставляется язык основательных мыслей Чичикова о «бабешке», о «бабьем» и «бабье». И эти мысли восходят, как к своей вершине, к такому идеалу, выраженному в формах практически благонамеренного слога: «Ведь, если, положим, этой девушке да придать тысячонок двести приданого, из нее бы мог выдти очень, очень лакомый кусочек. Это бы могло составить, так сказать, счастье порядочного человека» (с. 90) ^{36*}.

Еще ярче этот контраст романтической и натуралистической семантики и стилистики выражен в описании сумеречной жизни города. Действительность сначала вырисовывается в романтически искаженном виде. Повествование восходит к языку «Невского проспекта». «Тень со светом перемешалась совершенно и, казалось, самые предметы перемешались тоже [...] усы у стоявшего на часах солдата казались на лбу и гораздо выше глаз, а носа как будто не было вовсе» (с. 128). Но затем гром и прыжки брички возвращают повествование к «натуре». Житейские сцены сначала не воспринимаются Чичиковым, погруженным в свою натуралистическую романтику мертвых душ. Он пробуждается лишь от «раздавшихся над ним, как гром, роковых слов». И вот тут-то автор раскрывает антитезу между будничной жизнью, как предметной основой натуралистического языка, и стилем романтических мечтаний.

«Изредка доходили до слуха его какие-то, казалось, женские восклицания: „Врешь, пьяница, я никогда не позволяла ему такого грубиянства!“ или: „Ты не дерись, невежа, а ступай в часть, там я тебе докажу!“... Словом, те слова, которые вдруг *обдадут, как варом*, какого-нибудь замечтавшегося двадцатилетнего юношу, когда, возвращаясь из театра, несет он в голове испанскую улицу, ночь, чудный женский образ с гитарой и кудрями. Чего нет, и что не грезится в голове его? Он в небесах и к Шиллеру заехал в гости — и вдруг раздаются над ним, как гром, роковые слова, и видит он, что вновь очутился на земле, и *даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла по будничному щеголять перед ним жизнь*» (с. 129). Сенная площадь, кабак и будничная жизнь разрушают романтические грезы своим натуралистическим языком и бытом.

В первых редакциях «Мертвых душ» отталкивание Гоголя от романтического стиля сопровождалось широким использованием романтической фразеологии, романтических образов, их отрицанием или трансформацией. Например, при изображении Ноздрева: «...если же узнавал, что приятель его готов совершить выгодную покупку, то являлся как снег на голову, набавлял цену, и сам не покупал, и расстраивал дело. И это вовсе не происходило от того, чтобы он был какой-нибудь демон и смотрел на все горькими глазами — ничуть не бывало: он смотрел на мир довольно веселыми глазами» (т. VII, с. 34—35). Особенно ярко связь языка ранних редакций «Мертвых душ» с романтическим стилем и отречение от романтических форм во имя церковнославянской семантики в позднейших редакциях видны из сопоставления лирических отступлений.

Например, в гимне возвышенному писателю встречались такие фразы и образы:

«...к характерам, навстречу которым летишь с любовью, как будто к давним знакомым, почти родным, которых душа когда-то, в *младенческие годы, не ведая сама где*, в каких местах, во время святых своих отлучений от тела, встретила на пути» (с. 80);

«Он зажег энтузиазм [...] и увлеченные к нему несутся молодые души, страстные и нежные, и его имя произносят с огнем в очах и признательностью» (там же);

«В сторону *грустные элегии!*» (с. 81).

В последней редакции исключены эти романтические образы, эти «европеизмы», и заменены церковно-книжной фразеологией, сближенной с одическими образами XVIII в. Например: «Великим всемирным поэтом именуют его, *парящим высоко над всеми другими гениями мира, как парит орел над другими высоколетающими*» и др. под.²⁷

«При одном имени его уже *объемлются трепетом* молодые пылкие сердца» (т. III, с. 131).

Более яркие приемы романтического стиля сначала были использованы и в картине ночной толпы, веселящейся в саду разгульного помещика:

«...толпа гуляющих мелькает и веселится, *радуясь с радостью ребенка*, видя, как *прогнана так волшебной темной ночью*, и только тому, кто *младенческой душой любит девственную чистоту природы и дрожит за ее нежные тайны*, — тому одному только является что-то дикое в сем насильственном освещении...» (т. VII, с. 262).

Но в последней редакции романтические краски поблекли: «*Полгубернии разодето и весело гуляет под деревьями*, и никому не является дикое и грозное в сем насильственном освещении» (т. III, с. 118).

Еще ярче различие в приемах фразообразования, в принципах метафоризации сказывается в таком изменении текста. В ранних редакциях было: «...и угрюмее облакаются в *непробудный плащ мрака* вершины дерев, негодующих с вышины на сей мишурный блеск» (т. VII, с. 262).

В последней редакции «*непробудный плащ мрака*» убран: «и, *далеко трепеща листьями в вышине, уходя глубже в непробудный мрак*, негодуют *суровые вершины* дерев на сей мишурный блеск» (т. III, с. 118).

Не менее симптоматичны исключения романтико-риторических образов в лирическом отступлении автора по поводу плюшкинской души. Образ старости был первоначально набросан такими фразеологическими крас-

²⁷ Ср. иную стилистическую окраску тех же образов в ранней редакции — в другом контексте: «Два-три могут найтись в шумном омуте света величавые старцы в юношеском возрасте, которых устремленное орлиное око и восторженное чувство наполняют дрожью и священным трепетом твое сердце» (Т. 7. С. 81).

ками: «Спешите, унесите человеческие движения — идет, идет она, *нерасцепимыми когтями уже вас объемляет* она, как гроб, как могила, ничего не отдает назад и обратно, и еще немилосердней, сокрушительней могилы» (т. VII, с. 269).

В последней редакции развивается один церковно-книжный символ *дороги*, перенесенный в бытовой план: «*Забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге: не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость и ничего не отдает назад и обратно*» (т. III, с. 125) ²⁸.

Интересно, что сравнение Плюшкина с «набожной старухой» в позднейших редакциях выбрасывается: «Заставивши его написать расписку, герой наш тут же отсчитал ему деньги, которые хозяин принял в обе руки так же бережливо, как и набожная старуха принимает просфору» (т. VII, с. 270). Этот образ противоречил тем идеологическим нормам, которые извлекались Гоголем из системы церковно-книжной речи. И вместо него является бытовой символ: «Тут же заставил он Плюшкина написать расписку и выдал ему деньги, которые тот принял в обе руки и понес их к бюро с такою же осторожностью, как будто бы нес какую-нибудь жидкость, ежеминутно боясь расхлестать ее» (т. III, с. 127). Ср. в «Выбранных местах из переписки с друзьями», в статье «О помощи бедным»: «Большую частью случается так, что помощь, точно какая-то жидкость, несомая в руке, вся расхлестается по дороге, прежде, нежели донесется, — и нуждающемуся приходится посмотреть только на одну сухую руку, в которой нет ничего» (т. IV, с. 24).

Но особенно разительно новые приемы стилистического построения и новые формы семантики обнаруживаются в развитии темы страстей (последняя глава) ²⁹. В ранних редакциях звучит восторг перед всяким влечением. Романтическая лексика (эпитеты: «безумно, слепо мы влечемся», «упоительный», «восторженный», «вечно зовущий», «бедный чердак», «любит сильно, пламенно» и т. п.), романтическая фразеология («*вперивши очи свои в иной мир, несется он мимо земли*», «полный благодарных слез за свой небесный удел, *не ищет он ничего в сем мире*» и др.), образ бедного мечтательного поэта, живущего на чердаке, — все это ведет к гоголевской стилистике эпохи «Арабесок», эпохи «Портрета», «Невского проспекта», «Лунного света на чердаке». В последней редакции церковно-книжные образы, церковнославянская фразеология, синтаксис и весь семантический строй отделены глубокой пропастью от европеизированных стилей романтизма. Они непосредственно упираются в идеологию церковной проповеди. Таковы выражения: «*бесчислены, как морские пески, человеческие страсти* [...] и все оне [...] становятся страшными властелинами его»; «*растет и десятирится с каждым часом и минутой безмерное его блаженство*, и входит он глубже и глубже в бесконечный *рай своей души*. Но есть *страсти, которых избрание не от человека* [...] *Выс-*

²⁸ Характерна здесь же замена слова *морщины* словом *черты*: «но ничего не прочитаешь в хладных бесчувственных чертах бесчеловечной старости» вместо «но ничего не прочтешь в хладных бесчувственных морщинах бесчеловечной старости».

²⁹ Вот этот отрывок в ранней редакции: «Безумно, слепо мы все влечемся к какой-нибудь одной страсти и слепо жертвуем для нее всем; но есть что-то упоительное, восторженное, вечно зовущее в самом влечении. И у автора, пишущего сии строки, есть страсть, — страсть заключать в ясные образы приходящие к нему мечты и явления в те чудные минуты, когда, вперивши очи свои в иной мир, несется он мимо земли и в оных чудных минутах, нисходящих к нему в его бедный чердак, заключена вся жизнь его, и, полный благодарных слез за свой небесный удел, не ищет он ничего в сем мире, но любит свою бедность сильно, пламенно, как любовник свою любовницу» (Т. 7. С. 366).

шими начертаньями они ведутся [...] Земное великое поприще суждено совершить им, все равно, в мрачном ли образе, или пронесшись светлым явлением, *возрадующим* мир, — одинаково вызваны оне для неведомого человеком блага» (т. III, с. 244).

Не менее характерны принципы и приемы приспособления к церковно-книжной идеологии тех образов и метафор, которые в своем семантическом ядре были близки к церковнославянской символике. Таков, например, образ «шатающегося» человечества, которое блуждает по разным дорогам в поисках истинного пути. В первоначальной редакции эта метафора развивалась в «нейтральных» формах, т. е. без заметного «уснащения» формами церковно-книжной семантики.

«А разверните гремющую летопись мира, что в ней? Сколько в ней предстанет очам столетий, которые бы все уничтожил и изгладил, как ненужные; видишь, как не один раз отшатнулось человечество и пошло по косвенной, неверной дороге, тогда как истина сияла яснее солнца, и, кажется, весь открыт был прямой путь, по которому бы должно было потечь оно; но отшатнулось ослепленное человечество, не замечая, и, раз попавши на ложную дорогу, пошло столетиями блуждать и теряться, пока не очутилось вдруг в неведомой глуши, вопрошая испуганными очами: „Где выход? где дорога“» (т. VII, с. 340—341)³⁰.

В последней редакции кроме синтаксических изменений и лексических изъятий и замен является целый ряд фраз и образов, непосредственно связанных с идеологией и символикой церковного языка: «много совершилось в мире заблуждений»; «прямой путь, подобный пути, *ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги*»; «и сколько раз, уже наведенные нисходившим с небес смыслом, они и тут умели отшатнуться» и нек. др.

Вместе с тем образ как бы концентрируется и расширяется, притягивая к себе широкие круги семантически связанных со словом *дорога* чисто русских эпитетов, определений, предметных и глагольных выражений (см. т. III, с. 210—211).

Приемы народнопоэтической, этнографической и национально-реалистической семантики, определявшие подбор слов, взаимодействие разно-стильных элементов и их объединение в новые синтаксические и фразеологические группы, — эти приемы в самом процессе их столкновения с пережитками романтической фразеологии раннего периода очень рельефно обнаруживаются такими стилистическими заменами и трансформациями образа охотника, с которым сравнивалась «просто приятная дама». Первоначально все слова, составлявшие описание, вращались в пределах «среднего» литературно-повествовательного стиля, находились на одном уровне литературности. Была более или менее очевидна романтическая окраска метафорической предметно-противоречивой фразеологии: «с дышущими очами; но сам без дыханья»; «а зимний упругий, как девичьи перси, холод дразнит и колет его молодую кровь» и др. под.³¹

³⁰ Симптоматично также, что выброшены в последней, окончательной редакции такие романтические строки: «И родились, как посыпавшиеся листья, как черви в дождь, неслышанные следствия от незаконных причин, и произошли дела, которых не признали бы своими сами сотворившие их, а от которых бы со страхом отвратились отдаленные отцы их, как отвращается мать от чудовища, подкинутого на место сына» (Т. 7. С. 341).

³¹ Вот этот отрывок в ранней редакции: «Так охотник, подъезжая к лесу, из которого, знает, что вот сию минуту выскочит заяц, обращается весь с своим конем и поднятым арапником в один застывший миг, в порох, к которому вот-вот поднесут огонь. Недвижно стоит он с дышущими очами, но сам без дыханья, стоит один среди блистающей снежной равнины, сливающейся с горизонтом, а замний упругий, как девичьи перси, холод дразнит

В последней редакции являются слова просторечные, профессиональные слова с национально-характеристической окраской. Так, слово «охотник» обрастает просторечными национально-бытовыми образами: «русский барин, собачей и иора-охотник». К слову «заяц» присоединяется «охотничье» пояснение: «выскочит *оттопанный* доезжачими заяц»; выбрасываются «дышущие очи» и «упругие девичьи перси». Синтаксические формы принимают лиро-эпическое широкое течение и являются народно-позитивные эпитеты («неотбойный»). Вся картина получает такой «гомеровский» вид: «Весь впился он очами в мутный воздух и уж настигнет зверя, уж допечет его, неотбойный, как ни воздымайся против него вся мятущая снеговая степь, пускающая серебрянные звезды ему в уста, в усы, в очи, в брови и в бобровую его шапку» (т. III, с. 184).

Конечно, формы романтического стиля не преодолеваются в языке Гоголя до конца. Они смешиваются с новой семантической системой, отвлекаемой от церковнославянского языка и стилей народной поэзии и крестьянской речи. Но круг применения романтической фразеологии, романтических образов сузился. Образ красавицы, мир идеальной женской души навсегда остался для Гоголя обвеянным чарами и символами романтической поэзии (ср. язык описаний Аннунциаты в «Риме»).

Романтические образы обнаженно выступали в стиле портрета губернаторской дочки (в ранней редакции): «Он видел, как она, чуть упираясь атласным башмачком, *летала, и белый пух ее эфирной одежды летал вокруг*, как бы кружилась она в каком-то тонком облаке, показывая всю себя [. . .] казалось, ее фигурка *чуть не пела от согласной стройности. Гармония летала* в виду всех» (т. VII, с. 440—441). Ср. в «Невском проспекте» (т. V, с. 265—266).

Портрет красавицы Гоголь продолжает и во втором томе «Мертвых душ» рисовать романтическими красками. Гоголевское изображение основано на символике стремительного полета, молниеносного движения.

«Было в ней что-то стремительное. Когда она говорила, у ней, казалось, все стремилось вслед за мыслью: выраженье лица, выраженье разговора, движенье рук; самые складки платья как бы летели в ту же сторону, и, казалось, как бы она сама вот улетит во след за собственными ее словами» («Мертвые души» — т. III, с. 298).

«Она казалась блистающего роста» (с. 314).

Этот романтический образ стремительного движения мелькает и в языке «Шинели»: «Акакий Акакиевич [. . .] даже побежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою, которая, *как молния*, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения» (т. II, с. 104). Ср. в «Риме»: «Попробуй взглянуть на молнию, когда, раскroивши черные, как уголь, тучи, нестерпимо затрепещет она целым потопом блеска: таковы очи у альбанки Аннунциаты».

§ 7. С семантикой западноевропейских романтических стилей был связан научно-философский язык 20—40-х годов.

Этот научно-философский язык теперь представляется Гоголю, как позднее Герцену, повторявшему эпитет профессора Перевощикова — «птичий язык»^{37*}, антинациональной коллекцией чужих терминов и темных слов. Направив Чичикова к шкафу с книгами в библиотеке полковника Кошкарева, Гоголь с необыкновенной комической остротой осмеял русско-немецкий стиль философского жаргона 40-х годов: «. . . он обра-

и колет его молодую кровь, а ветер, поднявшись из лесу, метет ему вихри снежного пуха в уста, в усы, в очи, в брови и в бобровую его шапку» (Т. 7. С. 315).

тился к другому шкафу — из огня да в полымя: все книги философские. Шесть огромных томищей предстало ему пред глаза, под названием: „Предуготовительное вступление в область мышления, Теория общности, совокупности, сущности, и в применении к уразумению органических начал обоюдного раздвоения общественной производительности“. Что ни разворачивал Чичиков книгу, на всякой странице — *проявление, развитие, абстракт, замкнутость и сомкнутость*, и черт знает, чего там не было!» (т. IV, с. 346—347).

В «Учебной книге словесности» Гоголь также вооружается против злоупотреблений философским языком. О языке «ученых рассуждений и трактатов» Гоголь говорит так: «Нужно помнить, что наука для тех, которые еще не знают ее [...] Терминов нужно держаться только тех, которые принадлежат миру той науки, о которой дело, а не общих философских, в которых *ум* блуждает, как в лабиринте, и отдаляется от дела» (т. VI, с. 420).

Но здесь же, в главе «О науке», Гоголь излагает свой идеал русского национально-научного стиля, противопоставляя его стилям европейской науки, укрепившимся в русской литературе, — и вместе с тем стилям «гостиных споров и разговоров» (с. 403). Отличительными чертами русского научного языка Гоголь признает объективизм, реализм и лаконизм: «[...] полное беспристрастие возможно только в русском уме, и всесторонность ума может быть доступна одному только русскому, разумеется, при его полном и совершенном воспитании» (с. 404). Отсюда вытекает адекватность русского слова предмету, будущая свобода русского научного языка от фразерства, красноречия, от сентиментально-романтических «нарумяниваний» и «подслащиваний». Вследствие «нашей способности схватывать живо малейшие оттенки других наций» и вследствие присущего «живому и меткому нашему слову» свойства «*не описывать, но отражать, как в зеркале, предмет*» «наука у нас непременно дойдет до своего высшего значения и поразит самым существом, а не крайнебайством преподавателя», «своим живым духом».

Такой национально-научный язык будет всеобщим. Он будет чужд классовой ограниченности. Он национально-демократичен. «Своим живым духом» он станет доступен всем: «и простолюдину, и непростолудину». Сила русской науки «будет в ее многозначительном краткословии, а краткословья этого, сколько мне кажется, не добыть никому из народов, кроме русского, ибо сама природа наша требует его» (там же). Этот стиль, по мнению Гоголя, особенно резко контрастирует с языком «немецкой философии».

Очень симптоматичны те символы, в которые воплощается для Гоголя образ русского ученого. Они показывают, что основными источниками истинно русского научного языка, по Гоголю, должны быть тот же церковнославянский язык и те же стили русского «народного», преимущественно крестьянского, языка и народной поэзии.

§ 8. Итак, коренные национальные основы и начала «истинно русского языка», по мнению Гоголя, забыты. Дворянская языковая культура «еще не черпала из самой глубины» трех основных источников — народных песен, «многоочитых пословиц» и церковных книг и поучений (с. 211). Эти источники цельнее всего, «в величии, близком к патриархально-библейскому», хранятся в недрах крестьянского быта (т. IV, с. 208—209) и в духовной культуре церкви. «Сам необыкновенный язык наш есть еще тайна. В нем все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких; он беспределен и может, живой как жизнь,

обогащаться ежеминутно, почерпая с одной стороны высокие слова из языка церковно-библейского, а с другой стороны, выбирая на выбор меткие названия из бесчисленных своих наречий, рассыпанных по нашим провинциям, имея возможность таким образом в одной и той же речи восходить до высоты, недоступной никакому другому языку, и опускаться до простоты, ощутительной осознанию непонятливейшего человека, — язык, который сам по себе уже поэт и который недаром был на время позабыт нашим лучшим обществом: нужно было, чтобы выболтали мы на чужеземных наречиях всю дрянь, какая ни пристала к нам вместе с чужеземным образованием, чтобы все те неясные звуки, неточные названия вещей, — дети мыслей невыяснившихся и сбивчивых, которые потемняют языки, — не посмели помрачить младенческой ясности нашего языка, и возвратились бы к нему уже готовые мыслить и жить своим умом, а не чужеземным. Все это еще орудия, еще материалы, еще глыбы, еще в руде дорогие металлы, из которых выкуется иная, сильнейшая речь» («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» — с. 212).

Проблема *будущего* национального русского языка лежит в основе творчества Гоголя «положительного» периода, т. е. 40-х годов. «Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму; еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и внести в себя все, что уже невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней» (с. 211). Возможность общенационального единения в сфере русского литературного языка, по Гоголю, обусловлена отсутствием у нас «непримиримой ненависти сословия противу сословия и тех озлобленных партий, какие водятся в Европе и которые поставляют препятствие непреодолимое к соединению людей» (там же).

Таким образом, система будущего национального русского языка опиралась в сознании Гоголя на утопическую мечту о христианском «братстве» всех классов в рамках крепостнической монархии под духовным руководством церкви.

4

§ 1. Внутренней основой борьбы Гоголя в этот период его творчества с «западническими», «антинародными» стилями русской литературы было созревшее убеждение писателя в невозможности при их посредстве выразить и понять русскую действительность, убеждение в их несоответствии коренным национальным началам русской жизни. Этот национализм базировался на отрицании современной Гоголю культуры и «гражданственности», создавшей бытовые и литературные системы условных, чуждых «народу» форм выражения, в которых слова не отражали подлинной сущности предметов, истинной «натуры». Вместе с тем слово становится для Гоголя не только средством разоблачения «натуры», скрытой под условной фальшью антинациональной буржуазно-дворянской фразеологии и семантики, но и формой воплощения предмета в его внутренней сущности, в его функциональной связи с идеальной структурой «святой» человеческой и в то же время национально-русской действительности и с образом писателя — «душезнателя» и пророка.

§ 2. Но этому процессу воплощения в слове идеальной действительности, по мысли Гоголя, должен был предшествовать процесс разоблачения лжи и фальши, укрепившихся в быту форм отношения между словом и предметом, между языком и действительностью. Необходимо было и в наличных русских национальных стилях — книжных и разговорных — произвести отбор и оценку семантических форм, чтобы отвергнуть и

изобличить те, в которых слова не отражали «предмета», а лишь скрывали его.

§ 3. Разоблачение фальши условных, принятых современным автору буржуазно-дворянским обществом форм выражения обязывало комического писателя глубже спуститься в мир изображаемой действительности, воспринять его язык, его стили и — в процессе их литературного употребления — демонстрировать разрыв между словом и «делом», словом и его истинными значениями. Таким образом, широта и достоверность социального охвата русской жизни были обусловлены степенью знакомства писателя с классовыми, сословными, профессиональными стилями и диалектами русского языка. В связи с этим Гоголь со второй половины 30-х годов значительно расширяет свои сведения в области социальной диалектологии устной и письменной речи.

Семантическое преобразование повествовательного и публицистического стиля на основе простонародной и националистически-церковной идеологии было связано с изменением языковой структуры образов персонажей и «образа автора». Расширялась сфера экспрессивных колебаний в пределах движения одной темы, одного сюжета. Романтический принцип контраста представлялся недостаточным. Обнажалось многообразие субъектно-экспрессивных переходов, семантических точек зрения, высшей формой которых была патетическая идеализация человеческой души («человека и души человека вообще»). В соответствии с этим языковая система повествования распадалась на несколько стилистических пластов, на несколько речевых планов, резко противопоставленных один другому. Социально-языковой состав повествования становился необыкновенно сложным и пестрым. Укрепляется и детализируется тенденция к художественному использованию языковых средств самой изображаемой среды. Конечно, основным источником в этом направлении остаются для Гоголя стили национально-бытового просторечия. Гоголь уже раньше осознал, что громадную роль в их структуре и их унификации играют официальные стили делового языка. При их посредстве происходил процесс слияния разносословных, профессиональных, жаргонных, провинциально-городских и поместно-областных диалектов в тот бытовой поток национально-буржуазного разговорного языка, который становился подземным родником, питающим литературный язык.

Гоголь стремится очистить этот языковой источник, выбросить из него сор условно-лицемерных и лживых форм выражения.

§ 4. В «Мертвых душах» прежде всего разоблачаются принципы и приемы буржуазно-дворянской официальной семантики.

Разоблачается фальшь установившихся обозначений, их несоответствие подлинному предмету, истинной действительности: «Но при всех таких похвальных качествах, он бы мог остаться [. . .] тем, что называют в обширном смысле: „хороший человек“, т. е. весьма гаденький, обыкновенный, опрятный человек, без всяких резких выпуклостей» (т. VII, с. 353).

Иногда для демонстрации условности какого-нибудь понятия иронически раскрывается содержание, вкладываемое обществом в то или иное слово. Так Гоголь поступает при описании любви супругов Маниловых, замыкая ироническое изображение их времяпровождения такой сентенцией: «Словом, они были то, что называется счастливы» (т. III, с. 22); «Более не находилось ничего на сей уединенной или, как у нас выражаются, красивой площади» (с. 138).

Сатирически демонстрируется Гоголем магическая сила слов, связанных с деньгами и чинами и меняющая отношение к предметам даже незави-

симо от личной корысти: «Виною всему слово *миллионщик*, — не сам миллионщик, а именно одно слово; ибо в одном звуке этого слова, мимо всякого денежного мешка, заключается что-то такое, которое действует и на людей-подлецов, и на людей ни се, ни то, и на людей хороших, словом — на всех действует. Миллионщик имеет ту выгоду, что может видеть подлость, совершенно бескорыстную, чистую подлость, не основанную ни на каких расчетах» (с. 157).

Но главным объектом авторских нападений являются формы официально-светской, деловой и канцелярской стилистики.

§ 5. Ярче всего приемы той казуистической семантики, которые царили в обществе, раскрываются в ироническом анализе толкований выражения «мертвые души» женской и мужской партиями губернского общества. Мужская партия чиновников говорила, что «мертвые души [...] черт его знает, что значат, но в них заключено, однако ж, весьма скверное, нехорошее» (с. 192). В дальнейшем изложении возможные пути понимания этих слов (в плоскости официально-чиновничьего сознания) начинают более или менее вырисовываться: «Слово *мертвые души* так раздалось неопределенно, что стали подозревать даже, нет ли здесь какого намека на скоропостижно погребенные тела, вследствие двух не так давно случившихся событий». Вслед за этим в канцелярском стиле описываются два убийства, виновники которых были укрыты. В одном деле «из *учиненных выправок и следствий* оказалось, что устьсысольские ребята умерли от угара, а потому так их и похоронили, *как угоревших*» (с. 193). Другое дело также, «казалось бы, обделано кругло; но чиновники, неизвестно почему, стали думать, что, верно, об этих мертвых душах идет теперь дело» (с. 194).

С необыкновенной остротой и едкостью пародирование официально-канцелярского языка и лежащей в основе его семантики проявляется в той части второго тома «Мертвых душ», которая посвящена изображению деревни полковника Кошкарёва.

Уже в описании наружности полковника торжествуют официально-государственные образы:

«Лицо какое-то *чинное* в виде треугольника. Бакенбарды по щекам его *были протянуты в струнку*; волосы, прическа, нос, губы, подбородок — все как бы *лежало дотоле под прессом*» (с. 341).

В этом очерке о Кошкарёве бьет неиссякаемый источник обличительной стилистики. Из этого источника вытекали главные из тех бюрократически-пародийных языковых приемов, которые характерны для стиля Салтыкова-Шедрина. Апогей достигает это разоблачение бюрократического стиля мысли и речи в официальном бумаге того «особенного человека», который «статс-секретарским слогом» написал донесение касательно просьбы Чичикова и которому предстояла в будущем должность президента высшего управления в деревне Кошкарёва. Здесь и казуистика канцелярского языка, и заложенные в ней формы беспредметной и бессмысленной иронии, и своеобразие ее семантики, и тесная связь с церковно-книжным языком и его риторикой выступают в гротескно-преувеличенном виде. Прежде всего «трактуются» само понятие *души* с официально-гражданской и церковно-метафизической точек зрения:

«[...] в изъясненые того, что требуются ревизские души, постигнутые всякими внезапностями, вставлены и умершие. Под сим, вероятно, они изволили разуметь близкие к смерти, а не умершие, ибо умершие не приобретаются. Что ж и приобретать, если ничего нет? Об этом говорит и самая логика...»

Далее выражение «*умершие души*» рассматривается в словесно-церковном аспекте:

«...да и в словесных науках они, как видно, не далеко уходили [...] ибо выразились о душах *умершие*, тогда как всякому, изучавшему курс познаний человеческого, известно заподлинно, что душа бессмертна».

После этого разностороннего канцелярского анализа противоречий, скрытых в выражении «умершие души», все же во втором пункте оказывается, что для *залога* в ломбард годятся всякие души — пришлое, или прибылые, или, как Чичиков неправильно изволил выразиться, умершие (см. с. 345).

Так русская действительность как бы опутана тонкими сетями буржуазно-светской, официально-канцелярской и «деловой» лексики, фразеологии и стилистики. Поэтому повествователь широко пользуется присущими изображаемой среде формами выражения, перенося их на все предметы и явления. Обнажаются все семантические и экспрессивные оттенки официально-делового языка. Они выступают особенно резко и странно, когда иронически обнажается и комментируется несоответствие условной семантики общественно-делового языка истинной природе вещей.

В языке «Мертвых душ» широко использованы в самых разнообразных ситуациях формы официальной речи. Таково применение официально-торжественной, канцелярской или разговорно-чиновничьей лексики и фразеологии в языке «Мертвых душ»: «*Трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною палатою*, — он показал, что ему не безызвестны и судейские проделки» (т. I, гл. 1). Ср. в речи прокурора: «Во всю жизнь не был *трактван*» (т. III, с. 260). В первоначальных редакциях «Мертвых душ»: «В ту ж минуту, отворивши дверь в канцелярскую комнату, которая показалась похожею на внутренность пчелиного улья, дал приказание одному из чиновников, чтобы *все было сделано, вписано, списано, переписано, помечено, замечено, перемечено и в книгу внесено...*» (т. VII, с. 87). В ранних редакциях применение канцелярского стиля было гораздо шире и натуралистичнее, непринужденнее. Ср. синтаксис и лексику описания происшествия «с сольвычегодскими купцами, приехавшими в город на ярмарку и задавшими после торгов пирушку приятелям своим устьсы-сольским купцам [...] на которой *пирушке*, от удовольствия ли сердечного, или просто спьяна, уходили на смерть *приятелей своих*, устьсы-сольских купцов, несмотря на то, что *сии последние с своей стороны* были тоже мужики дюжие [...] В деле своем купцы, впрочем, *повинились, изъясняясь*, что немного пошалили» (т. VI, с. 177; ср. изменения в окончательной редакции — т. III, с. 193).

Пародийный отпечаток канцелярского стиля лежит на всем отрывке, изображающем убийство крестьянами «земской полиции» в лице заседателя, какого-то Долбязкина (с. 194).

Иногда «служебный слог» выступает открыто — с авторской пометой: «... все прочее чиновничество было напугано, распугано, перепугано и распечено, выражаясь служебным слогом, *на пропало*» (т. VII, с. 145). Ср.: «...бричка мчалась *во все пропало*» (с. 229); в окончательной редакции: «*во всю пропалу*» (III, с. 85); «Галопад летел во всю пропалу» (с. 162).

«...допустивши одни так называемые *законные, или позволенные, доходы*, можно в десять лет с небольшим получить порядочное значение в свете» (т. VII, с. 147).

«...крепости были *записаны, помечены, занесены в книгу* и куда следует, с принятием полупроцентовых и за припечатку в Ведомостях» (т. III, с. 146).

«В губернию назначен был новый генерал-губернатор, — событие, как известно, приводящее чиновников в тревожное состояние: пойдут *переборки, распеканья, взбуктовыванья и всякие должностные похлебки*, которыми угощает начальник своих подчиненных» (с. 192). Ср. тут же в речи самих чиновников: «... за это одно может *вскипятить* не на жизнь, а на самую смерть» (там же).

Иронический привкус в употреблении канцеляризмов и официальных выражений возникает также в том случае, когда они применяются при изображении бытовых, «неслужебных» действий и поступков чиновников.

«Не успел совершенно выкарабкаться из объятий председателя, как очутился уже в объятиях полицеймейстера; полицеймейстер *сдал его* инспектору врачебной управы; инспектор врачебной управы — откупщику, откупщик — архитектору» (с. 160).

Точно так же ироническая экспрессия окружает канцеляризмы и чиновничьи выражения в тех случаях, когда на повествовательном стиле ощущается колорит «чужой речи», когда в авторском языке чувствуются отголоски восприятия и оценок самого героя.

Например: «Видно было вдруг, что это был уже человек *благоразумных лет — не то, что молодой болтун и вертопляс*» (с. 140);

«... после того, как уже первый страх прошел, они увидели, что многое ему нравится и он сам *изволил наконец пощутить*, то есть произнести с приятною усмешкой несколько слов» (с. 161).

Даже лошади в «Мертвых душах» думают по-чиновничьи официальными словами и выражениями.

«Он [чубарый] [...] часто засовывал длинную морду свою в корытца к товарищам, поотведать, какое у них было *продовольствие*» (с. 86).^{38*}

Церковнославянизмы, перешедшие в официально-торжественный стиль, усвоенные его риторикой, приурочиваются к норме повествовательного выражения и получают яркий отпечаток авторской иронии. Возникает ощущение нарочитой обличительной демонстрации «цветов общественного красноречия», риторических «красот» церковно-гражданского языка, подчиненного иерархии чинов. Например: «Потом отправился к вице-губернатору, потом был у прокурора, у председателя палаты, у полицеймейстера, у откупщика, у начальника над казенными фабриками [...] жаль, что несколько трудно упомянуть всех *сильных мира сего*» (с. 9); «В разговорах с *сими властителями* он очень искусно умел польстить каждому» (с. 9) и мн. др.

§ 6. С поразительной силой и яркостью фальшь и условность буржуазно-дворянской бытовой и деловой риторики разоблачаются в речах Чичикова.

Язык Чичикова чрезвычайно разнообразен. Как и самый образ Чичикова, так и его речь является синтетическим воплощением сущности меркантильного буржуазно-дворянского общества, переживающего процесс капитализации, зараженного страстью к приобретательству. Недаром Гоголь, вводя в речь Чичикова новые тона, новые стилистические оттенки при разговоре его с Коробочкой, считает необходимым подчеркнуть этот социально-экспрессивный универсализм чичиковской речи.

Характерно, что Гоголь связывает с образом Чичикова прием экспрессивного и стилистического варьирования речи в зависимости от чина и имущественного положения собеседника, возводя эту черту в типическое свойство буржуазно-дворянского языка своей эпохи: «Надобно сказать, что у нас на Руси если не угнались еще кой в чем другом за иностранцами, то далеко перегнали их в умении обращаться. 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, все найдутся оттенки» (с. 45, 46)³².

Процесс приноровления чичиковского языка к стилю собеседника демонстрируется уже в разговоре с Маниловым. Здесь Чичиков придерживается тематики и норм сентиментального стиля.

«Чичиков согласился с этим совершенно, прибавивши, что *ничего не может быть приятнее, как жить в уединении, наслаждаться зрелищем природы и почитать иногда какую-нибудь книгу*» (с. 25).

Язык Чичикова в своих высоких жанрах, приспособленных к собеседникам высшего ранга, составлен преимущественно из элементов церковно-книжного, официально-канцелярского и литературного языка, которые расцвечены формами разговорного синтаксиса и светского красноречия, а иногда и просторечия. Он весь пропитан риторикой «благонамеренного» слога. Уже в первой главе Гоголь намекает на фактическую «беспредметность», условную риторичность этого стиля, полного глубокой целесообразности. «О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, с заметною скромностью, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: что он *незначащий червь мира сего* и недостоин того, чтобы много о нем заботились, что испытал много на веку своем, *претерпел на службе за правду*, имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь его, и что теперь, желая успокоиться, ищет избрать наконец место для жительства, и что, прибывши в этот город, почел за неперемный долг засвидетельствовать свое почтение первым его сановникам» (с. 9).

Подлинный смысл этой чичиковской «официально-деловой» фразеологии раскрывается, конечно, всем ходом повествования. Но ключ к семантике чичиковского языка вручает сам автор читателю в конце первого тома «Мертвых душ»: «...Итак, вот в каком положении вновь очутился герой наш! Вот какая громада бедствий обрушилась ему на голову! *Это называл он: потерпеть по службе за правду*» (с. 239).

Уже в разговоре с Маниловым во всем блеске выступает риторическая изощренность официально-канцелярского языка, которым в совершенстве владеет Чичиков.

Свое дело Чичиков сначала излагает в канцелярском, деловом стиле, но без всяких перифраз, без всяких риторических умолчаний:

«Я полагаю приобрести мертвых, которые, впрочем, *значились бы по ревизии, как живые*», сказал Чичиков (с. 30). Но, увидев, что слово «*мертвые*» повергло Манилова в недоумение и смущение, Чичиков предлагает иную риторически-изощренную официально-канцелярскую формулировку, в которой уже нет слова «мертвые», и даже заменяющая его фраза — «не живых в действительности» — смягчена и нейтрализована антитезой: «но живых относительно законной формы»: «Итак, я бы желал знать, можете ли вы мне таковых, *не живых в действительности, но живых относительно законной формы*, передать, уступить или как вам заблагорассудится лучше?» (с. 31).

³² Любопытно, что и сам Чичиков признает зависимость стиля и экспрессии речи от ранга. Так, смущенный чрезмерно сентиментальной манерой выражения Манилова, «Чичиков, услышавши, что дело уже дошло до именин сердца, несколько даже смутился и отвечал скромно, что ни громкого имени не имеет, ни даже ранга заметного» (Т. 3. С. 24).

Еще ярче это несоответствие, этот разрыв двух «действительностей» — подлинной натуры и ее «законной формы», как своеобразная особенность канцелярского языка и чиновнического, официально-государственного осмысления жизни, показаны Гоголем в такой реплике Чичикова:

«Мы напишем, что они живы, так, как стоит действительно в ревизской сказке. Я привык ни в чем не отступать от гражданских законов; хотя за это и потерпел на службе³³, но уж извините: обязанность для меня — дело священное, закон — я немею пред законом.

Последние слова понравились Манилову [...]» (с. 32).

При описании разговора Чичикова с Собакевичем автор подробно отмечает риторические уловки Чичикова: «Насчет главного предмета Чичиков выразился очень осторожно: никак не назвал души *умершими*, а только *несуществующими*» (с. 97). В этом предупреждении была художественная цель: коса нашла на камень. От Собакевича нельзя было укрыть действительность туманом высоких книжных фраз и церковно-канцелярской риторики. Собакевич сам смотрел на мир с вещественно-практической точки зрения, зная и понимая «сущную» основу официальных риторических перифраз. Собакевич не только разоблачает чичиковские словесные извороты, переводя фразеологию Чичикова на прямой «кулацкий» язык, но и сам бьет Чичикова его же оружием, обнаруживая умение пользоваться и управлять стилем канцелярской казуистики.

Так, с одной стороны, Собакевич называет вещи, прямые обозначения которых Чичиков старается скрыть, их собственными именами.

Чичиков говорит, что «*ревизские души*, окончивши жизненное поприще, *числятся*, однако ж, до подачи новой ревизской сказки, наравне с живыми, чтоб таким образом не обременить присутственные места множеством мелочных и бесполезных справок и не увеличить сложность и без того уже весьма сложного государственного механизма. . . [...] что однако же при всей справедливости этой меры, она бывает отчасти тягостна для многих владельцев, обязывая их взносить подати так, как бы за живой предмет, и что он, чувствуя уважение личное к нему, готов бы даже отчасти принять на себя эту действительно тяжелую обязанность» (с. 97).

Собакевич сразу же отыскивает практический эквивалент этой речи для себя в словах: Чичиков — покупатель мертвых душ.

«Итак?... — сказал Чичиков, ожидая, не без некоторого волнения, ответа.

— Вам нужно *мертвых душ*? — спросил Собакевич очень просто, без малейшего удивления, как бы речь шла о хлебе.

— Да, — отвечал Чичиков и опять *смягчил выражение*, прибавивши: „*несуществующих*“ [...] А если найдутся, то вам без сомнения [...] будет приятно от них *избавиться*?

— Извольте, я готов *продать* [...]»

Этого мало. Собакевич становится на точку зрения Чичикова, но направляет слова Чичикова, их формально-законный смысл, в другую сторону. Так, оперируя термином Чичикова „*ревизская душа*“, он заставляет теперь самого Чичикова настаивать на том, что души — *мертвые*.

«„Так вы думаете, сыщете такого дурака, который бы вам продал по двугривенному ревизскую душу?“

³³ Вспомним еще раз, что истинный смысл чичиковского выражения *потерпеть на службе за правду* раскрывается автором в конце первого тома.

„Но позвольте: *зачем вы их называете ревизскими?* Ведь души-то самые давно уже умерли, остался один неосязаемый чувствами звук“»³⁴.

Стилистика Чичикова, вращаясь в той же сфере делового языка, подвергается новой трансформации в разговоре с Плюшкиным. Автор не пропускает случая еще раз разоблачить внутреннюю лживость практических основ деловой риторики, официально-общественного словоупотребления. Речь Чичикова и здесь является символическим воплощением общих тенденций эпохи. «Долго не мог он придумать, в каких бы словах изъяснить причину своего посещения. Он уже хотел было выразиться в таком духе, что, наслышась о добродетели и редких свойствах души его, почел долгом принести лично дань уважения; но спохватился и почувствовал, что это слишком. Искоса бросив еще один взгляд на все, что было в комнате, он почувствовал, что слово: *добродетель и редкие свойства души можно* с успехом заменить словами: *экономию и порядок*» (с. 118).

Таким образом, отвергается Гоголем канон буржуазно-дворянской, официально-деловой и светски-бытовой речи — лицемерной и лживой.

Однако некоторые элементы речи «среднего сословия» Гоголь считает основным морфологическим материалом для построения системы общенационального языка.

5

§ 1. С ростом националистических тенденций для Гоголя ближе уясняется «читатель», адресат его творчества. Это — «сословие среднее во всей его массе». В статье «Петербургская сцена в 1835/36 г.» Гоголь пишет: «Если взять [...] наше сословие среднее во всей его массе, — то есть сословие малоденжное или живущее жалованьем, стало быть, самое многочисленное и чисто русское, — то (нет нужды, что попадетсЯ другой, третий чиновник, совершенно похожий на то отношение, которое он пишет) в нем есть много очень замечательного: и русская дворянская решительность и при этом терпение, и толк, и соль, — одним словом: стихии нового характера» (т. VI, с. 322).

Отсюда, естественно, перед Гоголем возникает задача: установить общий для всего этого «среднего сословия» национально-языковой фонд словесного выражения и при его посредстве сломать старую систему литературно-книжного языка. Творческий метод подобной литературно-языковой реформы был уже найден Пушкиным: это — метод субъектно-экспрессивной многопланности авторского изложения, метод смешения повествовательного стиля с формами речи, присущими самим изображаемым героям, их быту, и вытекающий отсюда метод структурного отбора и объединения избранных элементов для создания новой национальной системы литературного языка.

Таким образом, в литературный язык открывается широкий доступ не только разговорной речи «среднего сословия», не только разоблаченным и преобразованным стилям делового официально-бытового и государственного, канцелярского языков, не только разным диалектам и жаргонам города и поместья, соприкасавшимся с языковой системой «среднего класса», но и «простонародному» крестьянскому и мещанскому языку с его диалектами и жаргонами.

§ 2. В этом кипении чисто национальных форм выражения должна была, по мысли Гоголя, отделиться и выкристаллизоваться система

³⁴ На том же столкновении двух семантических планов основан далее каламбур со словом «мечта»^{39*}.

будущего русского национального языка. Исследование повествовательного стиля «Мертвых душ» может детальнее раскрыть этот процесс ломки и преобразования старых стилистических категорий литературно-книжного языка в языке Гоголя.

В языке «Мертвых душ» причудливо смешиваются формы литературно-книжного языка с разностильными элементами устной бытовой речи. Ярче всего и прежде всего выступает обыденный язык изображаемого социального мира.

Уснащенность повествовательного стиля «Мертвых душ» словами, выражениями, синтаксическими конструкциями, выхваченными из языка самой воспроизводимой социальной среды, нередко отмечается стилистическими ссылками и указаниями самого автора. Например:

«Председатель никак не мог понять, как Павел Иванович, так хорошо и, можно сказать, тонко разумевший игру, мог сделать подобные ошибки и подвел даже под обух его пикового короля, на которого он, *по собственному выражению*, надеялся, как на бога» (т. III, с. 172);

«„Экая расторопная голова!“ кричит толпа: „какой неколебимый характер!“ А нанесись на эту *расторопную голову* какая-нибудь беда, и доведись ему самому быть поставлену в трудные случаи жизни — куды делся характер! весь растерялся неколебимый муж, и вышел из него жалкий трусишка, ничтожный, слабый ребенок, или, просто, *фетюк*, как *называет Ноздрев*» (с. 209);

«Что же касается до обысков, то здесь, *как выражались даже сами товарищи*, у него, просто, было *собачье чутье*» (с. 236);

«... была у них ссора за какую-то бабенку, свежую и крепкую, как ядреная репа, *по выражению таможенных чиновников*» (с. 238) — и т. п.

Сюда же примыкает ходячая фразеология бытового просторечия, вводимая в повествовательную речь посредством вводных слов — *как говорится* или *что называют*; например:

«Он начал мало-помалу развязываться и, *как говорится*, входить в роль» (т. VII, с. 99);

«Взглянувши, *как говорится*, оком благоразумия на свое положение, он видел, что все это вздор» (с. 103); ср. в окончательной редакции: «взглянувши оком благоразумного человека» (т. III, с. 174). Ср. в речи Чичикова: «Вы взгляните оком благоразумного человека (т. VII, с. 398);

«Но Собакевич вошел, *как говорится*, в самую силу речи» (т. III, с. 99); «помещик, кутящий во всю ширину русской удали и барства, прожигающий, *как говорится*, насквозь жизнь» (с. 117); «байбак, лежавший, *как говорится*, весь век на боку» (с. 155);

«[...] он первый вынес историю о мертвых душах и был, *как говорится*, в каких-то тесных отношениях с Чичиковым» (с. 207);

«[...] Приходили даже подчас в присутствие, *как говорится*, налижавшись (с. 230) — и др. под.

Ср. также: «Это было то лицо, которое *называют в общежитии кувшинным рылом*» (с. 141). «Кто был то, *что называют тюрок*, то есть человек, которого нужно было подымать пинком на что-нибудь; кто был просто байбак, лежавший, *как говорится*, весь век на боку...» (с. 155). Но ср. потом в самом повествовании: «Вылезли из нор все тюрюки и байбаки, которые позалеживались в халатах по несколько лет дома» (с. 190). «Если же между ими и происходило какое-нибудь то, *что называют другое-третье*, то оно происходило втайне» (с. 156—157).

Но и независимо от стилистических указаний повествователя множество просторечных выражений в повествовательном стиле «Мертвых душ»

также свидетельствовало о приспособлении автора к бытовому языку и понятиям изображаемой чиновничьей и помещичьей среды.

«Дуэли, конечно, между ними не происходило, потому что все были гражданские чиновники, но зато один другому старался *напикостить*, где было можно, что, как известно, подчас бывает тяжелее дуэли» (с. 156).

«Многие очень хорошо знают, что ничего не получают от него и не имеют никакого права получить, но непременно *забегут ему вперед*» (с. 157).

«А уж там в стороне четыре пары *откалывали мазурку*; каблуки ломали пол, и армейский штабс-капитан работал и душою и телом, и руками и ногами, *отвертывая такие па*, какие и во сне никому не случилось отвертывать» (с. 167).

«Скрыпки и трубы *нарезывали* где-то за горами» (с. 168).

«Главная досада была не на бал, а на то, что случилось ему *оборваться*» (с. 174).

В системе стилей буржуазно-дворянского просторечия играют большую роль отголоски «должностного слога». Гоголь широко пользуется ими в повествовательной речи: «... тоненькие наследники спускают, по русскому обычаю, *на курьерских* все отцовское добро» (т. VII, с. 160); «ему хотелось, не откладывая, все кончить в тот же день: *совершить, занести, внести* и потом *вспрыснуть* всю проделку шипучим под серебряной головой [...]» (с. 435); «фарфор, бронзы и разные батисты и материи получали [...] всякого рода *лизуны*» (с. 469); «... да за это одно можно вскипятить [и взъерепенить], выражаясь должностным словом, не на жизнь, а на самую смерть» (с. 718); «казалось, не было сил человеческих *подбиться* к такому человеку» (т. III, с. 230). Ср. ссылки на «должностной слог» в «Повести о капитане Копейкине»: «Пришел, говорит, узнать: так и так, по одержимым болезням и за ранами. . . проливал, в некотором роде, кровь и тому подобное, понимаете, в должностном слоге» (с. 202).

Тот же прием расцвечиванья повествовательной ткани экспрессивными красками речи отдельных персонажей и всей среды приводит к тому, что язык «Мертвых душ» испещрен фразеологией и синтактикой делового, канцелярского и разговорно-чиновничьего диалектов. Например: «чтобы *немедленно было учинено строжайшее разыскание*» (с. 194—195); «припомнили [...] что он сам весьма неясно *отзывался насчет* собственного лица» (с. 195); «чиновники невольно задумались *на этом пункте*» (с. 206); «он *отвечал на все пункты*» (с. 208); «Уходя от него, как ни старался Чичиков *изъяснить* дорогию и добратсья, что такое разумел председатель и *насчет чего могли относиться* слова, но ничего не мог понять» (с. 213); «при выпуске получил полное *удостоение* во всех науках» (с. 228) — и т. п.

Понятно, что слова и выражения устно-фамильярной «внелитературной» речи дворян и разных групп буржуазии, словечки мешанского городского просторечия широким потоком несутся в повествовательный стиль Гоголя³⁵: «Гораздо легче изображать характеры большого размера: там просто *ляпай* кистью со всей руки» (т. VII, с. 7). Ср. в последней редакции: «... там просто бросай краски со всей руки на полотно» (т. III, с. 20); «*Своя рожь* несравненно ближе, чем всякая другая» (т. VII, с. 82); «И не хитрый, *кажися*, дорожный снаряд» (с. 370); «Не в немецких ботфортах ямщик: борода, да тулуп, да рукавицы, и сидит, *черт знает на чем*» (с. 371); «На-

³⁵ В повествовательный стиль вовлекались слова непосредственно и из крестьянского диалога, например: «Накаливай! Накаливай его! Пришпандорь кнутот вот того солового! что он корячится, как карамора? . . И не помогло никакое *накаливанье*, ни *шпандориванье*» (Т. 7. С. 651).

конец, он *пронюхал* его домашнюю семейственную жизнь» (т. III, с. 231)³⁶; «совал капусту, *пичкал* молоко, ветчину, горох, словом: *катай валяй*» (с. 72); «уже свищет роковая пуля, готовясь *захлопнуть его крикливую глотку*» (с. 84); «Герой наш *трухнул*, однако ж, порядком» (с. 85); «Несколько *тычковых* чубарому коню в морду заставили его попятиться» (с. 87); «Собакевича, как видно, *пронесло*: полились такие потоки речей...» (с. 99); «живой и бойкий русский ум, что не лезет за словом в карман [...], а *влепливает* его сразу, как пашпорт на вечную носку» (с. 106); «он в четверть часа с небольшим *доехал* его (осетра. — В. В.) всего» (с. 149) и мн. др.

Иногда просторечные формы выступают из круга употребления интеллигенции: «И если бы не два мужика, попавшиеся навстречу, то вряд ли бы довелось им *попафити на лад*» (с. 18); ср. реплику кучера (Селифана) Манилово: «Потрафим, ваше благородие» (с. 35)³⁷.

В структуру просторечия широко входили народные пословицы и поговорки. Они также находят себе место в повествовательном языке «Мертвых душ». Например: «пойдут потом поплясывать, как нельзя лучше, под чужую дудку — словом, начнут гладью, а кончат гадью» (с. 66); «стал, наконец, отпрашиваться домой, но таким ленивым и вялым голосом, как будто бы, по русскому выражению, натаскивал клещами на лошадь хомут» (с. 73) — и т. п.

§ 3. Художественный захват русского национального языка — во всем многообразии его диалектных и профессиональных делений, с включением разных классовых стилей просторечия, разных жаргонов и специальных диалектов, — не только близких к дворянскому быту, но и явно чуждых ему, — подготовлялся в творчестве Гоголя постепенно. В первоначальных редакциях «Мертвых душ» Гоголь нередко снабжает употребленные вулгаризмы, арготизмы и профессионализмы стилистическими пометами. Эти разъяснения социальной принадлежности выражения — своеобразный прием стилистической мотивировки, форма авторского извинения за языковые «уклоны» от традиционного стилистического канона.

Отмечаются провинциализмы: «одно странное свойство гостя и предприятие, или, как говорят в провинциях, „пассаж“» (с. 15). Ср. в «Повести о том, как поссорился. . .», в «позве» Ивана Ивановича: «Но омерзительное намерение вышеупомянутого дворянина состояло единственно в том, чтобы учинить меня свидетелем непристойных пассажей» (т. I, с. 429); в речи просто приятной дамы: «... как Чичиков, будучи человек заезжий, мог решиться на такой отважный пассаж» (т. III, с. 187). В «Ревизоре» слово «пассаж» встречается в речи почтмейстера: «Иное письмо с наслаждением прочтешь: так описываются разные пассажи» (т. II, с. 207); в репликах Анны Андреевны и Марьи Антоновны: «Ах, какой пассаж!» (с. 264—265); ср. во 2-й рукописной редакции восклицание «одной из дам»: «Ах, какой странный пассаж!» (т. VI, с. 246).

Ср. другие ссылки на провинциальность выражения:

«Казенные крестьяне сельца Вшивая-Спесь, соединившись с таковыми же крестьянами сельца Задирайлова то ж, „уконтропошили“, по

³⁶ Ср.: «приходили даже подчас в присутствие, как говорится, *нализавшись*» (в другой ред. «*налимонившись*») (Т. 7. С. 735); ср.: «хозяйка вышла с тем, чтобы *наворотить* (заменено через: накласть) его на другие блюбочки» (Т. 7. С. 659).

³⁷ Элементы простонародного языка попадают в повествование и при посредстве несобственно-прямой речи: «тут же услышал, [...] что Манилов будет *повеликатней* Собакевича» (Т. 3. С. 59); «кажется, сами хозяева снесли с них дранье и тес, рассуждая, и конечно, справедливо, что в дождь избы не кроют, а в ведро и сама не каплет, бабиться же в ней незачем» (Т. 3. С. 108).

губернскому выражению, будто бы земскую полицию» (т. VII, с. 324).

«День, кажется, был заключен порцией холодной телятины, бутылкою кислых щей и крепким сном во всю заносную захрапку (прежде было: „прихрапку“), как выражаются в иных местах обширного российского государства» (с. 609); ср. в последней редакции: «во всю насосную завертку, как выражаются в иных местах обширного русского государства» (т. III, с. 8); ср. арготическое употребление слова «насос» в значении «нос» в «Мертвых душах».

Встречаются также авторские отметки и при столичных выражениях: «в городе N, в продолжение трех месяцев с лишком, не происходило ничего такого, что называют в столицах комеражами» (т. VII, с. 114).

Есть указание на принадлежность слова «армейскому миру»: «... даже люди, очень коротко его (Ноздрева) знающие, которые называют его одним словом: „черняк“ (слово, употребляющееся в армейском мире), которые очень упорно отвергают его просьбы, смотришь — через несколько минут уже играют с ним вместе...» (с. 35).

§ 4. С буржуазно-дворянским просторечием соприкасался «простонародный язык». Его элементы также легко увидеть в стиле «Мертвых душ». Например: «очень заметно было отсутствие той необходимой вещи, которую в простонародье называют *толком*» (т. III, с. 198); «обратится, наконец, к бабе, которая лечит *зашептываньями и заплевками*» (с. 207); «Если в голову ему западала какая-нибудь мысль, то она там была все равно, что железный гвоздь: ничем нельзя было ее оттуда *вытеревить*» (с. 234)³⁸; «Петрушка приходил раздевать его и *скидывать сапоги*» (с. 235); «Кто-то *приворотил* к этому такое словцо, от которого один только русский мужик мог не засмеяться» (с. 292); «не знал *ни бельмеса* в уборке хлеба и посевах» (там же); «говорит как-то грамотно и затейливо, мужику *не в долбеж* и не в науку» (с. 293) и мн. др.

Широко представлены в языке «Мертвых душ» и диалектизмы простонародной речи: «Дом господский стоял одиночкой *на юру*, то есть на возвышении, открытом всем ветрам, каким только вздумается подуть» (с. 18); «Собакевич *пришипился* так, как будто и не он» (с. 149)³⁹; «он удалится [...] в какое-нибудь мирное захолустье уездного городишка и там *заклётнет* навеки в ситцевом халате, у окна низенького домика» (с. 239)⁴⁰.

§ 5. Лексическому смешению соответствует включение разговорно-синтаксических конструкций в повествовательный язык «Мертвых душ». Например: «Видели [...] гнедого жеребца на вид и не казистого, но за которого Ноздрев божился, что заплатил десять тысяч» (т. VII, с. 214); «Хозяйством нельзя сказать, чтобы он занимался» (изменено потом: «хозяйством он нельзя сказать, чтобы занимался» — с. 617); «по-за спиною капитана-исправника выскользнул на крыльцо» (с. 229); «темнота была *такая — хоть глаз выколи*» (т. III, с. 38); «прилагательные всех родов без дальнейшего разбора, а как что первое попадалось на язык» (там же); «а где-нибудь в девичьей или в кладовой окажется просто—ого-го!» (с. 94) и мн. др.

Многообразие и пестрота форм синтаксического смешения книжной и разговорной речи обусловлены колебанием самого повествовательного стиля, метаморфозами «образа автора», изменениями в его экспрессии.

³⁸ Ср.: «затеревить честолубье» (Т. 3. С. 291); ср.: «что [...] теревит, дразнит, шевелит его» (Т. 3. С. 306).

³⁹ Ср. в «Семейной хронике»: «Старик грозно взглянул... все пришипилась» (Аксаков С. Т. Соч. 1895. Т. I. С. 103).

⁴⁰ Ср. еще: Т. 3. С. 71, 91, 105, 239, 395 и мн. др.

Взаимодействие разных личин образа автора выражается в резких переменах тона. И нередко автор принимает актерскую позу фамильярно-непритязательного рассказчика.

Дамы города N были. . . *нет, никаким образом не могу*: чувствуется, *точно*, робость. В дамах города N больше всего замечательно было то. . . Даже странно — совсем не подымается перо, точно будто свинец какой-нибудь сидит в нем. Так и быть: о характере их, видно, нужно предоставить сказать тому, у кого поживее краски и побольше их на палитре; а нам придется — разве два слова о наружности и о том, что поповерхностней» (с. 156).

«Что Ноздрев лгун отъявленный, это было известно всем, и вовсе не было в диковинку слышать от него решительную бессмыслицу; но смертный — право, трудно даже понять, как устроен этот смертный» (с. 172).

«Это название она приобрела законным образом, ибо, точно, ничего не пожалела, чтобы сделаться любезною в последней степени, хотя, конечно, сквозь любезность прокрадывалась — ух, какая юркая прыть женского характера! и хотя подчас в приятном слове ее торчала — ух, какая булавка!» (с. 178).

Разрушение форм книжного синтаксиса было связано и с приемами построения несобственно-прямой, «чужой речи», которая включалась в авторский язык. Например: «все-таки приходила мысль, что души не совсем настоящие, и что в подобных случаях такую обузу всегда *нужно поскорее с плеч*» (с. 137). «Как ни велик был в обществе вес Чичикова, хотя он и миллионщик, и в лице его выражалось величие и даже что-то марсовское и военное; но есть вещи, которых дамы не простят никому, будь он кто бы ни было, и тогда пиши — пропало!» (с. 169).

Соотношение в повествовательном стиле «авторского языка» и «чужой речи», точек зрения самих описываемых лиц непрестанно колебалось. Синтаксические формы, лексика — все приходило в комическое движение. Получались резкие и прихотливые «скачки» экспрессии, переливы повествовательного тона.

Например: «Одна очень любезная дама, — которая приехала вовсе не с тем, чтобы танцевать, по причине приключившегося, как сама выражалась, небольшого инкомодите в виде горошинки на правой ноге [. . .] не вытерпела, однако же, и сделала несколько кругов в плисовых сапогах, для того именно, чтобы почтмейстерша *не забрала уж в самом деле слишком много себе в голову*» (с. 167).

Приемы соотношения «чужой речи» и авторского стиля служат средствами создания комических повторений. В повествовательный стиль просачиваются характерные для разговорной речи гоголевских персонажей глаголалические повторы.

Например: «он вновь начал выглядывать, нельзя ли по выражению в лице и в глазах узнать, которая была сочинительница; но никак нельзя было узнать ни по выражению в лице, ни по выражению в глазах, которая была сочинительница» (с. 162).

Гоголь комически преобразует приемы включения «чужой речи» в систему авторского повествования. Без всяких оговорок и подчеркиваний вовлекаются в строй изложения слова «чужой речи», и притом такие, которые больше всего противоречат авторской точке зрения. Образуется комический сдвиг разных семантических плоскостей.

Например: «Ноздрев повел их в свой кабинет, в котором, впрочем, не было заметно следов того, что бывает в кабинетах, то есть книг или бумаги;

висели только сабли и два ружья, *одно в триста, а другое в восемьсот рублей*. Зять, осмотревши, покачал только головою» (с. 71).

Здесь заключительное предложение: «Зять, осмотревши, покачал только головою» — изобличает заимствование оценок ружей из речи Ноздрева, так как несколькими строчками раньше значение этого жеста, как ответа на ноздревское хвастовство, вполне определено («и тут усумнился и покачал головою»). Однако вслед затем и без этого сигнала, но тоже с разоблачением авторской иронии слова Ноздрева комически смешиваются с повествовательным стилем. «Потом были показаны *турецкие кинжалы*, на одном из которых, *по ошибке, было вырезано: мастер Савелий Сибиряков*» (с. 71).

Таким образом, Гоголь доводит до предела принцип смешения разных стилей литературного языка с разными классовыми диалектами устной речи.

§ 6. В сущности, и речь самих действующих лиц построена по тому же принципу смешения стилей и диалектов, но, конечно, с существенными ограничениями, обусловленными классовой принадлежностью персонажа.

1) Так, в речи Манилова кроме комически гипертрофированных формул утонченной дворянской вежливости, высокопарных метафор сентиментального стиля ощутителен налет шегольства официально-канцелярской, служебной риторикой, видно преклонение пред ней. Эта сторона выступала гораздо рельефнее в первоначальных редакциях «Мертвых душ». Тут официальная риторика служебного слога осложнялась еще фразеологией модного публицистического языка. Вся эта смесь приторного пустословия, мотивированная страстью Манилова к красивой фразе, переплетена паутиной вводных частиц и бессмысленных местоимений, которые символизировали отсутствие мысли в потоке маниловских фраз. Например: «Это кресло у меня уж *ассигновано* для гостя» (т. VII, с. 14; т. III, с. 28); «Не имея ваших, так сказать, выразиться, *положительных сведений, объективных...*» (т. VII, с. 16); «Я не насчет этого говорю, чтобы *имел какое-нибудь, т. е. критическое предосуждение* о вас; но *позвольте доложить*, не будет ли это предприятие, или, *чтоб еще более, так сказать, выразиться, негоция*, — так не будет ли эта, так сказать, *негодия несоответствующую гражданским постановлениям и дальнейшим видам России?*» (т. VII, с. 16; III, с. 32); «души, которые в некотором роде окончили свое существование» (с. 33) и др.

В смешении этих вычурных, «европеизированных» форм официальной риторики и отголосков модного публицистического философствования с перифразами и метафорами сентиментального стиля (вроде: «майский день... именины сердца», «чувствуешь какое-то, в некотором роде, духовное наслаждение», «деревня и уединение», «магнетизм души» и т. п.) был заложен глубоко современный (для 30—40-х годов XIX в.) литературный обличительный смысл. Влияние стиля риторической, сентиментально-романтической или «ложно-величавой» школы (как впоследствии называл ее вслед за Белинским Тургенев) ^{40*} сквозило в речах Манилова. «Красота слога», «высокое искусство выражаться», «паренье» приводили к бессмысленному набору фраз. Пустота, «беспредметность» речи Манилова демонстрировались не только вводом «уснащающих» словечек, которые обнажали отсутствие в словах и за словами значений, непосредственного смысла, но и характером отношения Манилова к речи собеседника, его

восприятием чужих выражений. Для Манилова речь — это чистая поэзия, искусство для искусства. Поэтому он, не смея понять слов Чичикова в прямом смысле, «ничуть не затруднился». Он спрашивает Чичикова: «Может быть, здесь... в этом, вами сейчас выраженном изъяснении... скрыто другое... Может быть, вы изволили выразиться так *для красоты слога?*» (с. 31).

На этом фоне становится естественным то восхищение, которым проникся Манилов, слушая Чичикова. Когда Чичиков блеснул высшими формами официально-риторического стиля: «Обязанность для меня — дело священное, закон. Я немею пред законом», — автор не упускает случая подчеркнуть восхищение Манилова: «Последние слова понравились Манилову, но в толк самого дела он все-таки никак не вник...» (с. 32). Ср. также: «Манилов, обвороченный фразой, от удовольствия только потряхивал одобрительно головою, погружаясь в такое положение, в каком находится любитель музыки, когда певица перешеголяла самую скрипку и пискнула такую тонкую ноту, какая невмочь и птичьему горлу» (с. 144 и 145).

В духе сентиментального фразеологического канона названа Маниловым и беседка («храм уединенного размышления»). Имена детей также ведут ко вкусам классицизма (Менелай или Фемистоклос и Алкивиад; ср. роман Мейснера: «Алкивиад») ^{41*}.

2) Не без тайного умысла из мужских типов «Мертвых душ» приближен к светскому языку дам Ноздрев. Искаженными галлицизмами пестрит речь Ноздрева.

Например: «ручки, по его словам, были самый *рассубтельный деликатес*» (т. VII, с. 38; в окончательной редакции: «самой *субтильной сюперфлю* — слово, вероятно, означавшее у него высочайшую точку совершенства» — т. III, с. 72); «У меня, брат, есть еще одна бутылочка — такой уж *деликатес*, что просто за ушами даже почувствуешь вкус» (т. VII, с. 46); «И все это такое *ан-гро*» (с. 207; в окончательной редакции: «*еп-gros*»); «Шампанское у нас было такое, какого у губернатора тебе не дадут: не *клик*, а какое-то *клик-матрадура*. Это значит двойное клико. И еще достал одну только бутылочку какого-то французского, под названием *бонбон*. Запах, братец, такой: и розетка, и все, что хочешь» (с. 207; ср. т. III, с. 62); «одну *безешку* тебе в белоснежную щеку твою» (т. VII, с. 705) и т. п.

Речь Ноздрева кроме элементов игрецко-шулерского ⁴¹ и охотничьего жаргона ⁴² содержит отголоски «армейского» языка: «как покутили!» (т. III, с. 61); «бордо называет просто бурдашкой» (с. 61); «в фортунку крутнул» (с. 62); «это он называет: „попользоваться насчет клубнички“» (с. 63); «ты жестоко опешишься (с. 63); «я давно хотел подцепить его» (с. 74); «во рту [. . .] точно эскадрон переночевал» (с. 80). Характерно восхищение Ноздрева поручиком Кувшинниковым: «Я знаю, что ты бы не расстался с поручиком Кувшинниковым... Этот, братец, и в гальбик и в банчишку и во все, что хочешь... А Кувшинников, то есть, это такая бестия, подсел к ней и на французском языке подпускает ей такие комплименты» (с. 62—63).

⁴¹ Ср. «общие» игрецкие выражения: «продулся в пух» (Т. 3. С. 60); «убухал» (Там же); «просадил» (С. 61).

⁴² Ср.: «я, признаюсь, давно острил зубы на мордаша» (С. 65); «покажу отличнейшую пару собак: крепость черных мясов, просто, наводит изумление; щиток — игла!» (С. 70); «брудастая с усами [. . .] бочковатость ребер уму непостижимая; лапа вся в комке» (Т. 3. С. 77).

Наряду с элементами французско-нижегородского языка, быть может тоже связанного с военными пристрастиями Ноздрева и с формами дворянского фамильярного и вульгарного просторечия, в речи Ноздрева совсем не заметно крупниц простонародного крестьянского языка, кроме разве бранных слов («скалдырник», «расстепель», «я не стану снимать плевые с черт знает чего»). Этим подчеркивался разрыв Ноздрева с помещичьим хозяйством.

Бранно-ласкательный лексикон Ноздрева необыкновенно сложен (ср.: подлец, мошенник, свинтус, скотовод, жидомор, бестия, ракалия, Собакевич, расстепель, фетюк, шильник, печник гадкий и др.)⁴³.

3) В языке Коробочки художественно сконцентрированы формы и приемы речи мелкопоместного дворянства, близкие к крестьянскому языку. Уже экспрессия реплик Коробочки, их лексический состав выводят язык Коробочки за пределы принятого дворянским светом этикета. Быстрый переход к разговору на «ты», обращения «отец», «отец мой», «батюшка» подчеркивают грубо-патриархальный характер среды. В фамильярном просторечии Коробочки есть оттенок вульгарной непринужденности: «Эх, отец мой, да у тебя-то, как у борова, вся спина и бок в грязи; где так изволил засалиться?» Ср. мещанские элементы в лексике: «мука уж такая не *авантажная*» (с. 54).

Иногда речь Коробочки сбивается на областной крестьянский язык: «Ах, какие ты забранки *пригинаешь!*»; «пойти сказать Фетинье, чтоб *спекла блинов*» (с. 52).

4) Речи Плюшкина намеренно придан областной колорит, состоящий из смеси общедворянского просторечия с диалектами крестьянского языка. Эта смесь была характерна для старого поколения провинциальных помещиков. Ср., с одной стороны: «и такой скверный *анекдот*» (т. е. «случай»); «пересмешник», «куш мужиков», «реестрик всех этих тунеядцев», «однокорытниками были» и т. п.; а с другой: «бают», «здоровённой», «это бы еще слава богу, да *лих-то*. . .», «*эхва!* А *вить* хозяин-то я!»; «*эхва*, дурачина!»; «казявки и всякая дрянь было *напичкались* туда»; «народ-то больно прожорлив, от праздности завел привычку *трескаться*»; «он *маракует*»; «экая занозистая!» и др.

Так глубоко погружается Гоголь в толщу просторечия и простонародного языка. В недрах национальной речи Гоголь находит залежи нетронутых западной культурой «коренных» русских национально-языковых «сокровищ родного слова». Смешанный речевой фонд среднего сословия должен быть преобразован, семантически очищен и «освящен» при посредстве этих основных начал «русского духа».

6

Лингвистический анализ записных книжек Гоголя подтверждает и расширяет те выводы о составе гоголевского языка, которые вытекают из наблюдений над словарем художественной прозы Гоголя эпохи «Мертвых душ». Гоголь стремится вовлечь в свой стиль профессиональные диалекты не только дворянского, но и буржуазного круга. Крестьянский язык в его разных жанрах, диалектах и семантических сферах представляется Гоголем квинтэссенцией национально-языковых «начал».

Замечательно свидетельство П. В. Анненкова: «Гоголь ненавидел

⁴³ Чичиков вульгаризмы в речи Ноздрева тоже относит за счет армейского языка: «Если хочешь пошеголять подобными речами, так ступай в казармы» (Т. 3. С. 76).

идеальничанье в искусстве [...] Поэзия, которая почерпается в созерцании живых, существующих, действительных предметов, так глубоко понималась и чувствовалась им, что он, постоянно и упорно удаляясь от умников, имеющих готовые определения на всякий предмет, постоянно и упорно смеялся над ними и, наоборот, мог проводить целые часы с любым конным заводчиком, с фабрикантом, с мастеровым, излагающим глубочайшие тонкости игры в бабки, со всяким специальным человеком, который далее своей специальности и ничего не знает. Он собирал сведения, полученные от этих людей, в свои записочки [...] и они дожидались там случая превратиться в части чудных поэтических картин [...] При выборе собеседника он не запинался между остроумцем, праздным, даже, пожалуй, дельным литературным судьей и первым попавшимся знатоком какого-либо производства» («Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 г.»)⁴⁴.

§ 1. Крестьянский быт и фольклор для Гоголя — основа национального стиля (ср. т. VI, с. 527—531, 539), «сокровище духа и характера» народа.

В крестьянском языке привлекают внимание Гоголя не только его общерусские элементы, но и его диалектные особенности. Гоголь тщательно записывает названия принадлежностей и частей крестьянского костюма, интересуется крестьянской избой, названиями разных ее частей, ее архитектурных форм, ее мебелью, всей технической терминологией, которая связана с устройством избы. Инвентарь крестьянской избы, домашняя утварь описаны и записаны Гоголем. Терминология крестьянского хозяйственного обихода старательно собирается Гоголем (с. 470). Слова и выражения, связанные с хлебопашеством (с. 475—477, 501, 482), названия земледельческих орудий (с. 480, 501) и приспособлений (с. 482), термины льноводства (с. 521), обозначения почвы (с. 480—481), терминология рыболовства (с. 472—473), разговоры рыбаков (с. 510, 480), названия частей мельницы (с. 485), термины пчеловодства (с. 486), огородничества и садоводства (с. 486, 498), лесного дела (с. 458, 482) — словом, разных трудовых процессов и специальных областей, близких к крестьянскому быту, — собираются Гоголем.

В языке «Мертвых душ» примесь этих крестьянско-помещичьих профессиональных слов очень заметна. Например: «столько же поставов холста должна была наткать ткачиха» (т. III, с. 117); «у мужиков давно уже колосилась рожь, высыпался овес, кустилось просо, а у него едва начинал только итти хлеб в трубку, пятка колоса еще не завязывалась» (с. 293); «Во время уборки хлебов не глядел он на то, как складывали снопы копнами, крестами и просто шишом; ему не было дела до того, лениво или шибко метали стога и клали клади» (с. 294) и мн. др.

Известно увлечение Гоголя крестьянской ботаникой и народной медициной. Гоголь собирал бытующие в крестьянской массе названия трав, растений, деревьев (т. VI, с. 481—483, 512). Для Гоголя эта народная ботаника — живой уголок национального фольклора и национального языка (ср., например, объяснение выражения «плакать на листу» — с. 481). Вообще вся флора России в ее чисто национальном, преимущественно крестьянском освещении, в крестьянском восприятии интересует Гоголя (ср. т. VI, с. 515).

Глубокое знакомство Гоголя с крестьянской ботаникой отразилось на языке гоголевских ландшафтов, на лексике пейзажа в стиле Гоголя с конца 30-х годов. Ни у одного из писателей предшествующей эпохи, кроме

⁴⁴ Анненков П. В. Воспоминания. Л.: Academia, 1928. С. 62—63.

Даля, нет такого многообразия «ботанических» красок. Например, в набросках для второго тома «Мертвых душ»: «все поле червонело золотом от ярко желтевшей сурепицы, а конец его у дороги червонел [и краснел] от васильков и будяков с пушистыми розовыми цветами» (с. 536). Ср.: «По зелено-пепельному грунту резко пробивалась темно-красная орань, только что взрытая плугом. За ней лентой яркого золота — нива сурепицы» (с. 534). Ср. стиль пейзажей во втором томе «Мертвых душ». Ср. также стиль пейзажей в «Семейной хронике» С. Т. Аксакова или «В лесах» и «На горах» Мельникова-Печерского.

С тем же увлечением записывает Гоголь и областные названия рыб, зверей, насекомых; например: бершик (род судака), пояда, бешенка и т. п. (с. 457; ср. с. 514); муха-громотуха (с. 479; ср. с. 513); пустельга, полуночница и др. (с. 485, 507—509). Он записывает разнообразные крестьянские обозначения «птичьих и звериных криков» (с. 466). Он регистрирует названия коров (с. 469). Он собирает междометные «зазывы» домашних животных и отгоняющие их окрики (*кса* — отогнать свиней; отогнать баранов — *тря*; козла — *цыба*; птицу мелкую — *шиш-шиш*; звать гусей: *тига-тига*, и т. п.; (с. 469).

§ 2. Гоголь свободно пользуется общей и диалектной лексикой крестьянского языка, заноса в свои записные книжки такие слова и выражения, многие из которых не вошли даже потом в «Толковый словарь» Даля. Например, из слов, примененных Гоголем и в художественной прозе: чапоруха⁴⁵; порхлица — на мельнице железо, в которое вделывается камень, быстродвигающийся на веретене, порхающий (ср., например, в «Мертвых душах»: «Потом пошли осматривать водяную мельницу, где недоставало порхлицы, в которую утверждается верхний камень, быстро вращающийся на веретене, — *порхающий*, по чудному выражению русского мужика» — III, с. 70). Гоголь, как и другие писатели первых двух четвертей XIX в., находил квинтэссенцию природного национального языка в лексике и фразеологии народной словесности. В «Записных книжках» Гоголя нередки иллюстрации к значениям простонародных слов из народной поэзии.

В состав народной словесности Гоголь вслед за Пушкиным и другими литераторами начала XIX в. включал и светские памятники древнерусской письменности, из которых он с таким же усердием извлекал лексический и фразеологический материал (ср. т. VI, с. 506). Гоголь с острым вниманием относится к приемам и принципам русской национальной «простонародной» семантики, подчеркивая «внутренние формы» метафор и переносных выражений. Например, зарегистрировавши в своих «Записных книжках» термины прачечного дела (бук — кадь для белья, бучить), Гоголь рядом помещает *отбучить* в переносном значении: отдубасить, прибить кого-то (с. 468—469). Записав название стали *томленка*, Гоголь объясняет пути словопроизводства: «от слова томить, ибо железо кладется в четырехугольные глиняные ящики, где, соединяясь с углем, железо превращается в сталь» (с. 473—474). Объяснив рыболовный термин *кукан*, Гоголь указывает связанные с ним формы просторечной фразеологии: «Держать на кукуане — держать кого на привязи» (с. 480). Приводя в своих лексиконах слова с двойным значением, Гоголь определяет эти значения так, что становится ясной семантическая связь между ними, принцип «переноса» смыслов. Например: «*колотовка* — мельница

⁴⁵ Т. 6. С. 464. Ср. во втором томе «Мертвых душ»: «приказал выдать даже по чапорухе водки за усердные труды» (Т. 3. С. 293). Ср.: Т. 3. С. 326.

маленькая, которая шумит и стучит; старуха небольшая, крикливая и бранчивая» (с. 483).

§ 3. Наблюдения над языком разных редакций «Мертвых душ» очень ярко рисуют процесс диалектизации и профессионализации гоголевского языка. Все шире, глубже и многокрасочнее становится в ткани повествовательной речи профессиональная терминология и фразеология. Русская действительность выступает во всем многообразии ее чисто национальных — областных, профессиональных и сословных — вариаций и выражений.

§ 4. Не менее интенсивен интерес Гоголя к ремеслам и техническим специальностям, связанным с крестьянством, к их терминологии и фразеологии.

В «Записных книжках» Гоголя есть перечень крестьянских ремесел: «Вязанье поясов, вязанье сетей, вязанье чулок. Плетенье лаптей, ступней, плетенье шелковых поясов. Валяют войлока, кошма. Валенки — войлочные башмаки. Тканье холста, сукна сермяжного, мешковин, парусины, полосухи (холстяной полосатой материи), тканье сит и решет. Тканье рогож, циновок, кулья»⁴⁶.

Гоголь записывает следующие цеха, сословия ремесленников: медники, кузнецы, печники, штукатурщики, плотники, столяры, стекольщики, кадочники, овчинники, шерстобои, катальщики войлоков, резчики, живописцы, иконописцы, красильщики, серебряники, кожевники, самоварники, горшечники.

Гоголь собирает названия разных инструментов: «Драч, терпуг, подпил — три постепенности напильников» (с. 468); ср. в «Записных книжках» отдел: «Технология» (с. 520). Гоголь изучает бурлацкий язык, быт и фольклор (с. 471—472), записывает выражения, относящиеся к коневодству, к коннозаводческому делу «лошадиные пороки» (с. 501), собирает профессионализмы портных, сапожников (с. 484). Гоголь изучает сословно-классовые разновидности игрецкого диалекта. Так, он собирает вульгарно-арготические и крестьянско-областные названия мастей в картах: «бардадым — трефовый король» (с. 506); ширинка — бубны; копыта — черви, галки — вины (с. 512).

§ 5. С диалектами «простонародного языка» соприкасались диалекты и жаргоны дворянского быта. Так, Гоголь широко пользуется терминологией национально-русской кулинарии (ср. описание угощения у Коробочки, обеда у Собакевича, закусок у почтмейстера, «гомерического обжорства» у Петуха. (Ср. записи названий в «Записных книжках».)

Охотничий диалект входил в систему речевого быта помещетного дворянина. Этот диалект рано и глубоко проник и в стили дворянской художественной литературы. Достаточно сослаться на широкое применение охотничьих выражений в языке С. Аксакова, И. Тургенева и Л. Толстого. Почин в этом деле принадлежит, по-видимому, Гоголю. И в «Записных книжках» Гоголя, и в повествовательном языке Гоголя охотничья терминология и фразеология представлены богато. Гоголь интересуется породами, недостатками и кличками собак, названиями их мастей и статей (мазурка, черная с подпалиною, муругая полво-пегая, муругая, муруго-пегая, красно-пегая, черноухая и т. п. (с. 460)) и обозначениями разных должностей охотников; обрядом и снарядами охоты. В «Мертвых душах» описание псарни Ноздрева густо расцвечено красками охотничьего

⁴⁶ Т. 6. С. 481. Ср. также заметки о ремесле сукновалов: «Сукно валяют в избах, толкут в ступе пестом, потом развешивают и сушат. Ступа внизу узкая. . .верху шире» (С. 502).

диалекта. Не только в повествовательный стиль, но и в речи Ноздрева внедряются выражения «собачеев»: «Я тебе продам такую пару, просто — мороз по коже подирает, *брудастая* с усами, шерсть стоит вверх как щетина; *бочковатость* ребр уму непостижимая; лапа вся в *кожке* — земли не заденет!» (т. III, с. 77). Ср. в «Записных книжках» заметки о «статях» (т. VI, с. 460 и 461). Но кроме слов и фраз, использованных Гоголем в художественной прозе, записные книжки писателя хранят богатый запас охотничьей лексики, отчасти потом вошедшей в словарь Даля⁴⁷, отчасти получившей приют и назначение в последующей дворянской художественной литературе (И. Тургенев, С. Аксаков).

С целым рядом дворянских увлечений и развлечений была связана специальная терминология и фразеология. Такова, например, лексика «голубятников». Гоголь собирает словарь терминов, относящихся к голубям и ловле голубей (с. 466—467). Из слова *вишнепокромый*, обозначающего масть голубей «с каймой на крыльях вишневого цвета», Гоголь образует фамилию одного из эпизодических лиц «Мертвых душ» (второго тома) — Вишнепокромов⁴⁸.

Среди диалектов и жаргонов, пользовавшихся особенно широким распространением в дворянско-буржуазном обществе, выделяется игрецкий диалект (ср. частое употребление игрецких арготизмов — в комедиях и в повествовательном языке XVIII и первой трети XIX в., например, у Пушкина, Зотова, Бегичева, Лермонтова и т. п.). Гоголь вносит в «Записные книжки» названия азартных игр (банчишка, квинтич) (с. 457), терминологию и фразеологию «банчишек» (семпель пе, парол пе, загнуть утку и т. п.), прибаутки игроков («с тобой играть — с бритвы мед лизать») (с. 459).

Слова и выражения игрецкого диалекта дают Гоголю краски для воспроизведения языка помещичьей среды. Один из диалогов между Ноздревым и его белокурый зятем Мижуевым почти сплошь состоит из терминов и фраз карточного арготизма (т. III, с. 61).

Язык Ноздрева ближе к шулерскому арготизму. В «Игроках» Гоголь с необыкновенным мастерством воспроизвел не только лексику и фразеологию, но и идеологию шулерского жаргона. Элементы игрецкого жаргона встречаются и в «Ревизоре».

В «Мертвых душах» Гоголь воспользовался и теми фамильярно-бытовыми вариациями картежного языка, о собрании которых мечтал кн. Вяземский, находя отражения многих национально-характеристических явлений и черт в «физиологии карточной игры», в стиле игрецких анекдотов, в языке и фольклоре картежников^{42*}. Гоголь мастерски воспроизвел экспрессивные краски фамильярно-картежного арготического творчества при описании игры в вист у губернатора: «Выходя с фигуры, он (почтмейстер) 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! А ее 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! червоточина! пикенция!» или «пикендрас! пичурушук! пичура!» и даже просто: «пичук!» — названия, которыми перекрестили они масти в своем обществе» (с. 12)⁴⁹.

⁴⁷ Там же. С. 462—463; ср. также примеч. С. 810.

⁴⁸ Ср. Там же. С. 811.

⁴⁹ В связи с карточным арготизмом находилось и распространившееся в буржуазно-дворянском просторечии начала XIX в. выражение «угол», занесенное Гоголем в «Записную книжку»:

Военные жаргоны и диалекты имели сильное влияние на дворянское просторечие. И Гоголь не проходит мимо них. В «Записных книжках» есть объяснение уланского арготизма «давить букашку»: «Уланы имели обычай складываться в числе 20; каждый поочередно покупал бочонок вина, другие приходили к нему пить; это называлось: „давить букашку“» (т. VI, с. 514). Ср. диалектизмы «армейского» языка в речи Ноздрева, в языке «Игроков».

§ 6. Административный язык, вся система управления и делопроизводства, все тонкости официальной стилистики и риторики, «официальные» маски чиновников являются предметом особенно пристальных наблюдений Гоголя. Ср. в «Записных книжках» разделы: «Дела, предстоящие губернатору» (с. 487—489 и след.); «Взятки прокурора», «Взятки губернатора» (с. 492—493); «Маски, надеваемые губернаторами» (с. 493—494); «Губернский предводитель» (с. 494—495); ср. такие гоголевские записи: «преданы суду с отрешением и без отрешения» (с. 488); «полицеймейстер [...] препровождает все дела, выходящие из округа мелких происшествий, по принадлежности, в другие места» (с. 490); «относился письменно и лично» (с. 490); «он — око закона» (с. 491); «никакое производство дела не имеет исполнения без его пометки: „читал“. Имеет право понуждать о скорейшем производстве» (с. 491); «о [...] поновлении (церквей)» (с. 492); «отъезды разных чиновников» (с. 493) и мн. др.⁵⁰

§ 7. Не подлежит сомнению, что в сфере устной речи Гоголя больше всего привлекали лексические, фразеологические и синтаксические формы дворянско-крестьянского просторечия и разговорного городского интеллигентского и чиновничьего языка. Большинство помещенных в «Записных книжках» Гоголя фраз принадлежит к тому «вульгарному» фонду национально-бытового просторечия, который, обслуживая крестьянские массы, не чужд был и некоторым слоям дворянства и городской буржуазии. Например: «в лапоть звонить»; «с глаз-то воровата, а с разума проста»; «рожна ему хочется», «или тебя куры опели? (оглупел)» (с. 510); «у него на лбу хоть кол теши» (ср. лоботес — с. 520). Необходимо помнить, что в 30—40-х годах круг общераспространенных форм городского просторечия был еще очень узок. Чрезвычайно симптоматично, что Гоголь заносит в свои записные книжки такие слова и выражения как необычные, диалектные: зря (с. 469); калеть (т. е. колеть); назойливый (с. 465); хохлиться (с. 464); лебезить (с. 464; ср. у Ф. М. Достоевского фамилию Лебезятников)^{43*}; чумазый (с. 465); чохом (с. 480); на руку охулки не положит (с. 509); тарарахнуть (с. 511); судачить (с. 512); ражий (с. 513); невдомек (с. 516); вырядиться (с. 516); шарахнуться (с. 517); плюхать (с. 517); спать вповалку (с. 517); налопаться (с. 518); переполошить, всполошить (с. 518); лупоглазый (с. 518); мирволить (с. 518); хлобыснуть (с. 519), ошарашить (с. 519, 524); оплести (обмануть, с. 519); корезить (с. 519); кавардак (с. 519); сквалыга (с. 519); торная дорога (с. 519); корявый (с. 520); дрыхнуть (с. 521); хапуга (с. 522); съездить, свиснуть (с. 522);

*угол — двадцатипятирублевая ассигнация; без угла — семьдесят пять рублей, уголок — 25 копеек» (Т. 6. С. 509). Конечно, это значение слова «угол» возникло на основе карточного арготического его употребления. «Угол, в банковской игре — четверть ставки, причем загибают угол карты» (См.: *Даль В. Словарь*. Т. 4. С. 941). Ср. в «Мертвых душах»: «одарен такой рукою, которая чувствует желание почти сверхъестественное заломить угол какому-нибудь бубновому тузу или двойке» (Т. 7. С. 616).

⁵⁰ В связи с тем влиянием, которое имел на стилистическую систему Гоголя официально-бюрократический, канцелярский язык, находится канонизация Гоголем как литературных форм причастия будущего времени: «Весьма рады, когда кто, приедущий из столицы, найдет, что у них точно так же, как в Петербурге» (Т. 6. С. 493) и др.

полететь вверх тормашки (с. 523); зариться (с. 523); испокон веку (с. 523); латошиться (с. 523); пиголица (с. 524); шушера (с. 524); последние шесть примеров — среди слов с пометой: «Слова во Владимирской губернии») и др.⁵¹

§ 8. Язык Гоголя впервые в истории русской литературы использует все многообразие вульгаризмов и арготизмов буржуазного быта. Характерны записи таких синонимов, как «рыло, хрюкало, рождество», и связанной с ними фразеологии («съездил его в рождество»), таких выражений, как «хватить кулаком под микитки» (с. 483). Ср. в «Мертвых душах»: «Пирушка, как водится, кончилась дракой. Сольвычегодские уходили насмерть устьсысольских, хотя и от них понесли крепкую *ссадку на бока, под микитки и в подсочельник*, свидетельствовавшую о непомерной величине кулаков, которыми были снабжены покойники. У одного из восторжествовавших даже был вплоть сколот *насос, по выражению бойцов*, то есть, весь размозжен нос» (т. III, с. 193).

Гоголь собирает арготизмы, близкие к буржуазному просторечию. Он записывает: «Салазки своротить» — своротить челюсть нижнюю (т. VI, с. 483; ср. у Н. Г. Помяловского в «Очерках бursы»); «наклевываться» (выражение из рыболовного языка, перешедшее в торговое аргю); Гоголь записывает значение «хотеть купить и не купить: „он у меня уже наклевывался“» (с. 511). Ср. во втором томе «Мертвых душ»: «Отрывки чего-то похожего на мысли, концы и хвостики мыслей лезли и отовсюду наклевывались к нему в голову» (т. III, с. 311). «Сбрить — украсть, искусно взять» (едва ли не из мелкочиновничьего аргю; ср. у Даля значение: взять вынужденно — лишнее или взятку сорвать — т. VI, 513); слимонить (украсть; из воровского аргю); подлимонить (поддеть) (с. 518); подтибрить (с. 522); подсудобить, усудобить (с. 522); отпулить (с. 524) и т. п. Ср. еще в «Вии»: «богослов уже успел подтибрить с воза целого карася» (т. I, с. 374). В «Мертвых душах» в разговоре Плюшкина с Маврой: «„А вот я по глазам вижу, что подтибрила“. „Да на что бы я подтибрила. Ведь мне проку с ней никакого“...» (т. III, с. 124).

В записях Гоголя есть и торговые арготизмы. Например: «опузить — обвесить» (т. VI, с. 522); «нахрап» (там же); «маклевать — плутовски что делать» (с. 524).

§ 9. Характерен интерес Гоголя к профессиональной терминологии купли и продажи, к говорам торговцев, к торговому быту, фольклору. В «Записной книжке» 1841—1842 гг. есть заметка: «о торговле и рынках и продаже и сделках со всеми... обычаями, а подчас и загибаниями».

Гоголя одинаково интересует словарь и деревенских и городских торговцев (ср. «Прасол, прасолить» — с. 483, 537). Так Гоголь заносит в «Записную книжку» заметки о кошачьей торговле (с. 468).

Гоголь изучает номенклатуру и процессы купли и обработки сырья, закупаемого заезжими купцами и закупщиками в деревне и в помещичьей усадьбе на крестьянские поташные заводы, на маслостройные фабрики (ср. запись его: «фабрика: 2 дубовые бруса или 2 щеки составляют толк»), на

⁵¹ Ср. употребление слов: *наян* в «Повести о капитане Копейкине»; *хапуга* в репликах Собакевича: «За него все делает стряпчий Золотиха, первейший хапуга в мире» (Т. 3. С. 144); *привередливый* и *пиголица* (эти слова помещены в «Записной книжке» Гоголя среди слов Владимирской губ.) — в повествовательном стиле «Мертвых душ»: «Чичиков будучи человек весьма шекотливый и даже в некоторых случаях привередливый» (Т. 3. С. 16); «...родственница, бывшая при его рождении, низенькая, коротенькая женщина, которых обыкновенно называют пиголицами» (Т. 3. С. 224) и др. Ср. во втором томе «Мертвых душ»: «„Пошла ты, баба“, закричали ей тут же бороды заступом, лопатой и клином: „ишь куды полезла, корявая“» (Т. 3. С. 292).

канатные заводы (крестьян и мещан) (с. 470). В «Записных книжках» Гоголя есть большой отдел «Хлебная продажа». Тенденция Гоголя к изучению профессионального быта в свете присущего этому быту жизнепонимания и языка сказывается и в этом отрывке (ср., например: «по смолотии хлеб кладется бунтами в мешках наподобие ядер»; «суда называются суряками»; «невзгодья на пути: мели, карши» — с. 471 и 472; ср. с. 487). Ср. в «Мертвых душах»: «с шумом сыпят горох и пшеницу в глубокие суда, валят кули с овсом и крупой, и далече виднеются по всей площади кучи наваленных в пирамиду, как ядра, мешков, и громадно выглядывает весь хлебный арсенал, пока не перегрузится весь в глубокие суда-суряки».

Гоголь записывает также выкрики и зазывы торговцев (с. 514).

§ 10. «Галантерейный язык» купцов и мещанства находит яркие отражения как в литературных заготовках Гоголя, так и в его художественной прозе. Гоголь приводит примеры вульгарной этимологизации иностранных слов, производящие каламбурное впечатление: «Мараль — запачканность. Мошинальный человек — мошенник» (с. 510). «Ували газовые» — в перечне купеческих обозначений дамских материй (с. 541). Ср. в «Мертвых душах»: «Что ты вечно выше своей сферы, точно пролетарий какой» (т. IV, с. 379); «тут с этим соединено и бюджет и реакция, а иначе выйдет папуризм» (с. 380). Ср. также: «О цене условились, хотя она и „с прификсом“, как утверждал купец» (там же).

Стремление купечества к комической изысканности обесмысленно-книжных выражений также подмечено Гоголем. В «Записную книжку» он заносит ответ купца, катавшегося на лихом рысаке, на вопрос: «Зачем у него дурны хомуты?» — «Мы не из благодарности, чтобы касательно хомутов» (т. VI, с. 515).

В соответствии с теми нормами, которые уже определились в догоголевской литературе и которые поддерживались «Записными книжками» Гоголя, строится язык купцов во втором томе «Мертвых душ».

Вульгарная книжность, галантерейность и тяготение к варваризмам — основные черты купеческой речи. «Каков отлив-с! самого модного, последнего вкуса! <...> вы истинно желаете такого цвета, какой нонче в <моду?> входит. . . Предупеждаю, что высокой цены, но и высокого достоинства» (т. III, с. 382). «...Это непросветительность. Если купец почетный, так уж он не купец: он некоторым образом есть уже негоциант. . .» (с. 384).

Так широко и разносторонне представлены в гоголевском языке национальные стили и диалекты русского дворянского общества, буржуазного быта и производства, крестьянского обихода.

Необходимо теперь пристальнее всмотреться в те языковые силы, которые Гоголь признал объединяющим и идеологически организующим центром будущего общенародного «идеального» языка русской нации. Тогда откроются предносившиеся Гоголю стилистические нормы идеальной национально-языковой системы, созданной путем синтеза трех основных социально-речевых категорий: 1) стилей и диалектов «среднего сословия»; 2) простонародного языка с его профессионализмами и диалектизмами и 3) языка церковнославянского, языка церкви, религиозного культа и богословско-учительной литературы.

Структурно-идеологическими основами русского национального языка Гоголь объявляет «простонародный», крестьянский язык и язык церковно-славянский. В их недрах отыскиваются средства для обновления той литературно-языковой системы, которая обслуживала общество и которая в части ее стилей была отвергнута Гоголем как лживая, лишенная внутреннего развития, чуждая возвышенных и глубоких идей.

§ 1. Искания морально-философских и общественно-политических опор для «образа автора» в сфере церковной идеологии, мифологии, догматики и церковной «цивилизации» приводили Гоголя к необходимости реформировать взаимоотношения между современным ему литературным языком и профессионально-церковным языком культа. Арханческие, устарелые категории церковнославянизмов, профессионально-богословские, церковно-богослужебные формы фразеологии и символики привлекаются Гоголем в литературную речь.

В публицистическом (так же как и в повествовательном) языке Гоголя к середине 40-х годов ломается не только система лексики и фразеологии, но и весь строй образов, весь семантический фундамент речи. Церковнославянский язык, язык богослужебных книг и церковно-учительной литературы, становится идеологическим центром публицистической стилистики и риторики Гоголя. В его сфере нейтрализуются, уничтожаются или переплавляются романтические приемы выражения, свойственные Гоголю в 30-е годы. Церковно-книжные образы непосредственно из библейских цитат внедряются в глубь авторской семантики. Они развиваются в сфере литературно-книжного изложения и просторечно-бытовой речи и подчиняют себе их фразеологию и символику. Интересно проследить самый процесс отвлечения церковных образов и их литературно-публицистического освоения. Гоголь нередко руководствуется в этом отношении своими излюбленными фигурами повторения и антитезы.

Например: «Опасно шутить писателю со словом. *Слово гнило* да не исходит из уст ваших [...] Беда, если о предметах святых и возвышенных станет раздаваться *гнилое слово*; пусть уж лучше раздается *гнилое слово о гнилых предметах*»⁵². Ср. в статье «О театре»: «Публика [...] пойдет, куда поведут ее. Не попотчивай ее сами же писатели своими *гнилыми мелодрамами*, она бы не почувствовала к ним вкуса и не потребовала бы их» (т. IV, с. 62).

«Вы оба расплыветесь и распуститесь среди жизни, как мыло в воде [...] Произносите [...] во все часы дня: „боже, *собери меня всю в самое меня* и укрепи“» (с. 136). Ср.: «Крепитесь, молитесь и просите бога беспрерывно, да поможет вам *собрать всю себя* в себе и держать себя. Все у нас теперь *расплылось и расшнуровалось*» (т. VI, с. 139).

«... На настал другой род спасенья. Не бежать на корабле из земли своей, спасая свое презренное земное имущество; но, спасая свою душу, не выходя вон из государства, должен всяк из нас спасать себя самого в самом сердце государства. На корабле своей должности, службы должен теперь всяк из нас выноситься из омута, глядя на кормщика небесного» («Страхи и ужасы России» — т. IV, с. 142).

«... Мир в дороге, а не у пристани, даже и не на ночлеге, не на временной станции, иль отдыхе» (с. 265). Ср. в письме к А. О. Смирновой от 27 ян-

⁵² «О том, что такое слово» (Т. 4. С. 21).

варя 1846 г.: «Мне трудно даже найти настоящий дельный и обоюдно-интересный разговор с теми людьми, которые еще не избрали поприща и находятся покамест на *дороге* и на *станции*, а не дома. Для них, равно как и для многих других людей, готовятся „Мертвые души“, если только милость божья благословит меня окончить этот труд, как бы я желал и как бы мне следовало».

В церковнославянском языке отыскиваются теперь идейно-мифологические основы тех терминов и понятий, которые образуют семантическое ядро авторского мировоззрения, «образа писателя». Очень типично для характеристики приемов гоголевского словоупотребления и словоосмысления в этот период этимологическое рассуждение Гоголя о слове «просвещение»: «Мы повторяем теперь еще бессмысленно слово „просвещение“. Даже и не задумались над тем, откуда пришло это слово и что оно значит. Слова этого нет ни на каком языке; оно только у нас. Просветить не значит научить, или наставить, или образовать, или даже осветить, но всего насквозь высветлить человека во всех его силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь. Слово это взято из нашей Церкви, которая уже почти тысячу лет его произносит, несмотря на все мраки и невежественные тьмы, отовсюду ее окружавшие, и знает, зачем произносит» (с. 79). В том же духе объясняет Гоголь сущность и идеальное состояние крестьян, исходя из религиозной этимологии слова «крестьянин»: «. . . вам следует склонить дворян, чтобы они [. . .] так бы взглянули на них, как отцы на детей своих. Сим только одним могут возвесть они это сословие в то состояние, в каком следует ему пребыть, которое, как нарочно, не носит у нас названия ни вольных, ни рабов, но называется *крестьянами от имени самого Христа*» («Занимающему важное место» — с. 162).

В «Авторской исповеди» Гоголь, исходя из тех же принципов, раскрывает значение слова «учить»: «Учить общество в том смысле, какой некоторые мне приписали, я вовсе не думал. *Учить* я принимал в том простом значении, в каком повелевает нам Церковь учить друг друга и беспрестанно, умея с такой же охотой принимать и от других советы, с какой подавать их самому» (с. 276).

«Высокий» или «священный» смысл слов и выражений в отличие от их бытовых значений не раз подчеркивается Гоголем: «Или, выбросивши за окошко ненужную вещь, значит сделать добро своему брату, разумея добро в высоком смысле христианском?» («Нужно проездиться по России. . .» — с. 96).

Лексика и фразеология публицистического языка Гоголя проникаются элементами церковной мифологии и символики.

«Карамзин представляет точно явление необыкновенное. Вот о ком из наших писателей можно сказать, что он весь исполнил долг, ничего не зарыв в землю и на данные ему пять талантов истинно принес другие пять» (с. 58),

«Желание это, занявши всю его душу, стало его плотию и пищею» (там же). Ср.: «Нечувствительно облекается он плотию и стал уж весь плоть, и уже почти нет в нем души» (с. 73); «Перед тобою разверзается живоносный источник» (с. 71).

«Нужно, чтобы твои стихи стали так в глазах всех, как начертанные на воздухе буквы, явившиеся на пиру Валтасара» (с. 72).

«Ее содержание вдруг воскреснуло в очищенном и светлом виде, подобно фениксу из костра» (с. 92).

«. . . Покажет, как все опасно ходят» (с. 103); «Смотри за собою: ты ходишь опасно» (с. 146).

«Все они (стихотворения Пушкина) точно перлы [. . .] словно сверкающие зубы красавицы, которые уподобляет царь Соломон овцам-юницам. . .» (с. 184).

«. . . Он (Пушкин) был для всех поэтов, ему современных, точно сброшенный с неба поэтический огонь, от которого, как свечки, зажглись другие самоцветные поэты» (с. 187). Церковнославянский язык для Гоголя — язык по преимуществу поэтический, «высший язык человеческий» (т. VI, с. 406). Понятно, что в нем заложена, по Гоголю, неисчерпаемая лирическая сила, к которой прибегает поэт, «воспламененный потребностью поделиться своими чувствами» (с. 407). Самый стиль описания лирических «восторговений» (с. 408) у Гоголя насыщен церковнославянизмами, особенно в характеристике оды и гимна; «желание высокое, воспевающее его» (с. 407); «Нужно слишком быть проникнуто святыней предмета [. . .] облагодухаться им самому» (с. 408), «излиянье благодарения душевного» (с. 409) и т. п.

§ 2. Националистическое отношение к русскому языку как к «языку полнейшему и богатейшему из всех европейских языков» побуждает Гоголя изыскивать синонимы для церковнославянизмов и семантические соответствия им в формах национального просторечия в непринужденно фамильярной бытовой речи. Игнорируя укрепившиеся в «светских башках» стилистические оттенки и различия в экспрессии, Гоголь стремится «облагородить» смысл русизмов, «прозреть» в них национальное выражение «возвышенных» библейских истин. В письме «Русский помещик» особенно рельефно обнаруживается этот моралистический национализм стилистических уравниваний, это идейное обоснование «самых смелых переходов от возвышенного до простого в одной и той же речи»: «О главном только позаботься, *прочее все приползет само собою*. Христос недаром сказал: „*сия вся вам приложатся*“».

Метод семантических сопоставлений, соединений и приравнений церковнославянизмов и национально-бытовых русизмов прозрачно выступает и в тех случаях, когда в лексико-фразеологической канве просторечия и церковно-книжного языка сгущаются формы официально-делового стиля, выражений канцелярского и бюрократического делопроизводства. В письме «Сельский суд и расправа» характерно сближение «божеского суда» с судом комендантши из «Капитанской дочки» Пушкина: «И видишь, что *весьма здраво поступила комендантша* в повести Пушкина „Капитанская дочка“, которая, пославши поручика рассудить городского солдата с бабою, подравшихся в бане за деревянную шайку, *снабдила его такою инструкциею*: „Разбери, кто прав, кто виноват, да обоих и накажи“» (т. IV, с. 141).

Приемы «смешения» и «слияния» церковнославянизмов с русизмами также подчинены своеобразным принципам развертывания семантической цепи, составленной как бы посредством спаиванья лексических отрезков, близких друг к другу по смыслу и структуре образов, но относящихся к разным экспрессивным и стилистическим сферам. Например: «. . . только одни задние чтецы, привыкшие держаться за хвосты журнальных вождей, еще кое-что перечитывают, не замечая в простодушии, что козлы, их предводившие, давно уж остановились в раздумье, не зная сами, куда повести заблудшие стада свои» («Об Одиссее. . .» — с. 27). Ср.: «Клянусь, женщины у нас очнутся прежде мужчин, благородно попрекнут нас, благородно хлеснут и погонят нас бичом стыда и совести, как глупое стадо

баранов, прежде чем каждый из нас успеет очнуться и почувствовать, что ему следовало давно побегать самому, не дожидаясь бича» (с. 115).

Но тенденция к вещественно-бытовому, обыденному представлению явлений и событий, идущая из художественной прозы Гоголя и сохраненная ради риторической выразительности приема в публицистическом стиле, нередко ведет к резким столкновениям отвлеченно-книжных фраз с разговорно-бытовыми квалификациями предметов и действий. Вещные общественно-бытовые метафоры и представления отражаются на понимании и изображении отвлеченных идей и религиозно-идеалистических грез.

Например: «желание быть лучшим и *заслужить рукоплескания* на небесах *придает ему такие шпоры*, каких не может дать наисильнейшему честолюбцу его ненасытимейшее честолюбие» (с. 56); «сердца их чокнутся с вашим сердцем, как рюмки во время пирушки» (с. 161) и др.

§ 3. С церковнославянской лексикой, фразеологией, с семантическими нормами церковной речи были исторически связаны формы официально-торжественного выражения, приемы канцелярского языка. Гоголь тем более не мог отрешиться от принципа смешения церковнославянизмов с официально-государственной и канцелярской фразеологией, что союз церкви и государства был идеологической предпосылкой гоголевской публицистики. По мысли Гоголя, церковная струя должна была вдохнуть жизнь в лживые омертвелые формулы деловой и чиновничьей речи, в те самые формулы, над которыми писатель иронизировал в своей художественной прозе от «Миргорода» до первого тома «Мертвых душ» и «Шинели» (включительно). Однако и до Гоголя высокие жанры официальной риторики систематически пополнялись элементами церковно-учительных стилей, патетикой культовой речи. Таким образом, Гоголь в этом направлении не только шел по проторенной дороге, но и прямо попадал в основную широкую колею традиционной официально-церковной риторики. Правда, в публицистическом стиле Гоголя ясна приглушенность формально-канцелярской стилистики, блеклость цветов официально-красноречия: над ними господствует церковный и национально-патриархальный «дух». Но попытка идеологического примирения этих двух сфер возвращала Гоголя к той церковно-канцелярской риторике, против которой Гоголь с таким успехом боролся в своем художественном творчестве. Усиливался лишь церковно-идеалистический «дух» в этой архаистической риторике. Поэтому в публицистическом языке Гоголя можно найти много канцеляризмов и официальных формул и перифраз чиновничьих выражений. Например: «если бы завелось так, как и быть должно, чтобы во всех делах запутанных, казусных, темных, словом — во всех тех делах, где угрожает проволочка по инстанциям, мирила человека с человеком церковь» (с. 163); «... полная любовь не должна принадлежать никому на земле. Она должна быть передаваема по начальству. . .» (с. 166) и мн. др. Ср. синтаксические обороты канцелярского языка: «... покуда не выступит перед вами ясно вся цепь, необходимым звеном которой есть вами замеченный чиновник» (с. 150); «но если б вы уже тогда были тем, чем вы есть теперь» (с. 151) и др. Естественно, что в круг отвлеченных понятий религиозных и этических убеждений попадают метафоры и образы из сферы административной организации государственного управления, канцелярского делопроизводства. При посредстве этих образов устанавливается порядок, границы действия и функции различных сил и явлений в мире духовном. Например: «Ум не есть высшая в нас способность. Его должность не больше как *полицейская*: он может только привести в порядок и расставить по местам все то, что у нас уже есть» (с. 56); «... поэзия наша [. . .] собрала только

в кучу бесчисленные оттенки разнообразных качеств наших; она *совокупила* только в одно *казнохранилище* отдельно взятые стороны нашей разносторонней природы» (с. 207); «... верховная инстанция всего есть церковь» («Авторская исповедь» — с. 277) и др. Ср. символические значения чиновничьих образов в «Развязке Ревизора»⁵³. Ср. обратное соотношение образов: «Место и должность сделались для меня, как для плывущего по морю, пристань и твердая земля» («Авторская исповедь» — с. 271).

Вместе с тем Гоголь широко применяет к сфере «душевного хозяйства» (с. 57) образы из современного ему торгово-промышленного быта.

«Вы можете во время вашей поездки [...] произвести взаимный благотельный размен, как расторопный купец: забравши сведения в одном городе, продать их с барышом в другом, всех обогатить и в то же время разбогатеть самому больше всех» (с. 103); «Значительность творений его выиграет больше, чем сто на сто» (с. 230). В «Авторской исповеди»: «... тот средний голос, который получается в итоге тогда, когда сложишь все голоса и сообразишь крайности обеих сторон, словом — тот всеми искомый средний голос, который недаром называют „гласом народа и гласом Божиим“» (с. 241). Ср. в речи Муразова: «Поверьте-с, Павел Иванович, что покамест, бросаю все, из-за чего грызут и едят друг друга на земле, не подумаю о благоустройстве душевного имущества, — не установится благоустройство и земного имущества» (с. 404).

При посредстве церковно-библейских образов, церковнославянской лексики и фразеологии разрушается «мирской» смысл «европеизмов» «большого света» и обнажается их внутренняя бессодержательность. Например: «... настоящее *comme il faut* есть то, какого требует от человека тот самый, который создал его, а не тот [...], который сочиняет всякий день меняющиеся этикетки, даже и не сама мадам Сихлер» (с. 138).

§ 4. Но органичнее всего с церковнославянским языком сливается, по мнению Гоголя, живая простонародная стихия.

Национальный язык для Гоголя — форма национального самоопределения. Поэтому Гоголя больше всего интересует в русском языке «внутреннее его существо и выражение», «меткость и разум слов», с одной стороны, и «гармония языка» — с другой⁵⁴.

Хранителем национальных языковых сокровищ и творцом «меткой» речи, по представлению Гоголя, является «простой народ», т. е. главным образом крестьянская масса. Изобразив очень «удачное, но неупотребительное в светском разговоре» прозвище Плюшкина в среде мужиков, автор «Мертвых душ» предается таким лирическим размышлениям о русском языке: «Выражается сильно российский народ! И если наградит кого словом, то [...] пойдет оно ему в род и потомство, утащит он его с собою и на службу, и в отставку, и в Петербург, и на край света [...]. Произнесенное метко все равно что писанное не вырубливается топором. А уж куды бывает метко все то, что вышло из глубины Руси [...]. И всякий народ, носящий в себе залог сил, полный творящих способностей души, своей яркой особенностью и других даров бога, своеобразно отличился каждый

⁵³ Например: «Честный чиновник великого божьего государства» (Т. 2. С. 352); «рассердившийся городничий или, справедливей, сам нечистый дух» (Там же); «ревизор этот наша проснувшаяся совесть [...] по именному высшему повелению, он послан» (Т. 2. С. 350) и т. п.

⁵⁴ См.: Объявление об издании русского словаря (Т. 6. С. 433).

своим собственным словом, которым, выражая какой ни есть предмет, отражает в выражении его часть собственного своего характера. Сердцеведением и мудрым познанием жизни отзовется слово британца; легким шеголем блеснет и разлетится недолговечное слово француза; затейливо придумает свое не всякому доступное, умно-худошавое слово немец; но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово»⁵⁵. Меткость речи является не только художественным средством, но и выразительным приемом риторического воздействия. «Народу нужно мало говорить, но метко», — советует Гоголь «русскому помещику» (с. 124). Крестьянская стихия в структуре общенационального языка, социологически не вполне дифференцированная, вмещающая в себя нетронутый европейской цивилизацией запас живых русизмов и море областных диалектизмов, представляется Гоголю такой же мощной освежающей силой, что и церковно-библейская книжность. Литературный язык должен вобрать в себя то миропонимание, которое скрыто в «народной речи», те «начала» и «свойства», которыми она держится. И Гоголь стремится проникнуть в семантические основы крестьянской лексики.

Литературно-лингвистическая позиция Гоголя сближается в сфере национально-диалектической идеализации крестьянского языка с исторической ролью Даля. И Гоголь действительно высоко ценит Даля, его слово, «исполненное ума, твердого и дельного», «наблюдательности, природной остроты и живости». Не считая его «творцом» и «изобретателем», Гоголь ценит натурализм Даля, его «достоверный язык», который «придвигает ближе к познанию русского быта и нашей народной жизни»; «его сочинения — живая и верная статистика России»⁵⁶; «писатель этот более других угодил личности моего собственного вкуса и своеобразием моих собственных требований» («О Современнике» — с. 231). В «Авторской исповеди» Гоголь относит Даля к числу тех истинных писателей, которые имеют моральное право заниматься делом литературы^{45*}. В «Записную книжку» Гоголь заносит: «С Далем — о сословиях нынешних обществ и о пролетариях в наших городах» (т. VI, с. 540).

Но Даль отрицал церковно-книжный язык как живое структурное начало в составе русского буржуазного национально-демократического языка. И здесь глубокая пропасть отделяет Гоголя от Даля.

§ 5. Соответственно признанию двух основных стихий в составе литературного языка — церковнославянской и национально-бытовой, «народной» — Гоголь объявляет характерным свойством русского языка «самые смелые переходы от возвышенного до простого в одной и той же речи» (т. IV, с. 22), «переходы и встречи противоположностей» (с. 32). Задача великого художника — привести эту «полноту» русской речи, многообразие ее «изворотов и оборотов» к благозвучию, к структурному единству. Осуществление этого художественного идеала Гоголь увидел в переводе Одиссеи, принадлежащем Жуковскому: «Бесконечно огромные периоды, которые у всякого другого были бы вялы, темны, и периоды сжатые, краткие, которые у другого были бы черствы, обрублены, ожесточили бы речь, у него так братски улегаются друг возле друга, все переходы и встречи противоположностей совершаются в таком благозвучии, все так сливается в одно, улетучивая тяжелый громозд всего целого, что, кажется,

⁵⁵ Т. 3. С. 106. Ср. Т. 7. С. 249—250.

⁵⁶ Ср. характеристику творчества Даля у Тургенева (Отечественные записки. 1846. Т. 1, отд. 6). См. также: *Тургенев И. С.* Соч. М., 1933. Т. 12. С. 104—107^{44*}.

как бы пропал вовсе всякий слог и склад речи [. . .] Здесь-то увидят наши писатели, с какой разумной осмотрительностью нужно употреблять слова и выражения, как всякому простому слову можно возратить его возвышенное достоинство умением поместить его в надлежащем месте. . .» (там же). С тем же дуализмом русского национально-языкового выражения для Гоголя связана двойственность основных литературных средств и сил: сила лиризма противостоит силе сарказма («Авторская исповедь» — с. 267). Русский лиризм, по Гоголю, вырастает на библейской почве. «В лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно — что-то близкое к библейскому, — то высшее состояние лиризма, которое чуждо увлечений страстных и есть твердый взлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости» (с. 39). Вместе с тем характерно, что эпоха крушения лирической поэзии — 30—40-е годы — казалась Гоголю эпохой по преимуществу лирической. «Нынешнее время есть именно поприще для лирического поэта. Сатиroy ничего не возьмешь; простою картиною действительности, оглянutoй глазом современного светского человека, никого не разбудишь: богатырски задремал нынешний век» («Предметы для лирического поэта» — с. 71). Совмещение торжественных церковнославянизмов с простой разговорной лексикой, с вульгаризмами просторечия Гоголь считает не только признаком общенародного языка, но и могучим средством риторического воздействия. Он ищет образцов такого смешанного стиля в языке «святых отцов» и находит их в проповедях Златоуста. «Златоуст, имея дело с народом-невежею, принявшим только наружное христианство, но в сердцах оставшимся грубыми язычниками, старался быть особенно доступным к понятиям человека простого и грубого, и говорил таким живым языком о предметах нужных и даже часто очень высоких, что целиком можно обратить места из проповедей его к нашему мужику, и он поймет» (с. 123—124).

§ 6. Вместе с тем крестьянская простонародная, фамильярная, а иногда и вульгарная струя бытового языка гармонировала с представлением о том тоне русской национально-патриархальной простоты, который был неотделим от гоголевского понимания «всеобщего и народного» стиля (см. письмо «Об Одиссее, переводимой Жуковским»). Этот национальный стиль характеризовало, по Гоголю, «умение пронять хорошенько словом». Любопытно, что это же выражение употребляет Гоголь, говоря о пословицах, которые, по Гоголю, составляют один из трех основных источников русского национально-поэтического языка (с. 169)^{46*}. Знаменательна вера Гоголя в магическую силу «ругательств», звучащая в таких советах «русскому помещику»: «Ругни его при всем народе, но так, чтобы тут же осмел я его весь народ; это будет для него в несколько раз полезнее всяких подзатыльников и зуботычин. Держи у себя в запасе все синонимы *молодца* для того, кого нужно *подстрекнуть*, и все синонимы *бабы* для того, кого нужно *попрекнуть*, чтобы слышала вся деревня, что лентяй и пьяница есть баба и дрянь. Выкопай слово еще похуже, словом — назови всем, чем только не хочет быть русский человек» (с. 121).

Поэтому тот же испытанный метод показа натуры просто «какова у нас есть, в неглиже и халате» сохраняет свою силу и в публицистических жанрах. Здесь кроется одна из причин резкости и стремительности стилистических переходов от высокого и торжественно-архаического к фамильярно-простому и вульгарному в языке «Переписки». Инерция литературной манеры и социального навыка сказывалась в расширении функции просторечия, в употреблении фамильярных вульгарных слов и фраз без

комически обличительной мотивации, независимо от целей иронического унижения. Например: «...потомство плюнет на эти драгоценные строки» (с. 20); «После их (квасных патриотов. — В. В.) похвал, впрочем довольно чистосердечных, только плюнешь на Россию» (с. 40); «плюнувши в виду всех на свою мерзость и гнуснейшие пороки, становится первым ратником добра» (с. 74); «если он так же, как Иванов, плюнул на приличия и условия светские» (с. 135); «Нет, народ наш скорее почешет у себя в затылке, почувствовав то, что он, зная бога в его истинном виде [...] молится ленивее и выполняет долг свой хуже древнего язычника» (с. 28); «Критика [...] с горя бросилась в сторону и, уклонившись от вопросов литературных, понесла дичь» (с. 31); «дремлет ум наш среди вялой и бабьей светской жизни» (с. 74); ср. «последние (мужчины) суть не *женщины, а бабы*» (с. 137); «только в глупой, светской башке могла образоваться такая глупая мысль» (с. 91); «стыдно тебе [...] не войти до сих пор в собственный ум свой [...], а захламостить его чужеземным навозом» (с. 146—147) и мн. др.

8

Возврат Гоголя к церковно-книжной культуре речи, к идеологии и мифологии церковнославянского языка свидетельствовал о разрыве Гоголя с передовыми буржуазными и дворянскими стилями русской литературы 40-х годов. Борьба с церковнославянским языком была лозунгом большинства литературных групп и школ передового дворянства и буржуазии (например, натуральной школы, представленной И. И. Панаевым, Н. А. Некрасовым, отчасти В. А. Соллогубом, И. С. Тургеневым и др., школы сентиментального натурализма, во главе которой стал Ф. М. Достоевский, и др.)^{47*}. Современники готовы были увидеть в этом отступлении Гоголя компромисс с ложновеличавыми стилями эпигонов сентиментально-романтической дворянской языковой культуры (вроде Кукольника, Тимофеева и т. п.). Характерно, что И. С. Тургенев в 40-х годах стили ложновеличавой школы иронически называл семинарскими, намекая на их церковно-книжный колорит⁵⁷. Однако Гоголя от этих реакционно-романтических стилей отделяло пропастью религиозное, церковно-богословское понимание содержания и границ церковнославянского языка и отрицание западноевропейских влияний. Те семантические формы, те идеологические и мифологические нормы церковно-библейской речи, которые Гоголь стремился положить в основу семантики общенационального русского литературного языка, были чужды «светским» стилям «риторической школы» поклонников чистого искусства. Гоголь призывал к синтезу литературной речи с языком церковной публицистики. Вместе с тем гоголевский язык с его тяготением к крестьянскому языку, к областным диалектизмам, к стилям вульгарно-городского просторечия, к «должностному» слогу, иногда мелкочиновничьей окраски, своим демократизмом резко выделялся среди стилей предшествующей литературы. Националистические тенденции этого языка были близки Далю. Но вопреки Далю Гоголь щедрою рукою черпал словесный материал и словесные краски из книжных стилей старого «высокородного» (по ироническому обозначению Даля) языка.

Синтез «ветхого» и «нового» удался Гоголю еще меньше, чем Пушкину. Последующие стили русского литературного языка были далеки от церковно-реставрационных усилий Гоголя, от гоголевского понимания лири-

⁵⁷ Тургенев И. С. Указ. соч. Т. 12. С. 54, 95^{48*}.

ческого стиля. Даже язык славянофилов остался в стороне от стиля гоголевской публицистики. Но гоголевское «новое» победило. Упор на разговорные стили буржуазно-дворянского просторечия, на бытовой язык «среднего сословия», буржуазной интеллигенции, на профессиональные диалекты и жаргоны города, на формы простонародного языка делается лозунгом реалистической школы (особенно Ф. М. Достоевского и Н. А. Некрасова) и основой новой буржуазной системы русского литературного языка. Гоголевские методы разоблачения фальши и лицемерия официально-правительственной, деловой и канцелярской риторики дают толчок развитию стилей обличительного публицистического языка, нашедшего высшее воплощение в творчестве Салтыкова-Щедрина. Гоголевская характеристология драматического языка побуждает к поискам новых приемов и принципов для воспроизведения национальных типов и становится объектом подражания и преодоления в творчестве Писемского и Островского.

ЯЗЫК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ОСВЕЩЕНИИ В. В. ВИНОГРАДОВА

1

Перед читателем лежит предпоследний из томов серии избранных трудов Виктора Владимировича Виноградова. И, видимо, уместно прежде прочего сказать хотя бы кратко о характере его научного мышления и стиля.

Несмотря на огромный объем написанного, Виноградов не принадлежит к числу мыслителей, сумевших с достаточной полнотой и ясностью изложить свои идеи. Особенности его научной медитации, самого его стиля делают их восприятие не только затрудненным (о чем не раз писали рецензенты его работ), но иногда и препятствуют восприятию глубины его мыслей, оставляя читателя у их поверхности.

В основе воззрений Виноградова лежала философия языка и речевой деятельности как самостоятельной, огромной и пребывающей в постоянном движении сферы духа. Эта сторона его взглядов эксплицитно не явлена, он не писал специальных работ на такие темы (именно в этом, быть может, проявилось влияние некоторых современных ему направлений эстетической мысли с их неприязнью к философии, «гайсту», которую он в целом не разделял). В любой работе, посвященной вполне конкретной проблеме синтаксиса или стиля писателя, общая виноградовская философия языка присутствует как подстилающая поверхность или второй план.

Язык он внутренне ощущал не как пусть сложный, однако обозримый конгломерат, инвентарь, словарь, даже систему — но как некую стихию, родственную потоку, океану, бурлящему расплаву металла. Излюбленные его образы при описании языка эпохи или стиля писателя — речевые массы, которые движутся, сталкиваются, переплавляются, уходят вглубь или выносятся на поверхность.

Виноградов неустанно-мучительно стремится передать и внушить свое ощущение языка, его ткани, сути, плоти как живого вещества, тела, одушевленной стихии, мыслящего океана. Однако иногда ему кажется, что образность подвижных текучих масс не передает всей языковой динамики, и он обращается к семантической сфере иной, но столь же чреватой огромными внутренними силами, дает образы тектонических сдвигов, разломов, столкновений, смещения поверхностей и глубинных пластов, взрывов и лавинообразных движений¹.

Эти грандиозные образы чаще всего относятся к стихии литературного или общенародного языка. Применительно к языку художественной литературы образность — при том же текуче-динамическом наполнении — более мирная, камерная, соизмеримая с масштабом одного человеческого сознания: «В публицистическом (так же как и в повествовательном) языке Гоголя к середине 40-х годов ломается не только система лексики и фразеологии, но и весь строй образов, весь семантический фундамент речи (...). В его сфере нейтрализуются, уничтожаются или переплавляются романтические приемы выражения, свойственные Гоголю в 30-е годы. Церковно-книжные образы непосредственно из библейских цитат внедряются в глубь авторской семантики» (с. 322)²; «...возникал разрыв двух

¹ Любопытно, что метафорику геологических катаклизмов в размышлениях над развитием языка использовал В. Гумбольдт: «Как земной шар, который прошел через грандиозные катаклизмы до того, пока моря, горы и реки обрели свой настоящий рельеф, с тех пор остался почти без изменений, так и языки. ...» (*Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию*. М., 1984. С. 307).

² В скобках здесь и далее указываются страницы наст. изд.

плоскостей художественной действительности, как бы пересекавших, перерезавших одна другую»³; «... образ, окруженный как бы облаком настойчивых, но неуловимых современных ассоциаций»⁴ и мн. др.

Создание и внушение ощущения океаноподобного движения речевой стихии, противоборства гигантских сил и протекания катаклических процессов в одной из сложнейших сфер человеческого духа — быть может, одна из главных, еще не вполне оцененных сторон деятельности Виноградова — мыслителя и философа языка. Желание приобщиться к этому ощущению повелительно влечет вчитываться в зыблущиеся, смыслогруженные медитации, трудно усваиваемые от громоздящихся массивов мысли и материала. «Глубокомысленный писатель требует и от читателя глубокомыслия», — говорил один из чтимых Виноградовым лингвистов адмирал А. С. Шишков⁵.

Но эзотерическим языком этих философско-лингвистических медитаций научный стиль Виноградова не исчерпывается. Описав огромное количество самых разнообразных русских художественных текстов, преимущественно нового времени, с морфологической, лексико-фразеологической, синтаксической и стилистической сторон, он эмпирически едва ли не исчерпал главные возможности построения этих текстов — типов автора и рассказчика, вариантов точек зрения, видов повествовательно-композиционных объединений и характера экспрессивно-смысловой игры. По сути дела, он создал метаязык, аппарат описания сложной структуры многосубъектного, многопланового и полистилистического повествования новой русской литературы, аналитический инструментарий, давно используемый современной филологической наукой.

Наиболее резкой чертой мышления и метода Виноградова был его сциентистический максимализм, граничащий с научным романтизмом. Особенно ярко он проявился в его отношении к двум главным составляющим исследования всякого эволюционного процесса — полноте фактов и историзму.

Теоретик и философ языка, Виноградов все же, кажется, более всего ценил факт и мог бы сказать вместе с одним из своих учителей акад. Е. Ф. Карским: «Гипотезы (<...>), опирающиеся на незначительное число фактов, могут оказаться не имеющими истинной ценности (<...>), тогда как факты языка никогда не потеряют значения»⁶.

Случалось, что он не определял и не обосновывал некоторые категории и подразделения, которыми широко пользовался. Как полагала М. Майенова, «Виноградов нигде не занимался собственно теоретической классификацией стилей. Работая с конкретным историческим материалом, он делал классификацию для этого материала»⁷. С не меньшим основанием нечто подобное можно было бы сказать, например, и о категории просторечия и его видах. Многие понятия выводятся и вырастают из перечня, сталкивания, описания движения и развития фактов языка.

Его устремления были направлены не к обилию, но к исчерпанности фактов. Положение не доказывается и не иллюстрируется наиболее яркими из них в виде примеров, но сопровождается приложением приближающегося к полноте их списка. Так была построена уже его дебютная работа по поэтике — статья о гоголевском «Носе», едва ли не закрывшая перечень «носологической» литературы (см. II, 470, 483—484). Во второй своей печатной работе по поэтике — опыте анализа «Двойника» Достоевского — Виноградов сопровождает характеристику стилистических приемов Достоевского почти исчерпывающими списками (более 50 номеров в каждом) словесных образований, в которых воплощены эти приемы (см. II, особенно с. 107—116). Эта устремленность хорошо видна при сравнении текстов ранних работ

³ СП. С. 114.

⁴ Там же. С. 116. Только один раз Виноградов применил образный арсенал, обычно используемый им при характеристике общего языка, для языка индивидуального — образ волнистой, бурлящей стихии. Это был стиль Толстого (см.: Виноградов В. В. О языке Толстого // Лит. наследство. М., 1939. Т. 35/36. С. 171).

⁵ Собр. соч. и переводов адмирала Шишкова. СПб., 1822. Т. 4. С. 43.

⁶ Эта выписка сохранилась в архиве В. В. Виноградова.

⁷ Майенова М. R. Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka. Wrocław; W-wa; Kraków; Gdańsk, 1974. S. 339.

с их переработанными вариантами в книге «Эволюция русского натурализма» (1929). В статью, где, казалось бы, доказательных фактов и так едва ли не избыток, вводятся новые и новые. В монографии о языке Дмитриева (в наст. изд.) примеры работы поэта над языком при редактировании своих сочинений даются десятками, приближаясь по полноте к некоему тезаурусу движения и замены речевых форм; исчерпывающе анализируются все перемены в тексте «Вечера накануне Ивана Купала» в статье «О языке ранней прозы Гоголя»⁸.

Для метода Виноградова обычны, если пользоваться его автохарактеристиками, «сколь возможно полный перечень», «сводка вариантов», «по возможности исчерпывающий реестр реминисценций».

В истории литературного языка бюфоновский всеохватный романтический максимализм Виноградова проявляется в том, что при чтении его работ в этой области нельзя определить, где проходит граница отбора памятников. Создается впечатление, что любой из принципов отбора казался ему суживающим разнообразие текстов и немедленно нарушался им же самим — привлечением памятника из совершенно неожиданного круга. Это, несомненно, приближало научное описание к реально существующему и не поддающемуся четкой классификации корпусу текстов на русском языке.

Максимализмом был окрашен и виноградовский историзм. Здесь это связывается с проблемой изучения современной критики и вообще мнений современников в широком смысле — их высказываний, литературных, стилистических, семантических толкований и оценок. Едва ли не все главные виноградовские историко-литературные и многие лингвистические дефиниции восходят к представлениям самих участников изучаемого исторического процесса («сентиментальный натурализм», «романтически-ужасный жанр» и др.). «Легко перенести в далекую эпоху, — писал Виноградов во вводных разделах книги «Язык Пушкина», — те категории и понятия, которые определяют систему современного литературного языка или строй современной литературы. Легко, но методологически неправильно. Гораздо труднее установить главные, действенные категории (...), присущие самой воспроизводимой эпохе, имманентные ей. При изучении языка Пушкина необходимо погрузиться в смысловую атмосферу того времени, понять стилистические контексты русского языка пушкинской поры. Одним из главных средств этого имманентно-исторического осмысления является знакомство с социально-языковыми категориями и понятиями, в свете которых сам Пушкин наблюдал, оценивал и утверждал речевые формы современных ему литературы и быта»⁹.

Виноградовский историографический максимализм здесь проявился в том, что он все эти мнения и точки зрения не перелагает, не пересказывает их своим языком. Он дает современникам свободную трибуну, кафедру, амвон, предоставляет возможность забытым голосам звучать в их естественном окружении, живой полноте и собственном тембре, не искаженном переписыванием на пленку иного века, движущуюся с другой скоростью. Он был убежден в уникальности однажды выраженного и непередаваемости его на языке другой эпохи. В результате свод этих мнений часто предстает как монтаж высказываний, авторское отношение к которым не уточняется или выражается самым общим образом¹⁰.

Эта манера сочеталась с языковедческой привычкой давать серии, связки, цепи примеров из текстов с минимальными указаниями типа «ср.», «см.» или вообще без таковых. Обычное для лингвистики и некоторых естественных наук, это «карточное» изложение¹¹ становится некой новой особенностью литературоведческого текста¹². Примеры должны говорить сами

⁸ Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М.; Л., 1951. Т. 2. С. 94—138.

⁹ ЯП. С. 13—14.

¹⁰ Например: «Чрезвычайно своеобразно рассуждал кн. В. Ф. Одоевский» (ЯП. С. 395). В книге «Язык Пушкина» эта манера обозначилась, пожалуй, наиболее явственно.

¹¹ «Система карточных записей», — писал О. Мандельштам, — оказалась решающее воздействие на научную стилистику Дарвина» (Вопр. лит. 1968. № 4. С. 196).

¹² Отчасти это напоминает манеру Л. Шпитцера, которого Виноградов внимательно читал начиная с 20-х годов. «Некоторые рецензенты считали, — писал Шпитцер о своих критиках, — что не нужно давать такого большого количества примеров для того или иного

за себя. Автор верит в могущество самого текста, в скрытую его силу и одновременно апеллирует к мыслительной активности читателя, его способности сопоставлять и анализировать тексты.

Стоит вдуматься в лексико-синтаксический строй пушкинского стихотворения, пишет он в «Стиле Пушкина», «чтобы сразу же выстроилась длинная галерея разнообразных литературных прототипов из русской литературы XVIII и начала XIX в., чтобы припомнилась вереница стихотворений...»¹³. И эта вереница в книге воспроизводится: иногда дается по 10—15 примеров без дальнейших уточнений особенностей и оттенков каждого¹⁴. В этой книге столь же резко воплотилась и другая черта его научного изложения. Виноградовская мысль, явившись в тексте, дает затем в нем большие круги, распространяясь все шире, захватывая новый материал и повторяя в ином, часто сглаженном виде энергию первого всплеска. Мысль варьируется в разных главах книги; Виноградов стремится охарактеризовать объект со всех сторон, в том числе и с тех, которые выходят за рамки темы.

Обе эти черты могут создать ощущение обилия в его книгах «сырого» материала, иногда справедливое¹⁵. Но в большинстве случаев читатель, имеющий силы этот материал осмыслить без ежеминутного руководства автора, убеждается, что эти цепи, серии примеров имеют внутреннюю логику, что цитаты дополняют, «окрашивают» друг друга, согласовываются, контрастируют — как кадры в киноленте. И, как при восприятии кино-монтажа, нужно овладеть этой логикой, этим языком, что непросто, ибо для того надо познакомиться со всем более чем сорокатым корпусом трудов ученого. Но упорный читатель оказывается вознагражден ощущением такой погруженности в эпоху, столь полного приобщения к ее краскам и голосам, какое редко дает составленный в наше время текст.

Есть авторы, которые о литературе и ее языке пишут очень просто. Но часто оказывается, что в результате исчезает сложность самого объекта, представленного в этих четких и ясных положениях. В метафизической сфере далеко не всякая мысль может быть выражена просто и недлинно; втискивание ее в прокрустово ложе простоты-краткости чревато потерями. И те, кто не желает поступаться многообразием смысловых оттенков и обертонов, очень неохотно идут на всякую популяризацию. К ним принадлежал Виноградов. В популярном изложении он видел насильственное упрощение и примитивизм.

Как во всяком оригинальном явлении, в стиле Виноградова нет черт, свойственных другим стилям мышления и изложения. От него не надо требовать щербовской краткости, выразительной ясности А. С. Орлова, тыняновской логики, скафтымовского композиционного изящества, бахтинской метафизической внятности. Но мощный, с туманно обозначающимися берегами поток виноградовского повествования несет огромное количество мыслительного материала, он в состоянии поднять суда такого тоннажа, какие нечасто заплывают в филологические воды.

Литературный язык каждой эпохи закреплен в огромном количестве текстов. Исчерпывающее знакомство с этим корпусом — идеал недостижимый. Виноградов ощущал его как реальную цель. Журналы, альманахи, риторики, грамматики, словари, учебники, военные уставы, сборники судебных речей и духовных сочинений, книги критических статей —

стилистического явления <...>, но именно их скопление приводит к той точности, к которой мы привыкли в лингвистике и которую хотелось бы привести в исследование проблем словесного искусства» (*Spitzer L. Stilstudien. Stilsprachen. München, 1928. Bd. 2. S. 509*).

¹³ Сп. С. 493—494.

¹⁴ Там же. См.: с. 28, 132—142 и мн. др.

¹⁵ В числе причин, обусловивших загроможденность книг материалом и его композиционную неупорядоченность, немалую роль сыграли и внеаучные. С 1932 по 1944 г., во время написания главных своих трудов, Виноградов находился — с небольшими перерывами — в очень тяжелых условиях, живя в ссылках в Вятке (Кирове), Можайске, Тобольске. Пользуясь книгами частных лиц и из случайных библиотек («чушь, чушь, бескнижье» — Н. М. Малышевой 9 янв. 1936 г. — ААН), он не был уверен, будет ли держать в руках их и выписки из них еще раз («Мне необходимо использовать все мои отметки на книгах Павла Георгиевича Стрелкова», — писал он жене из Вятки 13 окт. 1934 г., — иначе всю работу пришлось бы когда-нибудь начинать сызнова». — ААН). Отсюда стремление, потом ставшее привычкой, закрепить весь нужный материал печатно.

короче, вся русская книжность XVIII—XIX вв. была в сфере его внимания, и сфера эта все расширялась. Думается, не будет преувеличением сказать, что в русских текстах нового времени Виноградов был начитаннее, чем кто другой.

Результатом этой начитанности было обилие в виноградовских сочинениях лингвистических характеристик, квалификаций, восходящих не к словарям и грамматикам, но непосредственно к многообразным контекстам, социально-речевому и стилистическому узусу времени, нигде, кроме самих текстов, не зафиксированному во всей полноте. Благодаря многосторонности своих интересов, тем и подходов, всякую фразу, слово он видел не с какой-либо одной точки зрения, но с многих разом. Каждая отдельная квалификация находила свое место в специальных работах по поэтике, исторической лексикологии, синтаксису, морфологии (любопытна взаимодополняющая перекличка одних и тех же примеров в них), но в целом для Виноградова было не столь существенно, с какого конца начать — важно было, чтоб слово до конца было осмыслено, понято, исчерпано. Эта стереоскопичность видения слова вместе со знанием большого количества реальных контекстов его бытования давала и еще более важный, хотя и не так явно обнаруживающий себя, результат. Она давала ученому не только знание об изолированных единицах языка, но внутреннее понимание еще не описанных законов организации целостных контекстов русской речи — законов, связанных, с одной стороны, с нижними ярусами системы языка, и, с другой, с верхними, восходящими к особенностям национального сознания. Это понимание-ощущение не всегда эксплицируется, но постоянно чувствуется как некая неперменная подоснова в работах Виноградова на любую тему — от морфологии до истории литературы. Особенно ярко она выявлялась в не скованных письменным жанром его устных анализах — лекциях, консультациях, беседах и других подобных текстах, — зафиксированных лишь в небольшой своей части.

2

Ситуация, когда некая теория ее автором не изложена в систематическом виде или изложена «трудно», для истории науки не столь уже редка (можно привести примеры А. А. Потебни, Ф. де Соссюра, Г. Г. Шпета). И судьба, влияние научных идей часто зависит от того, были ли они в конечном счете кем-либо изложены последовательно и в соответствии с современной научной парадигмой. Можно утверждать, что судьба идей Потебни была бы иной без писаний харьковской школы, в которых многожды были разъяснены его мысли. Очень рано получил своих толкователей и систематизаторов формальный метод (Б. М. Энгельгардт, Б. В. Томашевский).

В таком систематическом изложении нуждаются и философско-лингвистические взгляды Виноградова; нуждается в нем и его концепция исторического развития новой русской литературы. В 1946 г. он писал, что исследования языка и стиля литературных произведений могли бы создать «твердую лингвистическую базу для исторической поэтики, проекты которой, предложенные великими русскими учеными — акад. А. Н. Веселовским и А. А. Потебней, нуждаются в некотором изменении и восполнении в связи с новыми научными идеями и теориями нашего времени» (IV, 177).

В работах Виноградова 1934—1969 гг. и представлен, по сути дела, первый опыт исторической поэтики русской литературы на основе эволюции ее словесно-повествовательных форм от Карамзина до Толстого (в более широком аспекте, включающем сюжетно-тематические и идеологические уровни, была разработана литературная эволюция гоголевского периода русской литературы в его работах 1920—1928 гг.). Подробное изложение развития поэтики русской литературы в виноградовском освещении с включением того аналитического материала, на котором она основывается и без которого не мыслится, когда-нибудь, несомненно, будет сделано. Не претендуя на это, настоящее послесловие ставит своей целью лишь самую общую ориентировку нового поколения читателей в труднообозримом море идей и фактов, предлагаемых Виноградовым при создании картины процесса эволюционного движения словесно-художественных форм. Базируясь в этом абрисе на работах, включенных в данную книгу, мы считали необходимым для более четкой его прорисовки включить

высказывания Виноградова из не вошедших сюда трудов, но имеющих для темы перво-степенное значение — таких, как «Язык Пушкина», «Стиль Пушкина», «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.», «О задачах истории русского литературного языка преимущественно XVII—XIX вв.» и др., хотя, конечно, могли это сделать лишь в очень ограниченном объеме.

Время, на которое упал расцвет научной деятельности Виноградова, наложило на него свой отпечаток, и это нужно иметь в виду современному читателю. Сказалось это главным образом в терминологии. Так, безусловно, влиянием (или уступкой) времени объясняется использование им применительно к языку таких терминов, как «буржуазный», «капиталистический», прямолинейно социологизирующих его явления¹⁶. Но эти недолго включаемые термины не затронули основ концепции Виноградова и цельности его взглядов, оказавшейся большей, чем у многих его современников. В сущности, он никогда не отказывался от своих идей 20-х годов (что, в частности, позволяло ему в поздние сочинения включать без изменения фрагменты своих старых неопубликованных работ — см. V, 327, 333, комментарий). Именно это дало возможность в настоящем томе его труды, написанные на протяжении более чем тридцати лет, расположить не по времени написания, а по хронологии истории литературы.

В 1930 г. вышла книга Виноградова «О художественной прозе». «Теперь, — писал в предисловии автор, — когда главным предметом моих изысканий стал литературный язык (<...>), я подвожу итоги когда-то увлекавшим меня работам по стилистике прозы и драмы» (V, 45). Итогов не получилось; перерыв (если он был) оказался невелик — к 1932 г. относятся сведения об интенсивной работе над стилем Пушкина, которая к этому времени настолько подвинулась, что уже в марте следующего была закончена книга «Язык Пушкина» и в этом же году — статья о Пушкине для «Литературного наследства», а в 1934 г. — большая часть работы «Стиль „Пиковой дамы“» (начата в феврале того года в горьковской пере-сылной тюрьме).

В последующее десятилетие его работа над проблемами индивидуальных стилей русской литературы XIX в. еще более активизировалась, в эти годы была создана серия монографий (опубликованных в виде статей) о языке и стиле Гоголя, Л. Толстого, Лермонтова, накануне войны вышла книга «Стиль Пушкина».

В послевоенные годы работа в области языка и стиля писателей заняла главное место в научном творчестве Виноградова. В статье 1946 г. «О задачах истории русского литературного языка преимущественно XVII—XIX вв.», замечательной во многих отношениях, он обозначил ряд проблем (сформулированных как список тем) в области истории языка русской художественной литературы и поэтики: «Басенный стиль Крылова, фразеологическая система Карамзина, стиль исторического повествования у Карамзина и Пушкина, фразеология романтической повести Марлинского, речевые приемы исторической стилизации в историческом романе 30-х годов XIX столетия (М. Н. Загоскин, Лажечников, Н. Полевой, Гоголь, Пушкин), эволюция лирического стиля в творчестве Пушкина (<...>), использование канцелярского стиля эпохи в индивидуальной стилистике Гоголя (<...>), лексика и фразеология художественной прозы Лермонтова» (IV, 176) и т. д. Читатель настоящего тома, знакомый к тому же с книгами Виноградова 1959—1969 гг., заметит, что многое из этого перечня было осуществлено самим его автором. Главной темой, как и в начале творческого пути, становится, замыкая круг, теория и история стилистики и поэтики.

Но, говоря о подведении итогов, Виноградов был прав в том, что кончался один этап работы и начинался другой, проходивший параллельно с интенсивным и напряженным трудом над историей литературного языка, «Толковым словарем», над «Современным русским языком». И перемещение центра внимания оказалось существенным, изменив и сместив тот фон, на котором рассматривались индивидуальные стили писателей.

Проблема фона, синхронического контекста для Виноградова с самого начала — одна

¹⁶ Упреки в недостаточности социологизма сопровождали почти все его главные труды 30-х годов — см. редакционное предисловие к книге «О художественной прозе», рецензии на «Язык Пушкина» и др.

из центральных. Но если в первых работах этот фон понимался как контекст самой литературы, ее форм, то теперь он представляется прежде всего как контекст литературного языка. Уже к концу 20-х годов необходимость связи поэтики с историей литературного языка стала ощущаться Виноградовым все острее, и в книге «О художественной прозе» эта связь была поставлена во главу угла: все современные работы по исследованию художественного текста — Л. В. Щербы, А. М. Пешковского, В. Б. Шкловского и др. — рассматриваются и оцениваются с этой точки зрения. «История литературы, понимаемая как история словесного искусства, — делался общий вывод, — строится на песке „стилистических“ рассуждений и заметок в полном отрыве от истории русского литературного языка» (V, 66). И когда в ОЯХЛ, приведя эту автоцитату, Виноградов писал, что «проблемы изучения языка литературного произведения и языка писателя все органичнее связываются с задачей построения полной истории литературного языка» и что «необходимость расширения научно-исследовательских интересов в этом направлении становилась все более очевидной в конце 20-х годов, начале 30-х годов»¹⁷, то он прямо или подсознательно имел в виду прежде всего собственную научную эволюцию — очевиднее всех это было ему самому.

3

С тех самых пор, как в работах Виноградова литературный язык стал обязательным фоном и структурной основой описания языка художественной литературы, перед ученым возник неизбежный вопрос об их соотношении. Вопрос разделения сфер встал и при изучении им самого литературного языка. И — не был разрешен. Оценивая через двадцать лет свои очерки, Виноградов писал, что в них «понятие стиля литературного языка не было четко и резко отграничено от понятия индивидуально-художественного стиля писателя. Между тем вставленные в общее повествование о развитии русского литературного языка очерки стилей отдельных выдающихся писателей относятся в большей своей части скорее к истории русского литературного искусства, чем к истории русского литературного языка. Таковы, например, в книге В. В. Виноградова глава „Язык Лермонтова“, а также значительная часть разделов главы „Язык Гоголя и его значение в истории русской литературной речи XIX в.“, краткий очерк, посвященный языку Л. Толстого»¹⁸. Еще в одном из докладов в 1955 г. он говорил: «Во многих современных работах наблюдается тенденция к полному смещению и даже слиянию литературного языка с языком художественной литературы»¹⁹. В числе тех, кто «слитно» рассматривает эти дисциплины, Виноградов называл Г. О. Винокура²⁰. За два года до смерти Виноградов констатировал с обычной для него как историка науки бескомпромиссностью: «Понятия „литературный язык“ и „язык художественной литературы“ недостаточно разграничены. Объемы этих понятий для разных исторических эпох не определены. Исторические формы взаимодействий между литературным языком и языком художественной литературы пока еще в деталях не установлены»²¹. Эти холодно-трезвые формулировки их автор относил к тому, кто больше всех сделал в изучении того и другого — к себе самому. В числе тех, кто смешивал, оказались сами основатели отечественной науки о русском литературном языке. Причина, очевидно, не в недостаточности ясности мысли (в этом, например, никак нельзя упрекнуть Г. О. Винокура), но в некоторых особенностях самого объекта.

Прежде всего понятие литературности, литературы было различным в разные эпохи — оно то почти совпадало с книжностью, то включало путешествия, мемуары, историю и т. п.

¹⁷ ОЯХЛ. С. 40.

¹⁸ ОЯХЛ. С. 79.

¹⁹ Виноградов В. В. Изучение русского литературного языка за последнее десятилетие в СССР // Beogradski međunarodni slavistički sastanak (15—21 IX. 1955). Beograd. S. 179.

²⁰ См.: ОЯХЛ. С. 62—64.

²¹ Виноградов В. В. Проблемы литературных языков и закономерностей их образования. М., 1967. С. 83.

Границы зыбки, и внутри каждого времени (включая и XX век) всегда существуют пограничные жанры. Кроме того, были эпохи, когда «язык литературы и общелитературный язык (...) сливались в одно неразличимое целое»²². В конце XVIII—начале XIX в. «проблемы художественной литературы и проблемы языка неразделимы для современников (...)». Художественная литература становится ареной борьбы, в ходе которой решаются кардинальные вопросы языкового развития»²³. Правда, в другие эпохи пути их расходятся, но в какие именно — вопрос очень сложный. Г. О. Винокур считал, что в XVIII в. главные процессы формирования русского литературного языка были связаны со средним стилем и проходили, таким образом, за границами художественной литературы²⁴. Виноградов это решительно оспаривал²⁵. Однако сам он, например, полагал, что во второй половине XIX в. язык художественной литературы утрачивает «организующее значение» в системе общелитературного языка²⁶. Но это утверждение, получившее большое распространение, тоже можно оспорить. Литература продолжала влиять на литературный язык.

С проблемой влияния языка художественной литературы на развитие литературного языка связан вопрос о роли личного почина, индивидуального вклада великих художников слова в это развитие. Если эта роль достаточно велика, то изучение литературного языка все время будет прославляться исследованием индивидуальных стилистических систем, если же нет, то эти системы ставятся в общий ряд текстов-источников.

В XIX в. — веке эволюционных идей — господствовало представление о постепенном накоплении безличных изменений; Веселовский распространил это на исследование художественных форм. Они — и в первую очередь поэтический язык — даны поэту так же, как и обыденный язык. Поэт не создает художественного языка, но находит его «в народнопоэтической койне, которой и пользуется для эстетической объективации народившихся в обществе новых „содержаний“». Произвол поэтического вымысла более, чем обыкновенно кажется, ограничен формами, выработанными предшествующим развитием, если и не совсем в той мере, в какой речь образованного человека XIX века заколдована в пределах словаря, над составлением которого не он трудился»²⁷. «Ряд неизменных формул» — «материал столь же устойчивый, как и материал слова»²⁸. Устойчивость поэтических формул приравнивается к устойчивости самого языка. Жанры, мотивы, сюжеты, поэтический язык рассматриваются Веселовским, в противоположность феноменологическим методам, вне конкретной создающей их личности, «принимаются за нечто существующее вне пределов творческого сознания, так что взору исследователя они представляются какой-то самостоятельной стихией, где над всем совершающимся царят особые, исключительно этой стихии присущие, законы и нормы»²⁹.

Идея решающей роли индивидуального почина в языковой эволюции связана с именем К. Фосслера и его школы. Как прямо формулировал принадлежащий к ней Л. Шпитцер, «цель Фосслера — индивидуум»³⁰, осуществляющий творческое начало, благодаря которому

²² Винокур Г. О. Язык литературы и литературный язык // Контекст — 1982. М., 1983. С. 281.

²³ История лексики русского литературного языка конца XVII—начала XIX века. М., 1981. С. 121.

²⁴ Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 85—100.

²⁵ ОЯХЛ. С. 102—103; ср. IV, 203. Об этой полемике см. в комментарии к статье «Проблема Карамзина в истории стилей русской литературы» в наст. изд.

²⁶ Очерки. С. 420.

²⁷ Веселовский А. Неизданная глава из «Исторической поэтики» // Рус. лит. 1959. № 3. С. 119.

²⁸ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 52.

²⁹ Энгельгардт Б. М. Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924. С. 45. Чрезвычайно характерно для эпохи формулирование вопроса, данное в одном газетном отчете: при первом обсуждении книги Н. И. Кареева «Литературная эволюция на Западе. ...» в центре дискуссии (в которой приняли участие А. Н. Веселовский, И. Э. Мандельштам, И. Е. Гудлет, А. П. Саломон и др.) стоял вопрос, «возможно ли принять безусловно свободное личное творчество» (В обществе романо-германской филологии // Новости и биржевая газета. 1889. 6 февр.).

³⁰ Spitzer L. Stilstudien. Stilsprachen. München, 1928. Bd. 2. S. 503.

«поддерживается жизнь языка»; дальнейшее же «языковое развитие совершается благодаря тому, что особенное становится всеобщим».³¹ Первоначально это особенное является как индивидуально-стилистическое; отсюда, писал Шпитцер, примат стилистики у Фосслера: «Синтаксис и даже грамматика — не что иное, как застывшая стилистика»³²; «прежде всего стилистика, а уж после — синтаксис»³³.

Отношение Виноградова к идеям Фосслера было двойственным. С одной стороны, он осуждает его за стремление в пределах литературы искать направляющие словесное творчество эпохи, «скрытые тенденции» письменного и устного языка, так как их легче найти в работе над «немногими и крупными, чем над многочисленными и мелкими словесными образованиями» (IV, 82). С другой — почти в тех же выражениях он сам заявляет, что в «сфере литературно-языкового творчества легче уясняются специфические аспекты и категории литературного языка» (IV, 159), что «языковое творчество, его законы, методы, направления и возможности ярче всего выражаются в великих произведениях словесного искусства (<...>). В индивидуальном творчестве нередко раскрываются полнее и острее общие свойства и процессы языкового развития (<...>»³⁴. Стилистические достижения отдельной личности так же передаются по наследству, как язык в целом (<...>). Процессы грамматизации отдельных речевых актов, определяющие систему языка и ее изменения, не могут быть уяснены и осмыслены без исследований индивидуального речетворчества, без изучения словесно-художественного творчества крупных писателей» (IV, 162). Не считая индивидуальное речетворчество «основной двигательной силой языка»³⁵, Виноградов вместе с тем сочувственно цитирует высказывание Фосслера, что «в искусстве господствует право личности, в грамматике — право коллектива»³⁶, а еще в книге «О художественной прозе» в духе Фосслера подробно развивает идею возникновения под пером выдающихся художников неких новых явлений стиля «путем индивидуально-творческого преобразования и использования сокровищ современной им и прошлой жизни поэтического, литературно-книжного, интеллигентски-разговорного языков и разных форм „внелитературного“ выражения» и дальнейшего проникновения их уже в виде шаблонов, клише «в диалекты общего письменного и разговорного языка» (V, 96). Отзвук тех же идей слышится и в утверждении о том, что в языке художественной литературы «нередко отыскиваются корни индивидуальных образований, вошедших позднее в общелитературный оборот. Тут острее выступает роль личного почина в строительстве языка, тут рельефнее обозначаются толчки языкового развития, исходящие от отдельных личностей» (IV, 165—166).

Как положительную сторону воззрений А. А. Шахматова на процессы развития литературного языка Виноградов отмечает понимание им роли «отдельных индивидуумов» и упрекает его за несогласованность этой точки зрения с общей тенденцией Шахматова исследовать в развитии литературного языка лишь «закономерность языковых явлений, их общность» (IV, 220).

Роли личности в преобразовании и движении литературного языка Виноградов отдавал многое, о чем говорят и сами формулировки, естественно рождающиеся в его размышлениях над этапами этого движения: «Карамзин дал русскому языку новое направление» (IV, 51); «Крылов возводит народную речь на высшую ступень литературного достоинства» (IV, 52); «Пушкин создал и санкционировал многообразие национальных стилей»³⁷; «Белинский

³¹ Vossler K. Sprache als Schöpfung und Entwicklung. Heidelberg, 1905. S. 115, 80.

³² Шпитцер Л. Словесное искусство и наука о языке // Проблемы литературной формы. Л., 1928. С. 208.

³³ Vossler K. Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg, 1904. S. 16.

³⁴ Ср. у Фосслера: «У небольшого числа великих поэтов данного времени, так сказать, потенцируются, шаржируются, собираются под увеличительным стеклом множество мелких тенденций их родного языка» (Фосслер К. Отношение истории языка к истории литературы // Логос, 1912—1913. Т. 3. № 1/2. С. 258).

³⁵ Виноградов В. В. Наука о языке художественной литературы и ее задачи. М., 1958. С. 11.

³⁶ ОЯХЛ. С. 184.

³⁷ Очерки. С. 295.

обрабатывает русскую литературную речь»³⁸. По отношению к национальному литературному языку, говорил Виноградов в докладе на V Международном съезде славистов, «может быть выдвинут тезис об организующей и формирующей роли отдельных индивидуальностей (например, Пушкин в истории русского национального литературного языка, Вук Караджич — в истории сербского, Христо Ботев — болгарского, Мицкевич — польского и т. д.)»³⁹. Эту мысль он повторяет в одной из последних своих обобщающих работ — написанной для «Краткой литературной энциклопедии» статье «Литературный язык» (1967) — и добавляет, что «индивидуальное влияние было доминирующим в формировании многочисленных литературных языков, которые появились в течение последних двух столетий» (IV, 296). Выделяя основные проблемы изучения литературных языков, Виноградов подчеркивал: «Слишком мало до настоящего времени не только у нас, но и за рубежом специальных исследований, изучающих вклад отдельных писателей в развитие литературных языков»⁴⁰.

Индивидуальное—общее всегда были полюсами напряжения научной мысли Виноградова. Проблему соотношения «личного или личностного и общего» он считал «самым сложным и трудным вопросом» (IV, 165) и при изучении поэтики. Центральная категория его лингвистической поэтики — образ автора — это, строго говоря, сведение внеличного понятия структурного целого к категории, замешенной на личностной основе. Непримиренными идеи индивидуальной преобразующей инициативы и результатов коллективного языкового творчества остались и в его теории исторического развития литературного языка.

4

Непримиренность этих идей была не личной особенностью Виноградова. Его сознание, как всякого большого ученого, оказалось ареной противоборства, выросшего до размеров антиномии, двух мощных тенденций века: религиозно-философской идеи творящего духа и идеи внеличного саморазвития культурно-исторических феноменов, усвоенной под влиянием эволюционных теорий естественных наук, лингвистики и некоторых современных ему направлений поэтики.

Мысли Виноградова о невозможности построения истории литературного языка без опоры на язык художественной литературы представляются актуальными и перспективными и сейчас. Национальная литература — это единственная всеобщая сфера письменного выражения, которая объединяет носителей всех существующих в данном синхронном срезе функционально-речевых стилей, т. е. членов социума, в своей повседневной практике пользующихся одним из них, например официально-деловым или научно-техническим, — объединяет их как людей, обращающихся к главному источнику духовной культуры нации, соединяет их как читателей. Прибавим, что более всего это относится к литературе русской, которая в силу исторических особенностей российского общественного развития выполняла и восполняла роль публицистики, философии, социологии.

Художественная литература — наиболее авторитетная сфера использования литературного языка, где с ним имеют дело лучшие представители речевой культуры нации, обладающие более прочих членов общества вкусом, талантом, языковым чутьем, отвергающие все, «не вытекающее из языковой системы, не заложенное в ней потенциально»⁴¹, и угадывающие в литературном и общенародном языке наиболее жизнеспособные побег и линии развития. Многое здесь, конечно, зависит от степени таланта — именно это объясняет,

³⁸ Там же. С. 370. Любопытно заметить, что и в исторической лексикологии его чрезвычайно сильно занимала «личностная» история — созданный им жанр «истории слов» фиксировал «авторские» вехи в движении слова сквозь время. Кроме того, традиционная этимология полихронична и поэтому надисторична; Виноградову же всегда важна была конкретно-временная историчность.

³⁹ Виноградов В. В. Различия между закономерностями развития славянских литературных языков в донациональную и национальную эпохи. М., 1963. С. 28.

⁴⁰ Виноградов В. В. Проблемы литературных языков и закономерностей их образования и развития. М., 1967. С. 43.

⁴¹ Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974. С. 28—29.

почему основателем русского литературного языка стал Пушкин, а не Катенин, предвосхитивший многое в пушкинской реформе, или почему в литературном языке живут просторечные формулы Крылова и не прижилась народная фразеология из прозы В. Даля.

Великие писатели не только острее видят все краски языка; их работа — как бы последний удар кисти мастера на коллективном полотне подмастерьев. Мастера слова не только лучше других чувствуют направление главных струй движения языка — культурообразующая сила гениальной личности укрепляет это направление своим духовным авторитетом гораздо вернее, чем любое законодательное установление.

Во всякой культуре периоды экстенсивного накопления сменяются эпохами интенсивного освоения. Роль русской художественной литературы нового времени заключается не только и не столько в собирании речевых богатств различных стилей и диалектов (что делает и наука, и публицистика, и даже газетная фельетонистика), но во внутреннем лексико-стилистическом упорядочении системы языка, его семантических преобразований, развития более гибкого словоупотребления для изображения абстрактных свойств и конкретных явлений и ситуаций, его фразеологических связей. Писателю, Автору, по слову Карамзина, выпадает на долю «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!»⁴² И в новое, и в новейшее время художественная литература остается главной сферой функционирования литературного языка, наиболее полно отражающей важнейшие тенденции и процессы его развития.

При постоянном подчеркивании Виноградовым специфики задач изучения литературного языка и языка художественной литературы в светлом поле его сознания безусловно было не их различие, но связь и взаимопроницаемость. Отсюда — общность аналитических категорий при исследовании обеих сфер. В *Очерках* язык писателей, как известно, был основой и канвой исторического процесса развития русского литературного языка; в программной статье 1946 г. «О задачах истории русского литературного языка преимущественно XVII—XIX вв.» история языка литературных произведений (словесно-художественного творчества) и история индивидуальных и жанровых стилей также включена автором в общую историю литературного языка. Рассматривая литературный язык XVIII в., Виноградов писал, что его история сводится к трем процессам: «ко все более тесному сближению стилей литературного языка с системой национально-разговорного общенародного языка; к постепенному устранению перегородок, жанровой разобщенности между тремя стилями языка и к созданию единой национально-языковой нормы литературного выражения при многообразии способов ее функционально-речевого использования; и, наконец, к литературной обработке народного просторечия» (IV, 198). Но теми же главными процессами в изображении Виноградова характеризуется и история собственно языка художественной литературы этого времени.

Говоря в ОЯХЛ о главных проблемах анализа языка художественного произведения, Виноградов выделил несколько специфических для него категорий. Их содержание было сформулировано в виде известной серии вопросов: «Как и для чего сочетаются в структуре изучаемого произведения разные стилевые пласты лексики? (<...> Какими путями достигаются те „комбинаторные приращения смысла“, которые развиваются у слов в контексте целого произведения? Каков образный строй произведения? Какая связь между лексико-фразеологическим и синтаксическим строем произведения? Каковы изобразительные функции синтаксических форм?»⁴³ Этот перечень — своеобразная сводка результатов виноградовских исследований языка русской литературы, осуществленных в 1930—1958 гг.

В статье «О задачах истории русского литературного языка. . .» Виноградов перечисляет понятия, которые должно использовать при изучении уже литературного языка. Нетрудно заметить, что здесь мы встречаемся с теми же категориями, которые были обозначены в приведенной серии вопросов по поводу языка художественной литературы: «Грамматика литературного языка должна быть стилистической. В экспрессивном синтаксисе литератур-

⁴² Карамзин Н. М. Соч. М., 1820. Т. 7. С. 218.

⁴³ ОЯХЛ. С. 228.

ного языка особое место принадлежит учению о синтаксическом строе сложных речевых единств, „высказываний“, об экспрессивных оттенках разных синтаксических вариаций в пределах сложного синтаксического целого (<...>). Вопросы изучения семантико-стилистической структуры фразеологических единиц и сложных фразеологических сочетаний, вопросы изучения семантики словоупотребления и словесных образов, вопросы изучения комбинаторных приращений смысла слов и фраз в сложных речевых контекстах приобретают особенно важную роль в науке о литературном языке» (IV, 159—160). Если при изучении литературного языка используются категории науки о языке художественной литературы, то последняя, в свою очередь, «не чуждается тех же приемов, категорий и понятий, с помощью которых изучаются система литературного языка, тенденции и закономерности его развития»⁴⁴. Провозглашая науку о языке художественной литературы, Виноградов, разумеется, снабдил и оснастил ее специфическими категориями. К таким категориям он относил структуру и нормы авторского повествования, несобственно-прямую речь, проблему точек зрения, проблемы сказа и типов повествователей и, наконец, сам «образ автора». Но при всем том в его работах, посвященных как литературному языку, так и языку писателей, всегда решается ряд задач, общих для того и другого. Отчетливость теоретического различения не обеспечивала различия аналитического, и в виноградовских конкретных анализах часто очень трудно вычленишь то, что относится к истории литературного языка, а что — к истории языка художественной литературы.

Эта особенность его аналитической манеры сложилась, возможно, отчасти и под влиянием того объекта, с которого он начал новый этап своей научной деятельности и которому отдал больше всего сил — творчества Пушкина, где проблемы литературного языка и языка литературы исторически скрестились в поле одного сознания и в пределах одного творческого пути.

Но дорога к Пушкину лежала через Карамзина; и в работах о Пушкине, и в трудах по истории литературного языка Виноградов с самого начала обращается к создателю «нового слога русского языка».

5

Карамзин видится Виноградовым как реформатор русского литературного языка в целом. Он устраняет резко выраженные, архаичные орфоэпические и грамматически церковно-славянизмы⁴⁵. Из активного литературного словаря постепенно исключаются узкоспециальная терминология, приказные архаизмы. Накладывается запрет на провинциализмы, что в общем содействовало развитию и углублению национально объединяющих тенденций в русском литературном языке. Регламентируется порядок слов, принципы построения синтаксических периодов. Карамзин решительно выступил против громоздких синтаксических конструкций — независимо от того, были ли они наследием церковнославянской традиции или результатом влияния латино-немецкой учености. В основу новой стилистики ложатся принципы «произносимой речи (<...>), легкого чтения литературного текста (<...>), перевода стиха и прозы в звучание, свободное от искусственных интонаций высокого слога»⁴⁶ и принципы специфически русского словорасположения. Был изменен сам лингво-эстетический узус.

⁴⁴ Виноградов В. В. Наука о языке художественной литературы... С. 23.

⁴⁵ Эти утверждения не имеют абсолютного характера — Виноградов постоянно подчеркивал, особенно в работах последних лет, эволюцию стиля и взглядов Карамзина (ср. в статье о стиле И. И. Дмитриева, с. 115—127), в частности — изменение его отношения к церковно-славянскому языку под влиянием работы над «Историей государства Российского» (см. Виноградов IV. С. 51). О насыщенности раннего языка Карамзина теми самыми славянизмами высокого слога и архаизмами делового стиля, с коими он позже столь энергично боролся см.: Виноградов В. В. О языке карамзинского перевода идилии С. Гесснера «Деревянная нога» // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. Некоторые исследователи эту эволюцию ставят в связь с тенденциями «неоклассицизма александровского времени» (Н. И. Мордовченко, Б. В. Томашевский).

⁴⁶ Очерки. С. 198; СП. С. 271.

Стремясь, как всегда, восстановить исторически полную картину явления, Виноградов выступает против приписывания Карамзину единоличной роли в преобразовании русского литературного языка и языка художественной литературы, ставя вопрос о месте в этом процессе его предшественников — Н. И. Новикова и А. Н. Радищева, обнаруживающих ряд точек схождения с Карамзиным⁴⁷. Однако и эта сторона, в свою очередь, не должна быть преувеличиваема: Виноградов резко выступает против «дискредитации литературно-художественной и общественной деятельности Карамзина» и отрицания карамзинского периода русской литературы.

Но на пути признания огромной роли Карамзина снова подстерегает опасность апологетики — и Виноградов настаивает на недостаточной демократичности карамзинского «нового слога». Ориентированный на стиль светского обихода, Карамзин не терпел просторечия, злоупотреблял перифразами в ущерб прямому называнию вещей и понятий, сильно сузил пределы использования общерусского словарного фонда⁴⁸.

Если одно из этих положений утверждается с большим полемическим накалом, то с не меньшей страстностью высказывается и противоположное — чем выше подъем маятника историзирующей мысли в одну сторону, тем больше отмах в другую. В этих колебаниях заложен один из главных принципов виноградовского исторического подхода, стремящегося учесть все тенденции, направления и результаты.

Карамзин рассматривается Виноградовым как реформатор литературного языка и языка собственно художественной литературы вместе, нерасчлененно. Но все же в его работах разных лет достаточно определенно обозначается место Карамзина в истории русского литературного искусства.

Повествовательному стилю Карамзина несвойственно понятие чужой речи. Герои разных социальных слоев говорят одним и тем же языком — языком автора. Но авторский диктат распространяется шире собственно речевой сферы, охватывая изображенный мир в целом, который ни в какой своей части не описывается с точки зрения героя. «Глазами героев своих автор в карамзинском повествовании не может смотреть на вещи и события уже по одному тому, что сами герои всегда смотрят его глазами»^{48а}. Для авторского повествования

⁴⁷ Впрочем, и этими схождениями сложность вопроса не исчерпывается. Новиков, как известно, был противником «европеизации», и его программа языковой реформы была демократичнее карамзинской. Радищев же, со своей стороны, отмечает Виноградов, гораздо шире употреблял и народно-просторечную и церковнославянскую лексику. Ср. у Булаховского о последней «яркой вспышке церковнославянского языка в русской прозе XVIII в.» в «Путешествии из Петербурга в Москву» (Булаховский Л. А. Курс русского литературного языка. Киев, 1953. Т. 2. С. 63). С другой стороны, реформу, связываемую обычно с именем Карамзина, Булаховский именует «новиковско-карамзинской» (Он же. Исторический комментарий к русскому литературному языку. Киев, 1950. С. 375). Дело осложняется, однако, еще и тем, что «у Карамзина суровое отрицание простонародности и „низкого“ просторечия стало усиливаться лишь в середине 90-х годов XVIII в. и начало несколько спадать и ослабевать с расширением и углублением работы над языком древнерусской письменности при подготовке и издании „Истории государства Российского“» (С. 87).

⁴⁸ Ср.: «Социолингвистическая ограниченность карамзинистской концепции литературного языка непосредственно связана с установкой на разговорную речь» (дворянского социума. — А. Ч.) (Лотман Ю., Успенский Б. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1975. Вып. 358. Тр. по рус. и слав. филологии. Т. 24. С. 245. Ср.: Они же. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 588—591 (Лит. памятники). В своих поздних работах Виноградов, кажется, был склонен особенно резко издержки карамзинской реформы — «излишнее пристрастие к европеизмам в области фразеологии и синтаксиса, наконец, сглаженность и манерность изложения» — отнести скорее не к самому Карамзину, а к его эпигонам (ср. Виноградов IV С. 52; Там же. С. 199). Некоторые современные исследователи считают представление об абсолютной нейтральности и однотонности нового стиля преувеличенным.

^{48а} Виноградов В. Пушкин и литературный язык XIX века // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 594.

характерна однолинейность, однонаправленность; у Карамзина еще невозможна пушкинская «встреча и смена разных голосов эпохи в речи самого автора»⁴⁹.

Поэтому от Карамзина, считает Виноградов, далека сама проблема исторической стилизации, и вопрос о воссоздании языка эпохи в его исторических повестях не ставится. В речах действующих лиц мы находим формы современного языка, а точнее — формы речи самого автора, соответствующие его идеологической и лингвистической позиции. Впрочем, как показал Виноградов в самых последних работах, в позднейшей правке Карамзиным текста этих ранних повестей заметно стремление освободить повествование от слишком резкого авторского субъективизма, морализирования и иронии, сентиментальных пассажей. Это, несомненно, в какой-то степени усиливало объективно-исторический тон изображения (см. статью «О стиле Карамзина в его развитии»⁵⁰), но, конечно, только в очень небольшой — проблема историзма была разрешена лишь в позднейшей русской литературе. Здесь всплывает проблема «образа автора» в карамзинской художественной системе и в новой русской литературе вообще.

В виноградовской исторической поэтике русской литературы «образ автора» является центральной категорией, фокусом, в котором объединяются и скрещиваются стилистические приемы произведения с элементами других более высоких уровней. Кроме того, понятие это является также конструктивным элементом не только одного произведения, но «цикла произведений и творчества писателя в целом»⁵¹. «Образ автора» определяет в произведении в числе прочего один из важнейших для Виноградова факторов применительно к языку художественной литературы — отношение писателя к литературному языку эпохи. Так, в связи с различиями в «образе автора» есть «существенная разница у Пушкина в отношении к литературному языку 30-х годов в стиле „Капитанской дочки“ и „Пиковой дамы“»⁵²; с изменением «образа автора» меняется стилистическая система позднего Гоголя. В сущности, литературную эволюцию Виноградов понимал прежде всего как смену типов «образа автора» — каждая эпоха, школа, всякое литературное направление или новаторская художественная система создает свой, новый «образ автора».

Карамзин стоял у истоков индивидуального «образа автора».

В древнерусской литературе не было понятия о художественной индивидуальности и «образе автора» в том представлении, какое характерно для новейшей литературы. Границы между собственно создателем текста и его переписчиками-редакторами, «сводчиками» в древнерусской литературе зыбки, индивидуально-творческому авторскому «инстинкту» противостоит мощная традиция христианского безличия-смирения. Если в новейшей литературе «образ автора» — организующий принцип, от которого, по Виноградову, зависят все структурные компоненты произведения — повествовательные, сюжетно-композиционные, то в древнерусской литературе история создания текста и его структура зависят от автора как строящей личностной силы — там «вообще тускло просвечивает авторское начало»⁵³. Созидающие и организующие факторы здесь совершенно иные — это не выраженная индивидуальность писателя и его оригинальная позиция в идеологической и литературной сфере, а некий обобщенный и предустановленный «лик» повествователя — истинного христианина, святого великомученика — и, кроме того, книжный жанровый канон. Все это предполагает использование традиционных лексико-фразеологических трафаретов.

Процесс роста индивидуально-авторского начала, считал Виноградов, стал «развиваться <...> со второй половины XVII в.»⁵⁴ Приведя это высказывание Виноградова, Д. С. Лихачев замечает: «Последнее утверждение В. В. Виноградова принципиально важно. Пишущему эти строки постоянно приходилось убеждаться в постепенности и „историчности“ роста личностного начала во всех сферах литературного творчества. Конец XVII века также не представляется в этом отношении первой ступенью <...>. Процесс связан с эмансипацией

⁴⁹ ОЯХЛ. С. 585.

⁵⁰ Виноградов В. В. О стиле Карамзина в его развитии // Процессы формирования лексики русского литературного языка (от Кантемира до Карамзина). М.; Л., 1966.

⁵¹ ОТХР. С. 155.

⁵³ ПАИТС. С. 45.

⁵² ОЯХЛ. С. 118.

⁵⁴ Там же. С. 62.

личности в общественной жизни, с ростом ценности человеческой личности самой по себе, независимо от ее положения на ступенях феодальной иерархии и т. д. Рост личностного начала прослеживается на всем протяжении историко-литературного процесса»⁵⁵. Виноградов сам считал, что все эти вопросы им лишь намечены «в самой общей форме»⁵⁶. Но при всем общем их характере и нуждаемости в последующих корректировках идея эволюции «образа автора» отчетливо и остро поставлена в работах Виноградова.

В классицизме индивидуальное начало выражено тоже еще очень слабо. Как конструктивный фактор по-прежнему выступает не «авторская» интенция, но некий опять-таки вне-авторский принцип — жанровый: «Составные элементы словесно-художественной конструкции жанра были привычны, устойчивы. В поэтической атмосфере классицизма стилистические приемы, стилевые формулы, образы и другие элементы словесно-художественной структуры, связанные с произведениями того или иного жанра, были свободны или легко освобождались от имени и индивидуального стиля автора, отчуждались от личной принадлежности и становились общим достоянием мастеров художественного слова»⁵⁷.

Индивидуальный «образ автора» входит в русскую литературу с Карамзиным. На смену застывшим жанровым схемам классицизма выступает принцип, стремящийся воплотить в произведении оттенки мыслей и чувств конкретной личности и организующий в соответствии с этим художественную структуру произведения. Виноградов подводит к мысли, что именно это делает Карамзина писателем, близким читательскому сознанию нашего времени, заставляет ощущать его как первого по времени писателя новой русской литературы. Правда, показывает Виноградов, лично-субъективное не носит еще в поэтике Карамзина того конкретного характера, как в позднейшей литературе, — оно отвлеченно, ориентировано на некую идеальную норму «просвещенной и чувствительной личности».

6

Виноградов решительно выступал против традиции, приписывавшей реформу стилей русского литературного языка и языка художественной литературы только Карамзину. В числе тех, кто подготавливал и осуществлял эту реформу, в качестве одной из главных фигур выдвигается И. И. Дмитриев, по укрепившейся и освященной авторитетом Белинского точке зрения сделавший в области стиха то, что Карамзин осуществил по отношению к прозе. Разница в масштабе их деятельности для Виноградова определялась тезисом: «Проза труднее поддавалась новой стилистической обработке, чем стих» (с. 32).

И Дмитриев и Карамзин исходили из общих предположений в понимании путей развития русского литературного языка. «И тот и другой ищут базу для создания общенациональной нормы литературного выражения в пределах эстетически приспособленного к салонно-дворянскому вкусу среднего и отборного простого стиля с присоединением некоторой области высокого слога» (с. 68). Но в области высокого стиля намечался первый существенный пункт различий — прежде всего в отношении к борьбе с одическим слогом. (Отношение к оде — один из центральных вопросов литературной борьбы даже в пушкинскую эпоху⁵⁸, ибо с этим связывался целый круг проблем отношения к архаистической тенденции в целом). Карамзин был противником самого жанра официальной оды. В творчестве же Дмитриева одический стиль, установившийся еще в 90-е годы и более не эволюционировавший, сохранял не только державинские, но даже додержавинские черты (в стиле Дмитриева вообще больше архаических черт). Новые же пути в творчестве Дмитриева в области высокого лирического стиля (с начала 90-х годов), осложнявшие одический стиль «чувствительной» фразеологией, не были для него достаточно органичны и, несмотря на поддержку Карамзина, не получили большого распространения.

⁵⁵ Лихачев Д. С. О теме этой книги // ОТПР. С. 219.

⁵⁶ ПАИТС. С. 56.

⁵⁷ Там же. С. 60—61.

⁵⁸ См.: Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968.

Существенные различия между Карамзиным и Дмитриевым обнаруживались и по отношению ко второму центральному вопросу — использованию просторечия и простонародной речи.

По определению Виноградова, тогдашнее просторечие не имело четких границ. «Тут были и общеразговорные слова, обороты и формы, лишенные книжного колорита, и те элементы бытовой речи, которые носили отпечаток демократической непринужденности, фамильярности, а иногда и грубости, даже вульгаризма, а также диалектные или жаргонные выражения. К „просторечию“ подходила, отчасти с ним сливаясь, струя „простонародной“ речи» (с. 31). В ЯП эти обозначения часто употребляются как синонимы. Все же можно установить, что под «просторечьем» Виноградов, в соответствии с лексикографической традицией конца XVIII—начала XIX в., понимал не связанную нормами этикета обиходно-разговорную, фамильярно-бытовую речь высших и средних сословий, общепотребительный городской язык с возможной примесью профессионализмов, вульгаризмов, местных речений, но без резкости и узкообластнических черт, свойственных «крестьянскому» простонародному языку. Отношение к этим формам у Дмитриева было более пуристическим, чем у Карамзина⁵⁹. Как и Карамзин, он стремится к разговорности определенного социального круга, но понимает ее гораздо уже, ограниченнее. Разговорность культивируемого Дмитриевым «нейтрального» стиля «сторонится ярких экспрессивных, жизненных выражений, свойственных речи демократического городского населения и носящих отпечаток устно-бытовой фамильярной или грубоватой, непринужденной просторечности» (с. 37). Виноградов анализирует, как в позднейшей правке своих сочинений Дмитриев исключал элементы бытового просторечия и простонародного языка, и хорошо показывает (на примере стихотворства И. М. Долгорукого) причины этого. В докарамзинский период просторечие сплошь и рядом неорганически сочеталось с другими лексическими пластами — славянизмами, канцеляризмами, галлицизмами, создавая стилистическую какофонию. Но одновременно эта позиция приводила к пуристическим крайностям. Даже в письмах Дмитриева видна тенденция к литературно-книжной переработке просторечия, что отличает их от эпистолярного стиля младшей линии карамзинистов (П. А. Вяземского, А. И. Тургенева), охотно использовавших в нетрансформированном виде обиходно-просторечные выражения.

Принципы «дворянской» эстетики Дмитриев исповедовал не только по отношению к языку художественной литературы, но и к литературному языку в целом. Полагая, что общенациональная норма уже утвердилась в языке Карамзина, всякую дальнейшую демократизацию, к коей, безусловно, относилось и просторечие, он считал недопустимой. Но, говоря о «европеизме» Дмитриева, Виноградов вместе с тем протестует против мнения, преувеличивающего роль галлицизмов в его языке: «Весь стиль выражения, метод изложения у И. И. Дмитриева — чисто русский, хотя и несколько изысканный, чуждый демократизма, пуристический» (с. 99).

Главное внимание Дмитриева было направлено на выработку «среднего лирического стиля» — в жанрах послания, сказки, песни, басни. Преодолевая затверделость и сложившееся к 90-м годам XVIII в. экспрессивное однообразие этого стиля, поэт реформирует его и на его основе создает новый тип повествовательного стихотворного стиля — еще не бывший в русской литературе. «Отбрасывая, исключая стилистические шаблоны классицизма, банальные трафаретные выражения и фразеологические обороты, И. И. Дмитриев создавал новые связи слов, новые образно-фразеологические цепи в составе лирического и стихотворно-повествовательного стилей» (с. 91). Существенной заслугой Дмитриева Виноградов считал создание внутри этого стиля новых принципов построения драматического диалога — «живого, экспрессивно-красочного и лаконически острого» (там же), преимущественно в басне. Новый стихотворный стиль оказался питательной почвой для последующих стилей русской поэзии и необходимым этапом для их развития.

⁵⁹ По словам М. А. Дмитриева, И. И. Дмитриев «одного не прощал (<...> низкого чувства и низкого площадного выражения, которые при нем уже начинались» (Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 109).

В понимании путей движения русского литературного языка и русской художественной речи Дмитриев был ограничен рамками карамзинской школы «среднего стиля». Гораздо шире и свободнее представлял эти пути И. А. Крылов, в виноградовской картине языковой и художественной эволюции начала XIX в. занимающий весьма существенное место. Отказываясь от ориентации на средний слог с его «монотонностью и однообразием» (с. 155), Крылов смело объединяет и сплавливает в единое целое архаистические и современные, книжные и разговорные формы вне зависимости от их отношения к этому слогу. Он расширяет пределы литературного языка, одновременно отражая его наиболее живые и плодотворные тенденции. Одна из главных среди них — рост просторечных элементов в литературном языке. Виноградов всегда подчеркивал роль просторечия, народно-разговорной базы в образовании общенационального литературного языка. В конце XVIII в. обозначилось уже многое в будущих контурах этого языка — в грамматике, в лексико-семантической системе. Но проблема включения и обработки просторечия не была решена, хотя процесс его включения стремительно убыстряется в начале XIX в. Крылов — первый выразитель и партизан этого процесса. С невиданной доселе свободой внедряет он в литературный язык устно-бытовую речь города, диалекты — его язык приобретает яркие национальные черты⁶⁰. «В контраст с этикетным, несколько изысканным и манерным стилем русских европейцев в басенном языке Крылова зазвучали бойкие, живые, социально окрашенные, переливающие разными тонами голоса реальной русской жизни, с типичными для нее формами речевого выражения повседневного быта <...>. Крестьяне, пастухи, мельники, извозчики, купцы или купчины, откупщики, богачи, приказные, охотники, сочинители, поэты, баре, вельможи — словом, русские люди разных званий, классов, сословий и положений — в натуральном виде или зверином маскараде — выступают здесь со своей типической, но художественно преображенной речью. Казалось, главным героем басен Крылова стал сам русский язык с заложенными в его системе своеобразиями национально-характеристического выражения, игрой экспрессивных красок, с его художественными возможностями и с свойственным ему складом мысли» (с. 161). Сравнивая одну из лучших басен Дмитриева «Дуб и трость» с одноименной басней Крылова, Виноградов в этом образцовом разборе (см. 131—137) показывает разницу в отношении этих поэтов к живой народной речи, которая у Крылова используется принципиально иначе⁶¹.

В истории языка русской художественной литературы просторечие именно в творчестве Крылова приобрело структурную функцию в художественной системе; в связи с этим уместно остановиться на освещении Виноградовым двух моментов этой проблемы, получающих до сих пор неточное и упрощенное толкование в учебной и даже специальной литературе.

Во-первых, национальная демократизация и стилистическое обогащение языка художественной литературы народными, разговорными, диалектными, просторечными формами не могут оцениваться чисто количественно. Так, в стихах кн. И. М. Долгорукого простонародных выражений было не меньше, чем в языке Крылова, а в басенном языке Я. Княжнина они употреблялись еще резче и свободнее (сюда можно было бы добавить и А. Измайлова). Но у них просторечие выступало в художественно «сыром» качестве, в виде неорганического смешения с книжными выражениями и другими речевыми элементами (см. с. 38, 134)⁶²;

⁶⁰ Ср. у акад. А. С. Орлова: «Русский язык национально характерен именно в элементах устного происхождения и устной практики» (О языке басен Крылова // Орлов А. С. Язык русских писателей. Л., 1948. С. 64).

⁶¹ Сопоставляя те же басни, Г. О. Винокур писал: «Язык дмитриевской басни действительно чист и прост, но лишен тех живых красок народности, какими отличается язык в баснях Крылова» (Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 95).

⁶² А. С. Орлов говорил о близости в отношении «народности» речи к Крылову Сумарокова. Но его «отбор выражений из этой области был особенно неэстетичен и вульгарен в самом худшем смысле слова <...> без вкуса смешан из старой ославяненной и позднейшей фамильярной речи» (Орлов А. С. Указ. соч. С. 67).

не происходило той стилистической слиянности и выдержанности художественного впечатления, которые видны в любой басне Крылова.

Во-вторых, есть существенная разница в том, где употребляются простонародные выражения — в речи действующих лиц или самого автора. В голоса героев живая речь проникала еще в XVIII в. — в сатирах и комедиях. Но в басне она зазвучала в языке самого автора. Виноградов здесь идет в русле рассуждений И. И. Срезневского, считавшего, что выражаться «чисто по-русски» «удавалось уже вполне тем комикам и сатирикам, которые писали не от своего лица, а выводили разные лица простого быта, <...>. Они могли уметь и точно уметь изображать лица разных слоев народа особенностями их речи и в то же время могли не уметь и точно не уметь говорить хорошо от себя»⁶³. Крылов же формы народной устной речи «свободно и широко вводит в строй литературного („авторского“) повествования»⁶⁴. Подробно к проблеме соотношения просторечия в языке повествователя и персонажей Виноградов обращается при рассмотрении языка Пушкина, Гоголя, Лескова.

Крылов усвершенствовал художественные средства русской поэтической речи. Виноградов показывает богатство семантической палитры крыловского поэтического языка: острые смысловые эффекты при неожиданном сопоставлении слов, осознание при словесных сближениях морфологической структуры лексем, усиление изобразительной функции словесного образа, предельное использование экспрессивных возможностей русского глагола — в частности, его модальности, форм прошедшего времени, настоящего несовершенного и будущего совершенного.

Главнейшей стороной пушкинской реформы стилистической системы русской художественной литературы (и этой стороной оказавшей огромное влияние на литературный язык в целом) было слияние элементов трех стилей, которые в предшествующей традиции были строго разнесены по разным жанрам. Эта сторона была подробно рассмотрена Виноградовым в книгах и статьях о Пушкине. Но, обратившись спустя несколько лет к творчеству Крылова, Виноградов приходит к выводу, что «методы этого синтеза у него наметились ранее, чем в творчестве Пушкина»⁶⁵.

Слова и выражения прежних трех стилей — высокого, посредственного и низкого — Крылов может объединить в пределах одной басни, не стесняясь резкостью переходов, но руководствуясь лишь темой, предметом, изображаемой ситуацией, движением художественной мысли. Басня «Лев и Комар» начинается с авторской экспозиции, выдержанной в традиционно-литературном и даже отвлеченно-книжном стиле: «Сухое к Комару явил презренье Лев <...>. И вызывает Комара на смертоносну брань». Но с переходом к конкретно-детализованному описанию в язык басни широко вливается экспрессивная обиходная и просторечная фразеология: «В крестец всем жалом впился», «дерет когтями» (144—147). Точно так же в басне «Пушки и Паруса» с книжными оборотами соседствует фразеология разговорно-бытового стиля.

Стиль выражения у Крылова прикрепляется уже не к жанру и к отвлеченно от контекста оцениваемой теме («высокой», «низкой»), но к теме, понимаемой конкретно, к ее развитию, композиции ее сюжета и т. п. Быт как бы сам рисует себя в присущих той или иной его стороне речевых проявлениях: в «Щуке» используется официально-судейская терминология, в «Прихожанине» — фразеология церковного красноречия, в баснях «Фортуна в гостях» и «Паук и Пчела» подобраны своеобразные выражения торгашеского мира. «Эта тенденция изображать предметы с помощью словесных средств и красок воспроизводимой среды», отмечает Виноградов, легла «затем в основу реалистических стилей Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского и Салтыкова-Щедрина» (С. 159) и, как показал он же, Лескова и Зо-

⁶³ Срезневский И. И. Чтение о языке Крылова. Зап. имп. Акад. наук. 1869. Т. 14, кн. 2. С. 11—12 (Отд. отт.).

⁶⁴ Очерки. С. 241.

⁶⁵ Виноградов не останавливается на этом подробно, и разницу масштаба показывает сам исследованный материал. Подчеркивание приоритета Крылова конкретизирует и некоторые прежние слишком общие высказывания типа: «Пушкин в начале 20-х годов заметно поддается влиянию Крылова» (СП. С. 100).

щенко. С полным правом сюда можно присоединить Н. В. Успенского, А. Ф. Писемского, А. Н. Островского. До необычайной тонкости принцип подобного речевого самовоспроизведения был дбдеден в творчестве А. П. Чехова.

Наиболее глубокое художественное выражение метод изображения социальной среды с помощью ее собственных голосов получил в приеме «пережитой», или несобственно-прямой, речи. Зачатки ее форм «можно найти в русской литературе предшествующей эпохи. Но как глубокий художественно осознанный прием этот метод построения авторского стиля стал культивироваться лишь с начала XIX в., получив своеобразное и тонкое развитие в творчестве Крылова, Жуковского, Пушкина и Гоголя» (с. 143).

Крылов — первый в этом ряду. Действительно, несобственно-прямая речь обнаруживается у него уже в ранних баснях, таких, как «Разборчивая невеста», «Безбожники», «Ручей», «Два Голубя» (о несобственно-прямой речи в этой басне см. с. 143), «Волк и Волчонок» и др., написанных задолго до пушкинских поэм, тем более пушкинского романа, где этот прием получил полное развитие и силу.

Все эти принципы и приемы объединялись и оправдывались новым и совершенно своеобразным «образом автора», погруженного «в сферу народного русского мышления», жизненного уклада и как бы воплотившего в себе собирательный образ русского человека в его главных национально-психологических чертах.

Карамзин, Дмитриев, Крылов воплотили в своем творчестве те новые принципы литературно-речевого строительства, которые свое дальнейшее развитие получили прежде всего в художественной системе Пушкина.

8

«Пушкинский стиль, пушкинская манера лирического выражения и повествования почти не описаны и не исследованы, — писал Виноградов в 1934 г. — Законы и нормы пушкинской композиции не открыты. (...) Проблема понимания строя пушкинского произведения еще требует большой подготовительной историко-литературной и лингвистической работы» (V, 176). Эта работа в значительной мере была проделана в ближайшие годы самим Виноградовым.

Историческая задача Пушкина в изображении Виноградова совпала с главными процессами развития русского литературного языка и русской художественной литературы конца XVIII — первой трети XIX в. Вследствие этого у Пушкина и после Пушкина открылись широкие возможности «бесконечного индивидуально-художественного варьирования литературных стилей. Пушкин наметил основные приемы и принципы стилистических смещений в сфере лексики и синтаксиса, предопределивших поразительное разнообразие художественных композиций в стилях русской литературы XIX и XX веков»⁶⁶.

Одной из важнейших черт поэтики русской литературы XIX в., видимо, является изображение среды с помощью ее собственных понятий, красок, вещного антуража, речевого самовыражения. Эту черту на речевом уровне как существенную принадлежность пушкинского стиля Виноградов исчерпывающе описал в книге «Стиль Пушкина». Приведем только одну — обобщающую — характеристику: «Ю. Н. Тынянов правильно определил семантическую основу принципа двупланности — „отношение к слову как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций“. (...) Для Пушкина слово, фраза, помимо своих вещественных значений, были отягчены отсложениями литературной традиции, литературных стилей. (...) Вокруг слова сгушалась атмосфера литературных намеков. Слово не только притягивало к себе, как магнит, близкие литературные образы и символы, но и отражало их в себе, как система зеркал. Пушкинское слово было окружено атмосферой литературных тем, сюжетов, образов. Слово, вступая в литературный контекст, апперцепировалось здесь соответствующими символами, образами, фразеологией. Быт с его речевыми выражениями входит в литературу не как сырой материал, не как голая „натура“, а оценивается, понимается, формируется под углом зрения различных литературных стилей. Он впитывает

⁶⁶ СП. С. 105.

в себя литературно-художественную культуру, окружается поэтическими образами, являясь объектом литературного воздействия, художественного преобразования и источником новых реалистических поз, образов, сюжетов, а одновременно и орудием для разрушения литературных традиций»⁶⁷.

Дальнейшее развитие эти принципы получили в прозе Гоголя. Но до него — или рядом с ним — возникла художественная система Лермонтова.

Искания Лермонтова развивались в период особой остроты проблемы стиля прозы, ощущавшейся как национальное дело. Проза Лермонтова — следующий после Пушкина этап в этом процессе. Процесс был неоднороден. Вопреки распространенному (до сего дня) мнению о преодолении Лермонтовым романтической стилистики, Виноградов отмечал, что он «пускает в широкий демократический оборот лучшие достижения романтической культуры художественного слова»⁶⁸. В стиле своего вершинного прозаического произведения — «Героя нашего времени» — Лермонтов «объединил в гармоническое целое все созданные в пушкинскую эпоху средства художественного выражения. Был осуществлен новый стилистический синтез достижений стиховой и прозаической культуры русской речи. Поставленная Пушкиным проблема метафизического языка получила в творчестве Лермонтова оригинальное разрешение» (с. 269).

Стиль этот возник не вдруг. В монографическом сочинении «Стиль прозы Лермонтова» Виноградов впервые в отечественной науке проследил его движение. Ранние прозаические опыты поэта лежат в целом в русле романтической прозы, ориентирующейся на стихотворные стили. Вслед за Б. М. Эйхенбаумом Виноградов отмечает отсутствие «чистого повествования», заменяемого «эмоционально-риторическим комментарием в стиле поэм»⁶⁹ но, в отличие от автора книги «Лермонтов», подробнейшим образом, по своему обычаю, рассматривает все эти приемы напряженной романтической декламации, «ветхой», трафаретной отвлеченно-риторической фразеологии, синтаксиса, дает инвентарь перенесенных из стиха устойчивых формул.

Но уже в повести «Вадим» «риторический стиль повествования смешивается со стилем реалистического изображения бытовых сцен»⁷⁰, возникает «аналитическая расчлененность художественной рисовки» (с. 194), и — главное — уже здесь Лермонтов прибегает к использованию «чужой» речи в авторском повествовании — приему, лишь недавно утвердившемуся в языке русской художественной литературы. Стиль «Княгини Лиговской» гораздо сложнее. В нем заметно идет на убыль мелодраматическая фразеология, используется принцип присоединительного сцепления фраз и другие пушкинские принципы, шире включается несобственно-прямая речь, пласт устно-бытового сказа, восходящего к Гоголю. В целом, однако, «элементы гоголевского стиля лишь примешиваются к основной аналитической и глубоко интеллектуальной стихии лермонтовского языка» (с. 208) — интерес к Гоголю, по Виноградову, не отражает склонностей Лермонтова к принципам натуральной школы. Намечается собственно лермонтовская манера детализированного и психологизированного портрета, основанная на аналитическом изображении переживания во всех его противоречивых движениях, реализованная в «Герое нашего времени».

В исследовании лермонтовской поэтики Виноградов — как ни в одной из своих работ 30—40-х годов (кроме «Стиля „Пиковой дамы“») — выходит за рамки собственно стилистического анализа⁷¹. Это делает данную работу менее строгой, но позволяет сделать более

⁶⁷ Там же. С. 117.

⁶⁸ Очерки. С. 327.

⁶⁹ Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 249.

⁷⁰ Очерки. С. 322.

⁷¹ См., например, пассажи о значении в идеалистическом мировоззрении темы судьбы и предопределения, о романтизме как «общественной болезни 30—40-х годов» и др. В работах Виноградова 20-х годов можно найти немало инвектив против использования идеологических и психологических категорий. Но это было не их отрицание (см., например, высокую оценку «глубокого психологического и философского анализа общего склада эмоционального мышления Гоголя» в работе В. Зеньковского — II, 202), но протест против примешивания их к анализу поэтики (такой недостаток он находит, например, в работе Ю. Тынянова «Достоевский и Гоголь» — см. II, 198), это был пафос разделения сфер

широкие выводы о Лермонтове как предшественнике — в сфере художественного изображения душевной жизни — Толстого и Достоевского.

9

Если в центре языковой борьбы 20-х годов XIX в. стоял Пушкин, то в 30—50-е годы, по Виноградову (в соответствии с его взглядами на решающую роль личностного почина), такой главной фигурой был Гоголь. В своих реформаторски-новаторских устремлениях он пошел дальше Пушкина. «Свободное, смелое и даже как бы несколько областническое отношение Гоголя к установившимся или устанавливающимся русским национально-языковым литературным нормам, кое в чем сближавшее Гоголя с высоко ценимым им Далем, влекло Гоголя далеко за пределы пушкинской системы художественных стилей»⁷² в сторону более широкого использования тех речевых средств, которые у Пушкина нашли лишь ограниченное применение.

Стиль раннего Гоголя явил собою сочетание нескольких основных языковых пластов. Прежде всего это украинский «простонародный» язык и стили русского национально-бытового просторечия и разговорной речи. В национально-лингвистической концепции Гоголя, по мысли Виноградова, эти две стихии сливаются и уравниваются: «Простонародные украинизмы в языке Гоголя становятся провинциализмами в составе русского просторечия» (с. 277), украинский язык рассматривается «как областная вариация славянского речевого строя» (с. 273).

Уже в «Ночи перед Рождеством» попадает лексика должностного просторечия; в поздних вещах в прозу Гоголя широко вливается струя официально-делового языка, его канцелярских стилей с примесью разговорно-чиновничьего диалекта.

На огромном количестве примеров Виноградов показывает широту захвата областных, профессиональных «языков» в гоголевской прозе и драматургии. Это был путь литературного «провинциала», пришедшего со стороны (даже «из другой страны — из Украины») и оставшегося в стороне от основного стилистического русла литературы своего времени⁷³; именно здесь его ожидали наибольшие достижения. Но, конечно, Гоголь широко использовал и фонд литературно-книжной речи, которая для него олицетворялась прежде всего в стилях русского романтизма. Эти стили он пытался соединить со стилями просторечными — и в том было принципиальное новаторство Гоголя.

Все эти стилистические новации рождались в творчестве Гоголя в тесной связи с его сказом, масками рассказчиков (все это многократно описано Виноградовым)⁷⁴. Задачей зрелого творчества Гоголя была объективация этих стилистических форм, создание типа повествования, где они не были бы связаны с конкретным персонифицированным повествова-

и уровней исследования. На пути от 30-х к 50-м годам пафос этот в значительной мере утратился.

⁷² Виноградов В. В. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М., 1953. Т. 3. С. 10. Эта противопоставленность Пушкина и Гоголя, достаточно резкая в работах Виноградова 20—30-х годов, в его статьях 50-х годов, в целом сохранившись, была, однако, значительно сглажена в тогдашнем духе и тоне всеобщей преемственности классиков и их единого движения в «сторону реализма, народности» (Виноградов В. В. О языке ранней прозы Гоголя // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М.; Л., 1951. Т. 2. С. 138).

⁷³ См.: Очерки. С. 379—380. Здесь оказались плодотворными идеи формальной школы о появлении нового писателя, литературного качества из сфер, лежащих «сбоку» от главных литературных дорог. См., например, у Б. Эйхенбаума о позиции Л. Толстого «со стороны и издалека» (Эйхенбаум Б. Мой современник. Л., 1929. С. 110).

⁷⁴ Тенденция к устранению повествователя романтического типа, «равного» автору, — одна из основных по Виноградову, в эволюции нарративных форм до 40-х годов XIX в. Именно так позиция ученого воспринимается, например, в специальной работе, посвященной рассказчику околоромантической прозы. См.: Wróblewski J. Narrator w rosyjskiej mowie — listyce okresu romantyzmu. Szczecin, 1980. S. 80—84, 95—101.

телем, — и тем самым закладывая основы новой национальной системы литературного языка.

Эта задача была выполнена в «Мертвых душах». Здесь Гоголь «прячет рассказчика как определенное лицо, прячет в это время свой авторский лик, лишь в игре языка, в каламбурах показывая читателю гримасы разнообразных масок. В „Мертвых душах“ нет сказа. нет и психологического образа рассказчика. Звучат лишь местами разговорно-речевые элементы, и за ними чудится чей-то изменчивый лик, который сразу же и исчезает» (II, 220—221). Создается многоплановое, многосубъектное повествование, с гораздо более сложными и острыми, чем у Пушкина, экспрессивными «словами» и «сдвигами»; без каких бы то ни было оговорок и мотивировок уже не в сказ, но в «авторский» повествовательный строй поэмы включаются «чужие» слова любой диалектной, жаргонной, профессиональной, бытовой, литературной прикреплённости (включая арготизмы и вульгаризмы); общая перспектива языка русской художественной литературы невиданно расширялась. Этим самым углублялся и совершенствовался пушкинский принцип «самоизображения» описываемой среды, оказавшийся столь плодотворным для поэтики русской литературы.

К середине 40-х годов мировоззрение и творчество Гоголя, как известно, претерпевают глубокие изменения. В работе «Язык Гоголя» Виноградов предлагал «пристальнее всмотреться в те языковые силы, которые Гоголь признал объединяющим и идеологически организующим центром будущего общенародного „идеального“ языка русской нации. Тогда откроются предносившиеся Гоголю стилистические нормы идеальной национально-языковой системы» (с. 321). Эти нормы Виноградову открывались при анализе гоголевской публицистики⁷⁵. Ее стилистическим центром становится церковнославянский язык; ее речевой строй пронизывается церковной мифологией и символикой. Это связывается с «семантическим ядром» авторского мирозерцания, «образа автора».

Подобно тому как в языке прозы Гоголь соединял «высокую» лексику романтизма с просторечием, так и в своей публицистике он сталкивал церковнославянизмы с самыми простонародными словами — возможность таких неожиданных сочетаний «в одной и той же речи» Гоголь считал среди существеннейших свойств русского языка. «Здесь кроется одна из причин резкости и стремительности стилистических переходов от высокого и торжественно-архаического к фамильярно-простому и вульгарному в языке „Переписки“» (с. 328).

Русский литературный язык, отмечает Виноградов, по гоголевскому пути не пошел — последующие публицистические его стили были далеки от реставрационных тенденций Гоголя. Результаты гоголевского движения в этом направлении Виноградов — вслед за русской демократической критикой от Белинского до Скабичевского — считал неудачей.

Но стилистика, ориентированная на церковнославянскую стилистику, и не могла прижиться: в России в новое время духовная и философская публицистика и эссеистика, в отличие от социально-политической, была где-то на периферии общественного внимания, а ее недолгий расцвет в 1900—1910 гг. был насильственно прерван.

Однако актуальность проблемы остается. Сейчас, когда разоблачается ложность сложившейся официальной фразеологии⁷⁶, когда ищутся формы публицистического языка для изложения этических, национальных проблем, «заново» и с трудом разрабатывается философский язык для обсуждения идей и категорий, много десятилетий не обсуждавшихся, виноградовский анализ решения великим художником близких задач приобретает не только филологический интерес, но живой и острый общественно-культурный смысл.

А. П. Чудаков

⁷⁵ Этой части гоголевского наследия не очень повезло в изучении художественной структуры. Из сравнительно недавних работ назовем содержательную статью: *Matešić J.* Bekanntnis als Handlung zur Kommunikativen Struktur der «Avtorskaja Ispoved» Nikolaj V. Gogols // *Festschrift für Wilhelm Lettenbauer zum 75. Geburtstag.* Freiburg, 1982. S. 95—108.

⁷⁶ Анализ разоблачения Гоголем фальши форм официально-государственной и бюрократической семантики Виноградов посвятил несколько разделов публикуемой статьи (см. С. 299—306).

КОММЕНТАРИИ

Комментарии к статьям написали: «Проблема Карамзина в истории стилей русской литературы» — А. Л. Семилетов; «Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева» и «Язык и стиль басен Крылова» — В. А. Мильчина; «Стиль прозы Лермонтова» — И. А. Зайцева; «Язык Гоголя» — А. С. Немзер и А. П. Чудаков (§ 1).

ПРОБЛЕМА КАРАМЗИНА В ИСТОРИИ СТИЛЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Впервые — ПАИТС. II разд., I гл. С. 221—245. Печатается по этому тексту.

В ПАИТС глава открывает раздел «Неизвестные сочинения Карамзина», в котором Карамзину впервые атрибутируются три произведения, анонимно напечатанные в «Московском журнале» 1791—1792 гг. — «Разные отрывки (из записок одного молодого россиянина)», перевод басни М. Г. Лихтвера «Странные люди» и «Сельский праздник и свадьба»¹. Эти атрибуции призваны были, с одной стороны, углубить и конкретизировать представления о мировоззрении и стиле Карамзина, а с другой — служить подтверждением теоретических положений, выдвинутых в разделе «Проблемы авторства и принципы атрибуции текстов неизвестного происхождения». В предыдущей книге Виноградова анализ проблемы авторства также иллюстрировался, в частности, атрибуцией Карамзину прозаической басни «Соловей и Ворона» (ОЯХЛ, с. 296—298).

Публикуемая глава ставит исследования отдельных произведений Карамзина в контекст полемики о месте писателя в истории русского литературного языка, начавшейся, по существу, с вступления Карамзина на литературную арену. Работа Виноградова в равной мере противостоит как некритически воспринятому из официальной дореволюционной науки представлению о внезапном и полном преобразовании русского литературного языка, осуществленном Карамзиным², так и полемическому отрицанию роли Карамзина, восходящему к односторонним суждениям демократической критики и основанному на механическом перенесении в историю языка однозначно негативной оценки общественной позиции и литературной деятельности писателя. Для характеристики этих взглядов можно помимо цитируемых в настоящей работе суждений В. Н. Орлова и Г. П. Макогоненко привести ответы А. И. Горшкова на составленную Виноградовым анкету об образовании восточнославянских национальных литературных языков: «Определенные нормы „среднего стиля“ во второй половине XVIII века нашли свое воплощение, как кажется, только в новом слоге самого Карамзина (...). Самый же новый слог, стилистически бедный, лишенный как демократической простоты, так и книжной торжественности, оказался в стороне от главной линии развития русского литературного языка»³.

Сам Виноградов обратился к изучению языка и стиля Карамзина в 30-е годы. В первом издании *Очерков* (М., 1934) карамзинская языковая реформа рассматривалась в рамках формирования «салонно-дворянских стилей русского литературного языка на русско-фран-

¹ Статья о переводе Карамзина из Лихтвера была впервые напечатана в Учен. зап. Саратовского ун-та (1957. Т. 56 (В честь А. П. Скафтымова). С. 19—35).

² Основными вехами в канонизации этих представлений были «Практическая русская грамматика» Н. И. Греча (СПб., 1827), составленная на основе языка Карамзина, и исследование Я. К. Грота «Карамзин в истории русского литературного языка» (Грот Я. К. Филологические разыскания. СПб., 1885. Т. 1).

³ Вопр. языкознания. 1960. № 2. С. 61.

цузской основе». По словам автора, «эти стили в области фонетики, морфологии и синтаксиса определили в основном структуру русского национального языка на весь XIX век. Но лексический состав и семантическая система, идеология этих стилей были очень узки, классово ограничены» (с. 150). Это суждение было в основном повторено и во втором издании (см. *Очерки*, с. 197—199), и в статье «Пушкин и русский литературный язык XIX века» (Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 546—547).

Существенно, что, отмечая в *Очерках* ограниченность «нового слога», Виноградов рассматривал реформу языка как историческое дело Карамзина и его соратников. Вопрос о роли в подготовке этой реформы предшественников Карамзина здесь еще не ставился. Таким образом, интерпретация и оценка деятельности Карамзина как в своих положительных, так и отрицательных моментах восходит здесь к концепции «карамзинского периода русской литературы» Белинского⁴. В том же ключе рассматривал Виноградов историческую судьбу «нового слога» в ЯП и СП.

Дальнейшее становление взглядов Виноградова на карамзинскую языковую реформу проходило в полемике с новой концепцией становления «среднего стиля» в истории русской литературы, выдвинутой Г. О. Винокуром. По Винокуру, «традиция общенациональной русской речи, представлявшая собой новую, высшую ступень в процессе скрещения книжного и обиходного начал», сложилась в конце XVIII в. «на основе среднего слога» в «рамках деловой (научной, публицистической и т. п.) речи». Соответственно реформа слога, «которая была произведена Карамзиным и вызвала такой громкий отголосок в обществе конца XVIII—начала XIX века», состояла в том, что язык, «сложившийся на почве среднего слога», был сделан «не только деловым и теоретическим, но также и художественным»⁵. В противовес этой точке зрения Виноградов утверждал, что, с одной стороны, в «систему русского национального языка» вошли «многочисленные элементы высокого и простого стилей», а с другой — что уже в эпоху классицизма становление стилей целого ряда собственно литературных жанров (историческая и мемуарная проза, повести и романы, как переводные, так и оригинальные, элегия, эклога и т. п.) проходило в рамках среднего слога⁶. Таким образом, в центр внимания исследователя входила проблема соотношения карамзинского «нового слога» со стилистическими принципами его непосредственных предшественников — проблема, подробно рассмотренная в настоящей работе.

Как подчеркивает Виноградов, подход тех или иных критиков и исследователей к реформаторской деятельности Карамзина в области языка традиционно определяется общей оценкой идеологии и творчества писателя. Не случайно сам ученый обращается не столько к специальным работам, посвященным языку Карамзина, сколько к литературоведческим исследованиям. Из не упомянутых Виноградовым в данной главе работ, в которых языковая позиция Карамзина рассмотрена в связи с его мировоззрением, необходимо назвать статью Б. М. Эйхенбаума «Карамзин» (*Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924)⁷; главу Г. А. Гуковского «Карамзин» (История русской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР. 1941. Т. 5. С. 100—105); главу «Карамзин и его роль в развитии русской критики» (*Мордов-*

⁴ См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 122; М., 1953. Т. 1. С. 57. Ср.: *Виноградов В. В.* Основные этапы истории русского языка (IV, 51). См., впрочем, полемику Б. М. Эйхенбаума с общераспространенной идеей, что «основная цель Карамзина была — сблизить или отождествить речь художественную с речью разговорной» (*Эйхенбаум Б. М.* О прозе. Л., 1969. С. 211).

⁵ *Винокур Г. О.* Русский язык. М., 1945. С. 135—136. Концепция Г. О. Винокура была поддержана Б. В. Томашевским: «Новый слог Карамзина проник в „высокую“ литературу, стал всеобщим, а отсюда — он явился нормой литературного языка. Перемещение языковых форм из одних жанров в другие является не меньшим новаторством, чем изобретение новых слов и оборотов» (*Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959. С. 50).

⁶ *Виноградов В. В.* Роль художественной литературы в процессе формирования и нормирования русского национального литературного языка до конца 30-х годов XIX в. (IV, 203). Полемику с Винокуром см. также в статье Виноградова «Проблема исторического взаимодействия литературного языка и языка художественной литературы» (Вопр. языкознания. 1955. № 4. С. 17—21).

⁷ Перепеч. в кн.: *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. Л., 1969. С. 203—213.

ченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 42—45) и статью Ю. М. Лотмана «Эволюция мировоззрения Карамзина (1789—1803)» (Учен. зап. Тартуского ун-та. 1957. Вып. 51)⁸. В последней работе рассмотрен существенный для анализа, сделанного в ПАИТС, вопрос о взаимоотношениях Карамзина с московскими масонами после возвращения писателя из заграничного путешествия.

В отличие от ОЯХЛ, ПАИТС не вызвала дискуссий в научной печати. Все появившиеся отклики на книгу были безусловно положительными⁹. В рецензиях, в которых затрагивался «карамзинский» раздел книги, отмечался взвешенный характер оценки, которую Виноградов дает как мировоззрению, так и стилю Карамзина. В рецензии, озаглавленной «Молодость истины», М. Кораллов писал: «Споря с дореволюционной наукой, создавшей культ Карамзина (...) кое-кто из советских критиков усмотрел в придворном историографе лишь монархиста и реакционера, полярного Радищеву и враждебного просветителям. Теперь, в начале 60-х годов, когда пришла пора серьезно исправлять перегибы, стало необходимо (...) установить действительное место Карамзина в литературе (...) Не закрывая глаза на социальную ограниченность идейно-эстетической программы, на узкоклассовый характер литературной деятельности писателя, В. Виноградов одновременно показал ее прогрессивное значение, ее место в истории стилей и роль в подготовке пушкинской эпохи»¹⁰. В том же ключе выдержан отзыв А. В. Степанова¹¹.

А. В. Степанов особо останавливается на лингвистических приемах атрибуции, примененных исследователем.

Раздел ПАИТС, в который входит публикуемая глава, открывает цикл работ о Карамзине, созданный Виноградовым в последние годы жизни¹². Для всех этих работ характерно стремление к максимально детальному и конкретному, чуждому априорных установок, рассмотрению языка и стиля писателя, в его эволюции и в непосредственной связи с его мировоззрением¹³.

* «При сем магическом имени потрясаясь „нервическая система“ современников Карамзина, упоенных красотами его „несравненных повестей“, озаренных „светильником грамматической точности“ его творений, смотревших на Карамзина с таким же благоговением, как древние взирали на изображение олицетворенной „Славы и Заслуги“» (Платонов С. Ф. Н. М. Карамзин... С. 3).

^{2*} Речь идет о переводах идилий С. Геснера «Деревянная нога» (СПб., 1783), трактатов К. Х. Штурма «Беседы с богом в утренние часы на каждый день года» и «Размышления о делах божьих в царстве природы и провидения во все дни года», выходивших в качестве периодических изданий в 1787—1789 гг. (степень участия Карамзина в этом переводе неясна); поэмы А. Галлера «О происхождении зла» (М., 1786 — перевод прозаич.); цикла повестей С. Ф. Жанлис «Деревенские вечера» (Детское чтение, 1787—1788); трагедий У. Шекспира «Юлий Цезарь» и Г. Э. Лессинга «Эмилия Галотти» (обе — М., 1788); статей из «Созерцания природы» Ш. Бонне (Детское чтение, 1788—1789); гимна, завершающего поэму Томсона «Времена года», и других отрывков из поэмы (Детское чтение, 1787—1789), а также о стихо-

⁸ О взглядах Виноградова на эволюцию Карамзина см. статьи «Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева» (особенно разд. VIII) и «О стиле Карамзина в его развитии (исправления текста повестей)» в кн.: Процессы формирования лексики русского литературного языка (от Кантемира до Карамзина). М.; Л., 1966. С. 237—258.

⁹ См.: Конрад Н. И. О работах академика В. В. Виноградова // Рус. лит. 1964. № 4.

¹⁰ Вopr. лит. 1962. № 10. С. 221.

¹¹ См.: Рус. яз. в шк. 1963. № 3. С. 104.

¹² Помимо названных статей Виноградову принадлежат работы «О языке карамзинского перевода идилии Геснера „Деревянная нога“» (см.: Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 101—105); «Проблема стилистики перевода в поэтике Карамзина» (см.: Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 404—414).

¹³ Не случайно ссылки на книгу Виноградова появляются именно в работах, посвященных мировоззрению писателя. См., например: Кислягина Л. Г. Формирование общественно-политических взглядов Н. М. Карамзина. М., 1976. С. 41, 46; Федоров В. И. Литературные направления в русской литературе XVIII в. М., 1979. С. 83; и др.

творениях из писем Карамзина этих лет к И. И. Дмитриеву (опубл. в кн. Н. М. Карамзина «Письма к И. И. Дмитриеву». СПб., 1866), «Поэзии» (Моск. журн. 1792, ч. VII, написано в 1787 г.), «Анакреонтических стихах А. А. Петрову» (Детское чтение, 1789, т. XVIII), очерке «Прогулка» и повести «Евгений и Юлия» (там же). См. также: *Карамзин Н. М.* Избр. соч. М., 1884. Т. 1. С. 3—88 и *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. О языке ранних переводов Карамзина см.: *Левин В. Д.* Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII—начала XIX века. Лексика. М., 1964. С. 154—173. (Далее: *Левин. Очерк.*...)

^{3*} В 1842 г. С. П. Шевырев, указав на то, что «до сих пор в литературе нашей относительно к языку развиваются начала, утвержденные Карамзиным», выделил четыре источника карамзинской реформы: «сближение языка литературного с языком разговорным», «сближение с теми языками европейскими, которые в конструкции своей дружат разговор с письмом и следуют в речи самому простому и естественному порядку» (естественно, речь шла прежде всего о французском языке), «кантилена русской народной речи», сказавшаяся в пристрастии Карамзина к дактилическим окончаниям, «богатство славяно-русской письменности», почерпнутое Карамзиным из летописей во время работы над «Историей государства Российского» (Взгляд на современную русскую литературу. Статья вторая // Москвитин. 1842, № 2. С. 157, 166—170).

^{4*} В принципе эволюция слога Карамзина от ранних повестей до «Истории...» была отмечена современниками; «сам Карамзин его переменял, не другие к нему приножились, а, напротив, он сам сообразился с общим вкусом, это ясно и неоспоримо» (*Катенин П. А.* Размышления и разборы. М., 1981. С. 231). Конституирует глубокие изменения в слоге Карамзина и карамзинист Н. И. Греч: «Я несколько раз читал его „Историю Русского государства“, занимаясь сочинением грамматики, разложил большую часть его периодов, исследовал почти все обороты, находил многое хорошим, прекрасным, правильным, классическим, но вздыхал о „Бедной Лизе“» (*Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.; Л., 1980. С. 252). Ср., однако, вывод современного исследователя, что «представление о значительном отличии языка „Истории государства Российского“ от предшествующих сочинений Карамзина преувеличено (...). Эволюция Карамзина относится только к объему и особенно концентрированной той лексике, которая привлекалась им и ранее для выполнения определенных художественных задач, а не к составу общелитературной лексики» (*Левин. Очерк.*... С. 313, 296. См. также: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1975. Вып. 358. С. 251—252).

^{5*} Доклад А. В. Предтеченского опубликован полностью в кн.: Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII в. М.; Л., 1961. (Выделенные Виноградовым мысли см.: с. 69, 72, 77—78). Ср. радикально иную трактовку мировоззрения Карамзина начала 90-х годов XVIII в. в статьях: *Лотман Ю. М.* Эволюция мировоззрения Карамзина (1789—1803) // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1957. Вып. 51 и *Берков П. Н., Макогоненко Г. П.* Жизнь и творчество Н. М. Карамзина // Карамзин Н. М. Избр. соч. М.; Л., 1964. Т. 1.

^{6*} Речь идет о стихотворном антикарамзинском памфлете «Ода в честь моему другу», предвосхищавшем своими выпадами против языка Карамзина критические замечания Шишкова: «Не слогом легким и прелестным, Единым словом полновесным Велишь ты истину любить (...). Не портишь русского языка Смешеньем многих чуждых слов (...). Не ищешь слов французских ты, И в чистый слог ты их не вводишь, Но много Русских слов находишь, В которых больше красоты» (Иппокрена. 1799. Ч. 4. С. 18, 21—22).

Об отношении Карамзина к иноязычным заимствованиям см. статью Виноградова «Проблема стилистики перевода в поэтике Карамзина» (Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966).

^{7*} Представление о Карамзине как о создателе «нового слога» восходит, в частности, к декларациям самого писателя, начинавшего новую эпоху в истории языка «с нашего времени, в которое образуется приятность слога, называемая французами *élégance*» (Пантеон Российских авторов. М., 1802. Тетр. 2. Б. п. При издании своих «Сочинений» Карамзин, возможно, под влиянием критики Шишкова снял слова «называемая французами *élégance*»

(М., 1820. Т. 7. С. 300). См.: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. . . С. 45). Один из самых ярких последователей Карамзина П. И. Макаров утверждал ту же истину, ссылаясь на общественное мнение: «Карамзин сделал эпоху в истории русского языка. Так мы думаем, и, сколько нам известно, так думает Публика» (Моск. Меркурий. 1803. Дек. С. 190). Существенно, что первые критики Карамзина, негативно оценивая его деятельность, неизменно признавали или, по крайней мере, не отрицали его роль преобразователя языка. (См.: *Шишков А. С.* Рассуждение о старом и новом слоге. СПб., 1804. С. 147). Ср. исходящее из другого лагеря высказывание Андрея Тургенева (Речь о русской литературе) // Рус. библиофил. 1912. № 1. С. 29).

^{8*} О Муравьеве как предшественнике Карамзина в области стиля см. статью Г. А. Гуковского «У истоков русского сентиментализма» (*Гуковский Г. А.* Очерки по истории русской литературы и общественной мысли. Л., 1938). О стиле Хераскова в его отношении к карамзинскому см. статью Г. Н. Поспелова с тем же названием (Вестн. МГУ. 1948. № 1).

^{9*} Цитируется речь С. П. Шевырева на юбилее П. А. Вяземского 21 октября 1850 г.

^{10*} См. рецензию на эту книгу Я. К. Грота (СПб. ведомости. 1848. № 281—283). Впрочем, и Вяземский и Грот, как и Белинский (Полн. собр. соч. Т. 7. С. 134) и большинство старых критиков и ученых, признавая, что Фонвизин начал переворот в русской прозе, относили его творчество, в том числе в плане языка, к ломоносовскому периоду, связывая преобразование русской прозы с именем Карамзина. С другой стороны, И. М. Борн полагал, что именно прозу Фонвизина «...почесть можно составляющею новую в русской словесности эпоху» (*Борн И. М.* Краткое руководство к российской словесности. СПб., 1808. С. 154).

К. Н. Батюшков выделял фонвизинскую и державинскую эпохи в русской словесности как промежуточные между ломоносовской и карамзинской (Соч. СПб., 1885. Т. 2. С. 337).

^{11*} В *Очерках* Виноградов придерживался традиционной точки зрения на значение Фонвизина и Карамзина в истории стилей русской литературы (см. с. 138—139). Здесь исследователь воздерживается от окончательного суждения. В позднейшей литературе по этому вопросу высказывались противоположные взгляды (ср.: *Левин.* Очерк. . . С. 50—62, 115—116 и *Горшков А. И.* Язык предпушкинской прозы. М., 1982. С. 72—130, 177—212).

^{12*} *Пигарев К. В.* Творчество Фонвизина. М., 1954.

^{13*} Виноградов имеет в виду следующую формулу И. И. Дмитриева, приведенную Я. К. Гротом: «Карамзин (...) начал писать языком, подходящим к разговорному образованного общества семидесятих годов, когда еще родители с детьми, Русский с Русским не стыдились говорить на природном своем языке» (*Дмитриев И. И.* Взгляд на мою жизнь. СПб., 1866. С. 86. Ср.: *Грот Я. К.* Карамзин в истории русского литературного языка // Грот Я. К. Филологические разыскания. СПб., 1885. Т. 1. С. 115). Подробнее об оценке Дмитриевым языковой реформы Карамзина см. в примеч. к статье «Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева».

^{14*} Впервые статья Я. К. Грота была опубликована в ЖМНП (1867. № 4).

^{15*} Сравнение стиля Карамзина со стилем масонской литературы было осуществлено Виноградовым в следующей главе ПАиТС (С. 295—300).

^{16*} В главе «Исчезнувший текст: „Разные отрывки. (Из бумаг одного молодого россиянина)“ Н. М. Карамзина» Виноградов опроверг традиционные представления о полном разрыве Карамзина с масонами после его возвращения из заграничного путешествия и показал дифференцированность его отношений с различными группами московских масонов (ПАиТС. С. 246—264. См. также: *Лотман Ю. М.* Эволюция мировоззрения Карамзина. . . и *Кочеткова Н. Д.* Идеино-литературные позиции масонов XVIII—XIX вв. и Н. М. Карамзин // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. Л., 1964).

^{17*} Речь идет прежде всего о воздействии на эстетику Карамзина учения Шефтсбери. Подробнее об этом см.: *Галахов А. Д.* Карамзин как оптимист // Отеч. зап. 1858. Т. 116. № 1. отд. 1. С. 115—128 и *Михайлов А. В.* Шефтсбери в России // Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975. С. 510—519 (общий коммент.).

^{18*} *Белинский.* Т. 3. С. 671—672.

^{19*} К анализу литературного дебюта Карамзина Виноградов обратился в статье «О языке

карамзинского перевода идиллии С. Геснера „Деревянная нога“». Тщательное сопоставление перевода с оригиналом привело ученого к выводу, что «ранний язык Карамзина был насыщен теми славянизмами высокого и среднего стиля, официальными формулами и архаизмами делового стиля, с которыми писатель повел энергичную борьбу в 90-х годах XVIII в. особенно в своем „Московском журнале“» (Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 102).

^{20*} Такой каталог был создан в 1921 г. См.: *Семенников В. П.* Книгоиздательская деятельность Н. И. Новикова и типографической компании. Пг., 1921. См. также: *Мельникова Н. Н.* Издания, напечатанные в типографии Московского университета. XVIII век. М., 1966.

^{21*} Ср. суждение П. Н. Беркова о том, что «сатирические журналы Новикова, как этап в создании русского литературного языка [...] ближе стоят к языку XIX в., чем проза и, тем более, стихи последней четверти XVIII в.» (*Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952. С. 306). Вместе с тем отметим указание на обилие в журнальной прозе Новикова стилистически не мотивированных славянизмов. См.: *Левин.* Очерк... С. 42—43.

^{22*} Помимо работ, упомянутых Виноградовым, укажем статьи: *Ротман И. Э.* Особенности жанров и языка сатиры Новикова (Учен. зап. Моск. гор. пед. ин-та им. В. П. Потемкина. 1959. Т. 98); *Соболева Ю. Д.* Из истории общественно-политической лексики XVIII века (по материалам сатирических журналов Н. И. Новикова...) (Учен. зап. Башкирского ун-та. 1961. Вып. 8. Сер. филол. наук. № 2) и раздел «О языке журнальной прозы Н. И. Новикова» (*Горшков А. И.* Язык предпушкинской прозы... С. 54—71).

^{23*} Цитируемое положение принадлежит Г. П. Макогоненко. Ср. несколько иную точку зрения Н. Д. Кочетковой: хотя «вкусы многих масонов были близки эстетике классицизма, их учение представляло философскую основу для сентиментализма» (Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.; Л., 1964. С. 195).

^{24*} О стиле прозы И. А. Крылова см.: *Петрищева Е. Ф.* Лексика и фразеология сатирической прозы И. А. Крылова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1953; *Гельгардт Р. Р.* Стиль писателя. Опыт восприятия и стилистической интерпретации произведений И. А. Крылова добасенного периода // Сб. докл. и сообщ. лингвистического общества. Калининский гос. пед. ин-т. 1969. Вып. 1; *Горшков А. И.* Язык предпушкинской прозы... С. 137—156.

^{25*} *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 16. С. 171.

^{26*} Имеются в виду работы: *Барсков Я. Л.* А. Н. Радищев (Жизнь и личность) // Материалы к изучению «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. М.; Л., 1935; *Семенников В. П.* Радищев. Очерки и исследования. М.; Пг., 1923; *Берков П. Н.* История русской журналистики XVIII века. М.; Л., 1952; *Сивков К. В.* Общественная мысль и общественные движения в России в конце XVIII века // Вопр. истории. 1946. № 5/6; *Гуковский Г. А.* Вокруг Радищева // Гуковский Г. А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938; *Гуковский Г. А.* Радищев как писатель // Радищев. Материалы и исследования. М.; Л., 1936; *Чучмарев З. И.* Участие Радищева в журнальной литературе его времени (К социологии его творчества) // Науч. зап. науч.-исслед. каф. истории европейской культуры. 1927. Вып. 2.; *Мордовченко Н. И.* Русская литературная критика первой четверти XIX в. М.; Л., 1959; *Лотман Ю. М.* О некоторых вопросах эстетики А. Н. Радищева // Научные труды, посвященные 150-летию Тартуского университета. Таллинн, 1952; *Светлов Л. Б.* А. Н. Радищев. М., 1958.

^{27*} Ср.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1949. Т. 11. С. 248; Т. 12. С. 40 и др.

^{28*} См.: *Любомиров П. Г.* Автобиографическая повесть А. Н. Радищева // Звенья. М.; Л., 1934. Т. 3/4; *Скафтымов А. П.* О реализме и сентиментализме в «Путешествии» Радищева (1929). Под заглавием «О стиле „Путешествия из Петербурга в Москву“» А. Н. Радищева вошла в кн. А. П. Скафтымова «Статьи о русской литературе» (Саратов, 1958).

^{29*} См.: *Плотников И. П.* «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева (в плане

эволюции стиля) // Изв. Воронежского пед. ин-та. 1946. Т. 7, вып. 1; *Он же*. К вопросу об эволюции стиля в творчестве А. Н. Радищева // Изв. Воронежского пед. ин-та, 1948. Т. 10. Вып. 3; *Щербина В. Р.* А. Н. Радищев // Правда. 1952. 31 авг.; *Лотман Ю. М.* О некоторых вопросах эстетики А. Н. Радищева. . .; *Степанов Н. Л.* Путешествие из Петербурга в Москву А. Н. Радищева и русская литература // Октябрь. 1952. № 9. Ссылки на работы Н. К. Пиксанова, П. Н. Беркова и С. Ф. Елеонского см. ниже. Последний обзор высказываний о литературном направлении Радищева см.: *Орлов П. А.* Русский сентиментализм. М., 1977. С. 3—13, 145—154.

^{30*} Свое понимание реализма Виноградов развернул в главе «Реализм и развитие русского литературного языка» (ОЯХЛ. С. 422—508).

^{31*} О взаимоотношениях Радищева и масонов см.: *Семенников В. П.* Радищев. Очерки и исследования. М.; Пг., 1923. С. 83—112; *Лотман Ю. М.* «Сочувственник» А. Н. Радищева А. М. Кутузов и его письма к И. П. Тургеневу // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1963. Вып. 139 (Тр. по рус. и слав. филологии. Т. 6. С. 281—286).

^{32*} Стилистическое сопоставление «Разных отрывков. . .» Карамзина с трактатом «О человеке, его смертности и бессмертии» Радищева см. в ПАиТС (С. 304—311).

^{33*} О просторечиях и церковнославянизмах в языке Радищева см.: *Лехтблау Л. Б.* Стилль «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева // Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.; Л., 1940; *Шведова Н. Ю.* Общественно-политическая лексика и фразеология «Путешествия из Петербурга в Москву» // Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М.; Л., 1951. Т. 2; *Айдарова В. Н.* Элементы народной речи в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева // Тр. Сталинградского пед. ин-та. 1952. Т. 1; *Левин.* Очерк. . . С. 27—30, 46; и др.; *Максимов М. Ю.* Славянизмы в языке «Путешествия из Петербурга в Москву» // Рус. яз. в шк. 1969. № 6; *Вомперский В. П.* О стиле «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева // Рус. яз. в шк. 1972. № 4; *Алексеев А. А.* Старое и новое в языке Радищева // А. Н. Радищев и литература его времени. Л., 1977. Заслуживает внимания оценка языка Радищева, принадлежащая близкому к карамзинистам А. Н. Беницкому, относящаяся к стихам, но, по-видимому, учитывающая и «Путешествие»: «. . . в его стихах главнейшая погрешность есть та, что вместе с высокими словами перемешаны слова простонародные, низкие, которые никогда в хорошем разговоре не употребляются» (Цветник. 1809. Ч. 1. № 2. С. 83. Ср.: А. Н. Радищев и литература его времени. . . С. 130).

^{34*} Стихотворение «К Лире» принадлежит Ф. П. Львову.

^{35*} Именно Виноградов в статье «Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева» впервые обратил внимание на изменения, происходившие в отношении Карамзина к «высокой» и «низкой» лексике. (См. с. 87, 117—125). Из позднейших работ см.: *Ковалевская Е. Г.* Славянизмы и русская архаическая лексика в произведениях Н. М. Карамзина // Учен. зап. ЛГПИ. 1958. Т. 173; *Уткина В. П.* Лексика ранних повестей Карамзина // Изв. Крымского пед. ин-та. 1954. Т. 19; *Левин.* Очерк. . . С. 216—273, 296—314.

^{36*} По характеристике, данной Н. И. Гречем, «Блудов самый иступленный карамзинист, веровавший в „Бедную Лизу“, как в Варвару-великомученицу» (*Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 495). Об отношении Блудова к крыловской «Свинье» есть любопытное свидетельство П. А. Вяземского: «Блудов сказал о новом собрании басен Крылова, что вышли новые басни Крылова с свиньей и с виньетками. <...> Строгий и несколько изысканный вкус Блудова не допускал появления Хавроньи в поэзии» (*Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 53).

^{37*} Единственной, по существу, работой о Шаликове является диссертация Р. В. Чичинадзе «Жизнь и журналистско-литературная деятельность П. И. Шаликова» (Тбилисский гос. ун-т, 1971).

^{38*} Материалы дискуссии о статье Г. П. Макогоненко. См.: *Степанов В. П.* Был ли карамзинский период в русской литературе // Рус. лит. 1961. № 3. Некоторые положения Г. П. Макогоненко были уточнены в его последующих работах. См.: *Макогоненко Г. П.* Литературная позиция Карамзина в XIX веке // Рус. лит. 1962. № 4 и особенно *Берков П. Н., Макого-*

ненко Г. П. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина // Карамзин Н. М. Избр. соч., 1964. Т. 1.

^{39*} Опыт построения системы литературного языка в соответствии с жанровыми стилями представляет собой книга Л. А. Булаховского «Русский литературный язык первой половины XIX века. Лексика и общие замечания о стиле» (Киев, 1957).

^{40*} Виноградов неточно передает суть замечания П. Н. Беркова о статье Г. В. Ермаковой-Битнер. Считая Радищева критическим реалистом, Берков не соглашается с его характеристикой как революционного сентименталиста.

^{41*} См. вводную заметку к наст. примеч.

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ЯЗЫКОМ И СТИЛЕМ И. И. ДМИТРИЕВА

Впервые — Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М.: Л., 1949. Т. 1. С. 161—278. Печатается по тексту сборника.

Книга вышла в свет летом 1949 г. (зарегистрирована в августовском номере «Книжной летописи»).

И. И. Дмитриев принадлежит к числу писателей, которых обычно ставили в ряд сподвижников Карамзина, однако, как отмечает новейший исследователь, «вопрос о воздействии его на литераторов XIX в. возникает изредка и от случая к случаю. Мы можем назвать лишь единичные работы, в которых он поднимается специально»¹. То же самое можно сказать и об исследованиях, посвященных творчеству Дмитриева в целом. Немногие работы на эту тему, появившиеся до 1949 г., подробно проанализированы Виноградовым в начале статьи. Ничего существенного, кроме статей Г. П. Макогоненко «Пушкин и Дмитриев»² и «Рядовой на Пинде воин» (Поэзия Ивана Дмитриева)³, а также упомянутых работ В. Э. Вацуру, не прибавилось и за тридцатилетие, прошедшее со времени публикации исследования Виноградова.

Виноградов неоднократно ссыался на письма и мемуары Дмитриева, свидетельствовавшие об особенностях его «лингвистического вкуса», во всех своих работах, посвященных литературному языку конца XVIII—начала XIX в. (см., например, *Очерки*, по указателю и ЯП, особенно гл. VI и VIII).

От работ предшественников — А. Кучерова и Е. Купреяновой — статья Виноградова существенно отличалась тем, что в ней общие положения о стилистическом разномое как главной тенденции поэзии Дмитриева, об отсутствии в его творчестве эволюции и т. п. были подробно проанализированы и, благодаря обращению к самой словесной ткани стихов, убедительно опровергнуты. Особенную ценность работа Виноградова, в которой большое место отведено сопоставительному анализу разных вариантов одних и тех же стихотворений, имеет для решения вопроса о том, знало ли творчество Дмитриева эволюцию. Исследование авторской правки стихов, осуществленное Виноградовым, показывает, что Дмитриев — во всяком случае, в языковом и стилистическом отношении — не стоял на месте. Принципиально важен и характер этой правки — ее целью являлось, как правило, уничтожение того стилистического разномое, о котором писала Е. Купреянова, «нейтрализация» языка и стиля. Виноградов опроверг и некоторые другие предвзятые представления, касающиеся творчества поэта, в частности тезис о том, что в языке Дмитриева большую роль играли галлицизмы.

В ОЯХЛ Виноградов отмечал, что «когда говорят о „языке писателя“, о „языке художественного произведения“, то слово *язык* употребляется здесь в двух совершенно различных смыслах: 1) в смысле отражения или частичного воплощения общей системы того или иного национального (общенародного) языка и 2) в смысле „языка искусства“, то есть системы

¹ Вацур В. Э. Комментарий к письмам Дмитриева // Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 438; ср. его же: И. И. Дмитриев в литературных полемике начала XIX века // Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. Л., 1989. С. 139—179.

² Рус. лит. 1966. № 4. С. 19—36.

³ См.: Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 5—68.

средств художественного выражения»⁴. Статья о Дмитриеве представляет собой пример совмещения двух этих подходов с уклоном в первый: здесь идет речь не столько о том, каким образом Дмитриев строил на основе литературного языка и благодаря отклонениям от него свою индивидуальную поэтическую систему, сколько о том, как в поэзии Дмитриева использовался и — что особенно важно — создавался, формировался русский литературный язык. Тот факт, что для этой цели исследователь избрал именно творчество Дмитриева, поэта конца XVIII—начала XIX в., глубоко закономерен и оправдан своеобразием этой эпохи, когда «история литературного языка становится практически равнозначной истории языка литературы», между тем как вообще это «глубоко различные явления, поскольку история литературного языка представляет собой историю (языковой) нормы, тогда как история языка литературы есть история отклонений от нормы»⁵. Именно этот качественно новый этап в истории литературного языка, ориентирующегося на литературу, раскрыт и проиллюстрирован в статье о Дмитриеве.

Что касается дальнейшей судьбы этой статьи и ее влияния, то здесь существенны три аспекта. Прежде всего статья сыграла заметную роль в достаточно скромно развитом «дмитриеведении», и на нее, естественно, опирались и опираются все, кто обращается к творчеству поэта (см., например, примеч. ^{19*}). Во-вторых, на финальную часть статьи, посвященную сравнению басенного стиля Дмитриева со стилем Крылова, опираются исследователи творчества Крылова (см., в частности, сборник «Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества» (Л., 1975. С. 242, 244); см. также примеч. ^{53*}). Наконец, методы исследования, которыми пользовался Виноградов, анализируя взаимодействие литературного языка определенной эпохи и языка отдельного писателя (в данном случае Дмитриева), были применены коллективом авторов следующих выпусков «Материалов и исследований по истории русского литературного языка» (Вып. 2—5, М., 1951—1962).

* К высказываниям, приводимым Виноградовым, добавим сходное суждение Н. И. Греча: «В то самое время, когда Карамзин предпринял образование русской прозы, Дмитриев начал писать русские стихи в роде повествовательном и дидактическом: его сказки, басни, сатиры, песни доказали возможность присвоить русскому языку легкость и замысловатость французского. Правильность и отделка слога в его стихотворениях по справедливости возбудили общее внимание» (Греч Н. И. Опыт краткой истории русского языка. СПб., 1822. С. 49).

^{2*} Ср. положительный отзыв о Дмитриеве в «Литературных мечтаниях» В. Г. Белинского (1834), свидетельствующий о том, насколько велик был авторитет Дмитриева даже в начале 1830-х годов. См.: Белинский. Т. 1. С. 60.

^{3*} Виноградов цитирует (по статье Е. Куприяновой) статью Д. Н. Блудова по поводу критики М. Т. Каченовским сочинений И. И. Дмитриева, опубликованной в «Вестнике Европы» (1806. Ч. XXVI. № 8); статья сохранилась в бумагах П. А. Вяземского и впервые была опубликована уже после смерти Блудова в книге М. А. Дмитриева «Мелочи из запаса моей памяти» (1869, 2-е изд.).

^{4*} Понятие «лингвистический вкус» у Виноградова восходит к К. Фосслеру (см.: Чудаков А. П. В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века. — V, 289). С другой стороны, понятие «вкус» играло важнейшую роль в спорах о языке на рубеже XVIII—XIX вв., среди карамзинистов «нормой, определявшей построение речи, провозглашался вкус: оценочное отношение к речи того общества, которое являлось источником идеального „употребления“» (Томашевский Б. В. Стилистика. 2-е изд. Л., 1983. С. 42). О сходстве и различиях в трактовке понятия «вкус» шишковистами и карамзинистами см.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Споры о языке... С. 210, 295—296.

^{5*} Мысль о художественной природе переписки пушкинской поры зародилась в 1920-е годы в кругу литераторов, близких к Ю. Н. Тынянову и Б. М. Эйхенбауму; см.: Степанов Н. Дружеское письмо начала XIX в. // Русская проза. Л., 1926. С. 74—102.

⁴ ОЯХЛ. С. 109.

⁵ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры // Учен. зап. Тартуского ун-та. 1975. Вып. 358. С. 241.

^{6*} «Старомодность» мемуарной прозы Дмитриева объясняется тем, что, идя в данном случае вразрез с лингвистической политикой карамзинистов, ориентировавшихся на устную речь, Дмитриев писал записки, по выражению Вяземского, «в мундире». «По-настоящему, — добавляет Вяземский, — должно приложить бы к ним словесные прибавления, заимствованные из его разговоров, обыкновенно откровенных, особливо же в избранном кругу» (*Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 57*). Ср. также: «Дмитриев тот ли письменно, что изустно?» (*Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 388*) — или: «Кто не слышал Дмитриева, тот не знает, до какого искусства может быть доведен русский разговорный язык» (*Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 174*). Несовпадение облика и интонаций Дмитриева на письме и в быту выразительно подчеркнуто другим мемуаристом: «Министр по наружности, благородный в своих стихотворениях, осторожный и приличный в самых эпиграммах и сатирах, нравоучитель в баснях, поведник нежности к людям и даже к животным, был совсем не то в домашней жизни и в общественных связях (...) В разговоре он был самобытный рассказчик и сатирик, снимал виды с природы, писал портреты, то оживленные смехом, то обильные желчью и ядом» (*Попов М. М. Мелкие рассказы // Рус. старина. 1901. Т. 5, № 3. С. 637—638*).

^{7*} Агессо Анри Франсуа де (1668—1751), французский государственный деятель, инициатор изменений в законодательстве, красноречивый оратор и блестящий стилист. М. А. Дмитриев писал о пребывании своего дяди на посту министра юстиции, что тот первый начал вводить в деловые бумаги «обдуманное изложение, строгую точность и ясный, хороший слог (...), истребляя прежний тяжелый канцелярский слог и прежние устарелые, окаменелые от времени формы речи» (*Дмитриев М. А. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 214—215*). См. также: ЯП. С. 75—76. Новейшую интерпретацию реформы правительственного языка в царствование Александра I см. в работе: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Споры о языке... С. 180*.

^{8*} Ср. сходную формулировку современного публикатора писем Дмитриева: «В них (письмах) строго соблюден эпистолярный этикет; канонические формулы обращения и концовки сохранены даже в письмах к многолетним друзьям. В них выдержано единство темы: Дмитриев лаконичен и как будто намеренно ограничивает себя в отступлениях, не забывая извиниться, если „заговорился“». Вместе с синтаксической прозрачностью и закругленностью его периодов все это создает впечатление медлительной важности и книжности эпистолярной речи» (*Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 444*). Здесь же, однако, отмечена и иная сторона писем Дмитриева — частое присутствие в них «язвительных эпиграмматических характеристик противников» (Там же. С. 443).

^{9*} Об этой позиции Дмитриева Виноградов писал еще в *Очерках* (С. 330).

^{10*} Ср. суждение Дмитриева о Карамзине, «вступившем на авторское поприще»: «Обдуманная система уже предшествовала его начину: вникая в свойство языка и в тогдашний механизм нашего слога, он находил в последнем какую-то пестроту, неопределенность и вялость или запутанность, происходящие от рабопленого подражания синтаксису не только славянского, но и других, древних и новых, европейских языков, и по зрелом размышлении пошел своей дорогой и начал писать языком, подходящим к разговорному образованного общества семидесятых годов, когда еще родители с детьми, русский с русским не стыдились говорить на природном своем языке» (*Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. СПб., 1866. С. 86*).

^{11*} В ЯП Виноградов проанализировал в грамматическом и стилистическом отношении «язык дурных обществ», основываясь на суждениях и замечаниях, почерпнутых из писем и мемуаров Дмитриева (см.: ЯП. С. 318—326). Ср. также лингво-стилистические рекомендации Дмитриева Ф. Н. Глинке в недавно опубликованном письме: «... не скрою от вас, что я лучше бы назвал *manière de parler* поговорокою, а не говоркою. Первое всеми принято и с давних лет употре(би)тельно. Также не хотел бы, чтоб вы, с(ле)дуя другим молодым писателям, часто употре(би)ляли в от(и)к слову в с(е)х прибавляли и к а ж д о г о. Я знаю, отчего вошло это в (обы)чай. Молодые люди начали знать маниф(есты) с 812 года. Они в первый раз услышали в с(е)м и к а ж д о м у в одном из манифестов и по справедливой доверенности

к Алексан(дру) Семеновичу заключили, что уже нельзя ска(зать) в с е х, чтобы не прибавить и к а ж д о г о. Но надобно знать, что это издавна было формою указов только и манифестов, а более нигде и ни в каком случае так не писали. Вы с(о)гласитесь, что весьма бы странно было услы(шать) в комедии женщину, которая говорит люб(овнику): „Ты дороже мне в с е х и к а ж д о г о“» (Письма русских писателей XVIII века. С. 421). Отметим ориентацию Дмитриева на «употребление», типичную для сторонников «нового слога» (см. об этой тенденции и ее французских источниках в кн.: *Томашевский Б. В.* Стилистика. С. 40—41), и апелляцию к языку молодой женщины, также характерную для поклонников «европеизации» русского языка, от Сумарокова до Карамзина.

^{12*} О смысле, который вкладывали в первой половине XIX в. в понятия «просторечный» и «простонародный» см.: ЯП. С. 377—453.

^{13*} Об И. М. Долгоруком см.: *Лотман Ю. М.* Русская поэзия начала XIX века // Поэты начала XIX века. Л., 1961. С. 50—51.

^{14*} Ср. замечание современного исследователя о специфической функции «славянизмов», «высоких» слов в мемуарной или эпистолярной прозе Долгорукова, Болотова и др. в эпоху после Ломоносова и до распространения «нового слога» (как определял ее Карамзин). В прозе этих лет наблюдается ослабление или полная утрата ясного представления о «высокости», стилистической ограниченности славянизмов, которые начинают употребляться в неподходящих жанрах и без определенного стилистического задания (см.: *Материалы и исследования по истории русского литературного языка*, М.; Л., 1962. Вып. 5. С. 191).

^{15*} М. А. Дмитриев цитирует стихотворение И. М. Долгорукого «Параше» (1798).

^{16*} Ср. мнение новейшего исследователя: «Его (Дмитриева) позиция была уже архаичной для 1820—1830-х годов. Он был «классик» по воспитанию и воззрениям и «сектатор», когда дело касалось слога и установившейся шкалы литературных ценностей» (*Вацуро В. Э.* Указ. соч. С. 444).

^{17*} Ср. характеристику позиций шишковистов и карамзинистов в вопросе о синтаксисе в ЯП: «Французское „словотечение“ западников (карамзинистов) было для них (шишковистов-„славянофилов“) неприемлемо. (...) Они защищали сложный, запутанный период, „органическую фразу“ и многосоюзие» (С. 74).

^{18*} Ср. в *Очерках* пример «европеизированного» синтаксиса русского литературного языка XIX в., почерпнутый из мемуаров Дмитриева: «Елагин, помнится мне, третью книгу „Российской истории“ начинает так: „Неизмеримой вечности в пучину отшедший князя Владимира дух...“ Держась естественного порядка в словорасположении, следовало бы поставить: „Дух князя Владимира, отшедший в пучину вечности неизмеримой“, хотя и таким образом изложенная часть периода была бы надута и нетерпима образованным вкусом» (С. 124—125).

^{19*} Атрибуция Виноградова принята в Полн. собр. стихотворений Дмитриева (Л., 1967); см. в этом издании комментарий Г. П. Макогоненко (С. 469).

^{20*} Ср. «самокритичное» суждение Дмитриева: «Примечается, даже самим мною, в стихах моих скудость в идеях, более живости, украшений, чем глубокомыслия и силы. (...) Ни в котором из лучших моих стихотворений нет обширной основы» (*Дмитриев И. И.* Взгляд на мою жизнь. С. 92). Строгость Дмитриева в оценке собственного творчества проявилась и при подготовке издания 1823 г., «не умноженного, как бывает обыкновенно, но уменьшенного самим автором» (*Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. С. 118); первоначально из него, в частности, оказалась по воле поэта выключенной даже широко известная сатира «Чужой толк», как не имеющая «целости» и «круглоты» (Там же. С. 119).

^{21*} См.: Живописец. 1772. Ч. 1. Л. 10 («Опыт модного словаря щегольского наречия»).

^{22*} «Ядро Российской истории, сочиненное (...) кн. А. Я. Хилковым» (изд. 1770) — книга секретаря русского резидента в Швеции А. Я. Хилкова (1676—1718) Алексея Ильича Манкиева (ум. 1723).

^{23*} В ЯП эти слова Карамзина процитированы в связи с описанием карамзинистских принципов «оценки литературного достоинства выражения» по степени его соответствия «контексту употребления, картине ассоциированных со словом предметов»: «В этом мире

предметов и чувств, который был задан литературному языку, между отдельными его элементами устанавливались рационалистически измеренные, строгие соответствия» (с. 203).

^{24*} Об изменениях в отношении к поэтическому слову у романтиков см.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. Саратов, 1946.

^{25*} Работу Дмитриева над слогом своих стихотворений, шедшую в том направлении, о котором пишет Виноградов, отмечали и современные поэту критики. См., например, замечание В. В. Измайлова о словах «царств великих мать» в стихотворении «Освобождение Москвы»: «Для пользы искусства, приятнейшего в свете, не худо заметить, как зреющий вкус, собственный и общий, указывает поэту на пороки или недостатки и как хороший поэт умеет пользоваться успехами вкуса. В первом издании сего стихотворения было: „царств т о л и к и х мать“. Много ли стихотворцев, которые так исправляются?» (Российский музеум. 1815. Ч. 1. № 2. С. 180; рец. на «Сочинения» Дмитриева 1814 г.).

^{26*} О постепенном процессе специализации архаической лексики в русском литературном языке и в русской поэзии начала XIX в. см.: Материалы и исследования по истории русского литературного языка. Вып. 5. С. 205—207. Здесь этот процесс связывается с ослаблением стилистической окраски в устойчивых словосочетаниях за счет дополнительных смысловых оттенков.

^{27*} Ср., однако, уточнение историка языка, настаивающего на том, что представление о слиянии разговорной и книжной речи в карамзинской системе является сильным преувеличением и что в данном случае мы имеем дело не столько с реальным тождеством и реальными лексическими заимствованиями из устной речи, сколько с тактическим лозунгом, с теоретическими призывами опираться на язык и вкус общества (см.: Материалы и исследования по истории русского литературного языка. Вып. 5. С. 187).

^{28*} В Словаре церковнославянского и русского языка в статье «Мочь» нет указаний на просторечные значения.

^{29*} Неточная цитата из письма Пушкина Н. И. Гнедичу от 27 июня 1822 г. См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1949. Т. 13. С. 40.

^{30*} Ср. сходные уточнения в вопросе о галлицизмах у Карамзина в кн.: *Томашевский Б. В.* Стилистика. С. 46—47. Ср. также суждение Вяземского об отличиях «галлицизмов» от «европеизмов»: «Г а л л и ц и з м ы его (Карамзина) были необходимые е в р о п е и з м ы». (*Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. С. 302). Тезис о свободе стиля Дмитриева от галлицизмов позволяет сделать вывод, что Виноградов считал Дмитриева поэтом в достаточной степени «архаичным», тесно связанным с литературой XVIII в., поскольку для писателей XIX в., прежде всего для Пушкина, исследователь, напротив, считал характерным разнообразное использование «структурных форм французской речи» (ЯП. 238).

^{31*} В сочинении С. Боброва «Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» эти строки приводятся как пример «смеси славянского с новорусским» и отсутствия «пристойности и сообразности в слоге» (*Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Споры о языке... С. 268, 308—309). Бобров цитировал вариант «Московского журнала», не приняв во внимание правку, внесенную Дмитриевым уже в сборник «И мон безделки» (1795).

^{32*} Эта тенденция соответствовала предписаниям теоретиков басенного жанра начала XIX в.; см., например, в сочинении А. Е. Измайлова «О рассказе басни» (*Измайлов А. Е.* Полн. собр. соч. СПб., 1891. Т. 2. С. 380).

^{33*} Ср., однако, суждение современника (впрочем, настроенного апологетически): «В творениях Карамзина превосходство слога следует, так сказать, хронологическому порядку. Слог его зреет и мужает безостановочно. С каждым днем авторства его, то есть с каждым днем его жизни, с каждою написанною им страницей он более и более владеет языком: иссекает из него новые тайны, новые средства, новые богатства» (*Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. С. 227).

^{34*} А. С. Шишков писал в «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка» (СПб., 1803): «К у щ а ничего другого не значит, как шалаш или хижина; что ж такое:

к у ш и со сн» (С. 62). Карамзинская правка была сделана под влиянием этой критики (см. *Очерки*. С. 195).

^{35*} В этом варианте стихотворение было напечатано уже в «Моих безделках» (ч. II, с. 206).

^{36*} Замена «сцены» на «картину» и «представлень» (см. примеч. ^{37*}) была сделана под влиянием критики А. С. Шишкова (см. «Рассуждение о старом и новом слоге». С. 209) в корректуре первого тома «Сочинений» Карамзина 1814 г. (см.: *Михайлов К. Н.* Корректур Карамзина // *Ист. вестн.* 1901. № 5. С. 711—717).

^{37*} См. примеч. ^{36*}.

^{38*} В «Московском журнале» это стихотворение было напечатано под названием «Господину *** в ответ на полученную от него поэму».

^{39*} О синтаксисе Карамзина см. подробнее: *Очерки*. С. 198—199.

^{40*} Цитированной строфы нет уже в сборнике «Мои безделки».

^{41*} Цитата из черного письма Пушкина к Вяземскому от 4 нояб. 1823 г. См.: *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 13. С. 381.

^{42*} Цитата из письма Пушкина к Вяземскому от 8 марта 1824 г. См.: *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 13. С. 89.

^{43*} См.: *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 11. С. 34.

^{44*} О споре Пушкина и Вяземского по поводу Крылова см.: *Попов И. В.* Спор о Крылове (1823—1825-е годы) в связи с позицией, занятой в нем П. А. Вяземским // *Учен. зап. Куйбышевского пед. ин-та.* 1978. Т. 214. С. 70—76.

^{45*} Цитата из статьи «Опровержение на критики». См.: *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 11. С. 154.

^{46*} См.: Труды Общества любителей российской словесности при Московском университете. 1812. Ч. 1. С. 103.

^{47*} Виноградов цитирует этот афоризм, приведенный также в *Очерках* (С. 238) по статье В. Гофмана «Басенный язык Крылова» (в кн.: *Крылов И. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1935. Т. 1. С. 147).

^{48*} См. наст. изд. С. 25. Ниже (С. 132). Виноградов приводит финал этого суждения Вяземского о басне «Дуб и Трость».

^{49*} «Первый, радушно и искренно одобрявший его [Крылова] начинание, — был И. И. Дмитриев, сам баснописец и превосходный литератор. Возвышенная душа его, хотя с первого уже полета, вероятно, предвидела, как высоко поднимется его соперник, не могла удержаться, чтобы не настаивать, не побуждать его трудиться в этом роде. „Это истинный ваш род, наконец вы нашли его“. — сказал Дмитриев. Первые басни Крылова появились в 1806 году, в „Московском зрителе“: 1) „Дуб и Трость“; 2) „Разборчивая невеста“, 3) „Старик и трое молодых“. „Я получил, — говорил издатель, кн. Шаликов, — сии прекрасные басни от И. И. Дмитриева“. Он отдает им справедливую похвалу и желает, при сообщении их, доставить и другим то удовольствие, которое они принесли ему. . . ^{66*}» (*Лобанов М. Е.* Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова // *Крылов в воспоминаниях современников.* М., 1982. С. 60).

^{50*} Ср. приводимое мемуаристом мнение Дмитриева о финале басни «Дуб и трость»: «Лафонтена и Крылова он [Дмитриев] называл г е н и а л ь н ы м и писателями, но по слабости, врожденной всякому человеку, неоднократно говаривал, что басня «Дуб и трость» удалась ему, Дмитриеву, гораздо лучше, чем Крылову, и в особенности хвастался с в о и м концом этой басни — счастливой антитезой» (*Арсеньев И. А.* Слово живое о неживых // *Ист. вестн.* 1887. № 1. С. 74).

^{51*} См. примеч. ^{48*}.

^{52*} Мысль о том, что «сопоставление последовательных редакций крыловских басен очень часто обнаруживает знаменательное движение текста от резко простонародных форм выражения к более сглаженным, даже нейтральным», развивает со ссылкой на статью Виноградова о Дмитриеве Р. Б. Тарковский в статье «Опыт стилистического комментария к басне Крылова „Ворона и Лисица“» (*Рус. яз. в шк.* 1968. № 6. С. 11—12).

^{53*} Полемику литературоведа с этим утверждением историка языка см. в кн.: Иван Андреевич Крылов. Проблемы творчества. С. 249—250.

^{54*} «Представление действий ветра в образе человека» восходит, возможно, к барочной эмблематике, где, в частности, имеется изображение двух дующих на корабль антропоморфных «ветров» с подписью «Ветры на плывущий корабль дующие» (см.: *Максимович-Амбодик Е.* Эмблемы и символы избранные. СПб., 1788. С. 131, № 515). Образность такого типа, очевидно, казалась Сумарокову допустимой только в басне, но не в более высоких жанрах — см. пародирование в его «Вздорных одах» ломоносовских метафор («Заря багряною рукою...» и т. д.). См.: *Очерки*. С. 135. Эмблематический образный фон был для авторов XVIII—начала XIX в. весьма актуален; ср., например, в рецензии В. В. Измайлова на «Сочинения» Дмитриева 1814 г.: «Мы привыкли представлять себе славу более в образе парящей под небесами и трубою гремящей молвы, нежели в виде блестящего на земле цветку...» (Российский музей. 1815. Ч. 1, № 2. С. 178); об «эмблематичности» басен Дмитриева см.: Иван Андреевич Крылов. С. 240. Ср. также: Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969. С. 60.

^{55*} Ср. мнение современника (речь идет о баснях Дмитриева): «У других есть излишества и рассказ их томится. У него все в обрез, так сказать, и никто не расскажет в меньших словах то, что он рассказал» (Российский музей. 1815. Ч. 1, № 3. С. 297. Рец. В. В. Измайлова).

^{56*} Этой разнице языка и стиля двух баснописцев соответствует несходство «идеальных адресатов» их творчества. Если басни Крылова довольно скоро стали восприниматься как литература не только для взрослых, но и для детей (отсюда именование баснописца «дедушкой Крыловым», так легко прижившееся в речевом обиходе), то Дмитриев считал себя сочинителем басен, предназначенных преимущественно для взрослых, — ср. воспоминание современника: прослушав, как дети декламируют наизусть Лафонтена, Флориана и Крылова, «Дмитриев очень внушительно, но с этим вместе церемонно заметил, что „наизусть учить басни, если ему позволят так выразиться, не вполне достигает научно-воспитательных целей, потому что басни пишутся вообще не для детей, а для взрослых“» (*Арсеньев И. А.* Указ. соч. С. 74).

^{57*} Ср. мнение современника, приводящего в качестве одного из немногих «изысканных» (т. е. тех, которые «стоили сочинителю большого труда, и при всем том кажутся странными») выражений в баснях Дмитриева строки из «Двух голубей»: «За луг уединенный // Присутствием моей подруги озаренный» (*Измайлов А. Е.* Полн. собр. соч. СПб., 1891. Т. 2. С. 375).

ЯЗЫК И СТИЛЬ БАСЕН КРЫЛОВА

Впервые — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1945. Т. 4, вып. 1. С. 24—52. Перепечатка двух первых глав — Рус. яз. в шк. 1968. № 6. С. 3—10. Печатается по тексту ОЛЯ.

Статья представляет собой развитие и конкретизацию положений, выдвинутых Виноградовым в *Очерках* (гл. 5, § 9 — «Просторечие как основа литературной речи в басенном языке Крылова»). К этой работе, в частности к анализу глагольных форм у Крылова, хорошо подходят слова рецензента трудов Виноградова, посвященных языку художественных произведений: «Определить, какие средства литературного языка (лексики и грамматики), народной речи использует художник для выражения своего замысла, — главная задача теории поэтической речи»¹. Говоря об общезыковых категориях, Виноградов «выявляет их функциональные применения», исследует «новые осмысления» и «смысловые приращения»².

Статья Виноградова о Крылове — своего рода синтез тех направлений, по которым раз-

¹ *Степанов А. В.* Об анализе языка художественных произведений // Рус. яз. в шк. 1965. № 1. С. 104.

² Там же. С. 105.

вивалось изучение творчества баснописца. Крылов уже при жизни завоевал признание и любовь как широкой читательской массы, так и литераторов. В 1820-е годы еще возможны были не совсем одобрительные, критические оценки тех или иных аспектов басенного творчества Крылова. Так, Вяземский в силу привычки и по соображениям идеологического порядка³ считал истинным выразителем «русской цивилизации не Крылова, а Дмитриева; П. А. Катенин утверждал, что к концу 1820-х годов Крылов-баснописец исчерпал себя⁴. Однако подобные отзывы с течением времени становились все более и более редкими. Уже празднование пятидесятилетия литературной деятельности и семидесятилетия со дня его рождения показало, что Крылов сделался народным поэтом, любимцем всей страны. С этих пор «дедушка Крылов» (П. А. Вяземский), «добрый и умный старик Крылов, который умен и не в одних баснях» (А. А. Григорьев) удостоивается исключительно хвалебных отзывов. В каком-то смысле эта восторженность мешала критикам всерьез исследовать природу басенного творчества Крылова. Если историки литературы, занимавшиеся баснями Крылова, сделали ряд ценных конкретных наблюдений и даже открытий (назовем, например, работу Ф. Витберга, доказавшего принадлежность Крылову басен, напечатанных в 1788—1789 гг. в журнале Рахманинова «Утренние часы»⁵), то изучение лингво-стилистической стороны крыловских басен, как правило, ограничивалось общими соображениями о широком использовании писателем богатств русского языка. В тех же случаях, когда анализ языка и стиля басен производился достаточно конкретно и подробно, чувствовалась острая нехватка широких обобщений. См., например, работу В. А. Истомина «Главнейшие особенности языка и слога произведений Крылова, Кантемира, Баратынского» (Варшава, 1895).

В статье Виноградова общие положения о Крылове-баснописце как выразителе народного русского духа и мирозерцания, выдвигавшиеся начиная с 1820-х годов, подкреплены конкретным и доказательным анализом стилистических и грамматических особенностей басен.

Подробный анализ языка басен Крылова дан также в создававшейся одновременно со статьей Виноградова работе академика А. С. Орлова «О языке басен Крылова»⁶, где большое внимание уделено сопоставлению языка баснописца с языком XVIII в., и в частности с языком баснописцев-предшественников.

Виноградов обращался к творчеству Крылова и после 1945 г. Назовем, во-первых, анализ крыловской стилистической правки в статье «Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева» (см. наст. изд., с. 131—147), и, во-вторых, не опубликованную полностью работу 1969 г. «И. А. Крылов и его значение в истории русской литературы и русского литературного языка» (начало ее см.: Рус. речь. 1970. № 4. С. 3—15), где дана, в частности, сводка различных взглядов на творчество Крылова в 1820-е годы и высказано убеждение, что «до начала 30-х годов XIX в. образ Крылова и его творчество вносят существенные изменения в почти установившуюся у нас картину развития языка русской художественной литературы»⁷.

* Как было установлено позднее, рецензия «Полное собрание сочинений И. А. Крылова, с биографией, писанной П. А. Плетневым. СПб., 1847; Жизнь и сочинения И. А. Крылова. Сочинение академика Михаила Лобанова. СПб., 1847», откуда взята цитируемая Виноградовым фраза, принадлежит не Белинскому, а А. В. Никитенко (см.: Кулешов В. И. Мнимые рецензии Белинского в «Современнике» // Лит. наследство. 1948. Т. 55. С. 407—408). Впро-

³ См.: Попов И. В. Спор о Крылове (1823—1825 гг.) в связи с позицией, занятой в нем П. А. Вяземским // Учен. зап. Куйбышевского пед. ин-та. 1978. Т. 214. С. 70—76.

⁴ Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 305. Заметим, что и сам Крылов испытывал сходные сомнения по поводу своих поздних басен и в 1829 г. полусерьезно-полушутливо применил к себе тот же образ, почерпнутый из романа А.-Р. Лесажа, что и Катенин. «Ах, как я боюсь, чтоб не сделаться архиепископом Гренадским и чтоб мне не сказали: Point d'homélies, Monseigneur! (Довольно проповедей, монсеньер!)», — писал он В. А. Олениной (см.: Крылов в воспоминаниях современников. С. 83).

⁵ См.: Витберг Ф. Первые басни Крылова. СПб., 1900.

⁶ См.: Орлов А. С. Язык русских писателей. М.; Л., 1948. С. 62—121.

⁷ Рус. речь. 1970. № 4. С. 15.

чем, это суждение почти дословно повторяет соответствующее высказывание Белинского (см.: *Белинский*. Т. 8. С. 144).

^{2*} *Белинский* Т. 4. С. 150—151.

^{3*} О «питишке басен» в понимании предшественников и современников Крылова см.: *Степанов В. П.* Эволюция и теория басни в 1790—1810-х годах // Иван Андреевич Крылов: Проблемы творчества. Л., 1975. С. 196—220. Там же, на с. 220, см. о синтезе в баснях Крылова шишковистской, моралистической, и сентименталистской — описательной, повествовательной и лирической — басен.

^{4*} Цитата из статьи О. М. Сомова «Обозрение российской словесности за вторую половину 1829 и первую половину 1830 года». Ср. также у Белинского: «Басня есть поэзия рас-судка» (*Белинский*. Т. 4. С. 149).

^{5*} Более полно слова Греча звучат так: «Рассказ в басне, как слог в прозе, есть вещь неуловимая (...) действие способности, дара, силы душевной».

^{6*} Ср. мнение В. К. Кюхельбекера: «...мы, т. е. Грибоедов, я и даже Пушкин, точно обязаны своим слогом Крылову; но слог только форма; роды же, в которых мы писали, все же гораздо выше басни, а это не безделица» (*Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 429). Виноградов начал с этого высказывания свою статью о Крылове 1969 г. (см.: Рус. речь. 1970. № 4. С. 3).

^{7*} Источник не обнаружен. Этого мнения придерживались практически все, кто писал о басне 1800—1810-х годов. Ср., например: «В стихотворной басне рассказ есть главное» (*Жуковский В. А.* О басне и баснях Крылова // Жуковский В. А. Соч. М., 1980. Т. 3. С. 383) — или: «Рассказать приятно басню едва ли не труднее, чем изобрести ее» (Благонамеренный. 1826. Ч. 34, № 8. С. 110; рец. А. Е. Измайлова на «Апологи» Дмитриева).

^{8*} *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Л., 1952. Т. 8. С. 393, 394.

^{9*} Эти слова, на самом деле принадлежащие А. В. Никитенко (см. примеч. *), восходят к Белинскому. См.: *Белинский*. Т. 8. С. 576.

^{10*} См. статью «Иван Андреевич Крылов» (*Белинский*. Т. 8. С. 574—575). Подробнее о связях басен с театром см. ниже, примеч. ^{15*}

^{11*} Сравнительный анализ басен «Старик и трое молодых» Дмитриева и Крылова см. в статье «Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева» (Наст. изд. С. 137—140).

^{12*} Этот важный тезис о роли басни, и прежде всего басни Крылова, в развитии и обогащении русского литературного языка был впоследствии подхвачен лингвистами; ср. мнение Л. А. Булаховского: басня «оказалась... благодаря Крылову, ведущей в области работы над национальным стилем в языке вообще и в синтаксисе в частности, осуществив задачу, которая, если рассуждать отвлеченно, в первую очередь должна была бы являться задачей прозы» (*Булаховский Л. А.* Русский литературный язык первой половины XIX в. Фонетика. Морфология. Ударение. Синтаксис. М., 1954. С. 262).

^{13*} В статье В. Гофмана «Басенный язык Крылова» (в кн.: *Крылов И. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1935. Т. 1. С. 157—158) подчиненность способа выражения у Крылова теме, сюжету и пр. иллюстрируется также баснями «Крестьянин и Овца» и «Прихожанин».

^{14*} Виноградов цитирует статью Ф. В. Булгарина «Возражения на статью, помещенную в № 4 „Московского телеграфа“ под заглавием „Жуковский. — Пушкин. — О новой питишке басен. Сочинение кн. Вяземского». Об авторстве Булгарина, избравшего псевдоним Д. Р. К., см.: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 207; *Вяземский П. А.* Соч. М., 1982. Т. 2. С. 327.

^{15*} Мысль о родстве басен с драмой была распространена среди теоретиков XVIII—начала XIX в.; ср., например, определение Н. Остолопова (*Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 1. С. 78) и мнение П. А. Вяземского, считавшего, что первым приблизил русскую басню к драматическому жанру (комедии) И. И. Дмитриев (*Вяземский П. А.* Указ. соч. С. 72—73). Ср. также мнение Белинского, на которое Виноградов ссылается выше (с. 154).

^{16*} *Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 8. С. 394—395.

^{17*} Ср. в статье В. Гофмана: «Иносказательность басенного языка вырастала на почве

реальной „логики“ народного языка („волчья жадность“, „лисья мудрость“...)» (Указ. соч. С. 160).

^{18*} Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. 8. С. 392—393.

^{19*} Ср. в связи с этим наблюдение Виноградова о том, что «средний стиль до конца XVIII в. в кругу своих светско-бытовых и литературно-художественных контекстов не имел устойчивой фразеологической системы, находясь все время в состоянии брожения» (*Очерки*. С. 131).

^{20*} Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. 8. С. 392.

^{21*} Ниже Виноградов приводит строки из басен «Пустынник и Медведь», «Музыканты», «Ларчик», «Собачья дружба», «Крестьянин и Лисица», «Цветы», «Огородник и Философ», «Зеркало и Обезьяна», «Осел и Мужик», «Обоз», «Любопытный», «Кот и Повар», «Демьянова уха», «Парнас», «Волк и Ягненок».

^{22*} К наблюдениям Виноградова можно добавить, что ироническое «обнажение приема» в баснях родственно тому явлению в поэзии начала XIX в., которое Ю. Н. Тынянов назвал «жалобами на рифму», «игрой на рифменных связях» (см.: Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 109—111). О связи творчества и бытового поведения Крылова с концепцией романтической иронии см.: Гордин А. М., Гордин Я. М. Загадка Ивана Андреевича Крылова // Сибирь. 1979. № 3, 4; Гордин Я. М. Жизнь Ивана Крылова. М., 1985.

^{23*} Виноградов развивает и конкретизирует наблюдения над темой соловья в русской поэзии, сделанные Я. К. Гротом в примечаниях к «Соловью» Державина (см.: Державин Г. Р. Соч. СПб., 1864. Т. 1. С. 692—693) и Г. А. Гуковским — в примечаниях к стихотворению «К соловью» Крылова (см.: Крылов И. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 2. С. 344—345). Ср. мысль Грота: «Стихотворцы наши порывались выразить на русском языке разнообразные переливы соловьиной песни, пока наконец Крылов не решил задачи» (Указ. соч. С. 693). Мысль о двух традициях в изображении соловья и соловьиного пения: несентиментальной, державинской, и сентиментальной, карамзинской, — восходит к Гуковскому. Виноградову принадлежит анализ различий в описаниях соловьиного пения с грамматической и стилистической точек зрения.

^{24*} Описка Виноградова, повторяющая описку Гуковского, который в свою очередь повторил описку или опечатку, допущенную М. И. Сухомиловым в комментариях к «Риторике» Ломоносова (см.: Ломоносов М. В. Соч. СПб., 1895. Т. 3. С. 340) и Я. К. Гротом в комментарии к «Соловью» Державина (см. примеч.^{23*}). В действительности ломоносовское описание восходит не к Плинию Младшему, а к Плинию Старшему, автору «Естественной истории».

^{25*} См.: Крылов И. А. Указ. соч. Т. 2. С. 344—345.

^{26*} Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. 8. С. 395.

^{27*} Белинский. Т. 4. С. 151.

СТИЛЬ ПРОЗЫ ЛЕРМОНТОВА

Впервые — Лит. наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 43/44. М. Ю. Лермонтов. I. С. 517—628.

Печатается по этому тексту.

Книга, подписанная к печати 24 мая 1941 г., вышла в свет в военное время (зарегистрирована в девятом, майском номере Книжной летописи за 1943 г.) и потому была отмечена всего лишь одной небольшой рецензией, содержащей высокую оценку труда в целом. См.: Жданов В. Литературное наследство Лермонтова // Огонек. 1943. № 4. С. 14. В рецензии, связанной с выходом второго тома лермонтовского Литературного наследства (М., 1948. Т. 45/46), Виноградов, наряду с другими авторами двухтомного труда, был обвинен в стремлении свести творчество Лермонтова к эпигонству, к «ученичеству у западноевропейских литератор» (см.: Иванов С. Еще раз о комментаторах Лермонтова // Октябрь. 1949. № 5. С. 187—191).

Статья В. В. Виноградова, опубликованная в «Литературном наследстве», — не первое обращение ученого к творчеству Лермонтова. Несколько строк Виноградов посвятил ему в книге «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» (М., 1934). Язык Лермонтова рассматривался в этой работе без учета его художественной специфики, с чисто лингвистической точки зрения, в нем выделялись и исследовались различные лексические пласты: профессионально-жаргонная лексика, военная, галлицизмы, дворянское просторечие и т. д. (С. 228). В таком же роде язык лермонтовской прозы анализировался в большинстве исследований этого времени (см., например: *Петерсон М.* Конструкции с предлогом «из» у Лермонтова // Сборник статей в честь академика А. И. Соболевского. Л., 1928. С. 410—412; *Лобов Л. П.* Архаизмы в языке лермонтовской прозы // Учен. зап. Пермского ун-та. 1929. № 1. Отдел. «Обществ. науки». Вып. 1. С. 97—110). В более широком плане «Герой нашего времени» был рассмотрен в работах: *Перльмуттер Л. Б.* О языке «Героя нашего времени» Лермонтова // Рус. яз. в шк. 1939. № 4. С. 1—8; *Маслов М.* Персонажи говорят своим языком // Лит. учеба. 1940. № 7. С. 53—74; *Бурлуцкий Я. Г.* Язык и стиль «Героя нашего времени» // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1940. Т. 29. Студенческие работы. С. 121—141.

Во 2-м издании *Очерков* (М., 1938) Виноградов посвятил творчеству Лермонтова целую главу («Язык Лермонтова») ¹, однако большую часть — поэзии и меньшую (один параграф) — прозе. В этой работе в тезисной, конспективной форме изложен ряд мыслей, которые будут развиты как основополагающие в статье 1941 г. Однако некоторые наблюдения и выводы, содержащиеся в разделе о лермонтовской прозе, в статью 1941 г. не вошли. Это касается, например, той интересной части исследования, в которой Виноградов раскрывает сам процесс работы Лермонтова над художественным словом ² (С. 296).

Впоследствии, в книге «О языке художественной литературы» (М., 1959), Виноградов отметил как недостаток главы о Лермонтове то, что понятие стиля литературного языка не было четко отграничено в ней от понятия индивидуально-художественного стиля писателя (С. 79). Следует подчеркнуть, что это замечание справедливо лишь отчасти, ибо в главе был отмечен ряд индивидуальных особенностей лермонтовского стиля: органический синтез прозаических и поэтических средств словесной выразительности, равновесие лирической и повествовательно-воспроизводящей стихий языка и связанное с этим иное, нежели у Пушкина, соотношение глагольных конструкций и определений (с перевесом в сторону последних).

В статье 1941 г. ³ раскрытие индивидуальных особенностей лермонтовского стиля становится главной задачей автора. Виноградов тщательно учитывает опыт своих предшественников, ссылаясь на те исследования, в которых так или иначе затронута интересующая его проблема. Характерно, что такими исследованиями оказываются не лингвистические, а литературоведческие работы, содержащие глубокий и тонкий анализ поэтики Лермонтова: книга Б. Эйхенбаума «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» (Л., 1924) и статья К. Локса «Проза Лермонтова» (Лит. учеба. 1938. № 8. С. 3—21). Ряд положений Эйхенбаума и Локса Виноградовым принят и развит (в частности, мысли о стилистической связи «Вадима» с произведениями «неустойчивой словесности» и с той разновидностью романтической прозы, которая развивалась в тесной зависимости от стихотворных стилей), некоторые тезисы оспорены (см. с. 372, 376).

¹ Несколько раньше с очень небольшими разночтениями опубликовано в виде статьи в журнале «Рус. яз. в шк.» (1938. № 3. С. 35—63. 2-е изд. «Очерков» подписано к печати 5 июля 1938 г.).

² Позже этой проблеме было посвящено специальное исследование, см.: *Бах С. А.* Работа М. Ю. Лермонтова над языком романа «Герой нашего времени» // Учен. зап. Саратовского ун-та. 1957. Т. 56 А, филол. вып. С. 83—98.

³ Одновременно со статьей Виноградова вышла в свет статья Л. Б. Перльмуттера «Язык прозы М. Ю. Лермонтова» (в кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. I. Исследования и материалы. М., 1941. С. 310—355). Частичное сопоставление работ Виноградова и Перльмуттера см.: *Чичерин А. В.* Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика. М., 1977. С. 101—105.

В исследовании стилевой организации лермонтовской прозы в ее целостности Виноградов не имел предшественников. В работах Эйхенбаума, Локса (и в более раннем исследовании С. И. Родзевича «Лермонтов как романист» (Киев, 1914) наиболее глубоко и детально рассматривался первый роман Лермонтова — «Вадим». Однако следует заметить, что и это произведение в статье Виноградова во многом проанализировано по-новому: детальный стилистический анализ позволил выявить специфические особенности повествования в «Вадиме» и тем самым раскрыть процесс формирования лермонтовского стиля в самих его истоках, показать сложное соотношение раннего и зрелого этапов творчества художника.

Проблема стилистического своеобразия «Княгини Лиговской» и «Героя нашего времени» в работах Родзевича, Эйхенбаума и Локса практически не затронута. Во второй главе, посвященной «Княгине Лиговской», Виноградов всесторонне и последовательно развивает мысль, высказанную в работе 1938 г.: «Уже в смешанном языке неоконченного романа „Княгиня Лиговская“ (1836—1837) намечаются своеобразные особенности сжатого и образного, точного и живого стиля „Героя нашего времени“...» (*Очерки*. С. 296).

Проследживая путь Лермонтова к созданию индивидуального стиля, Виноградов приходит к выводу, что своеобразие этого пути состоит в органическом синтезе всех средств словесной выразительности, присущих пушкинскому времени. Эта мысль, имеющая принципиальное значение, получит теоретическое обоснование в более поздней работе Виноградова «О языке художественной литературы», где выдвигается оригинальная концепция двух типов творчества: основанного на смене систем словесно-художественного выражения (Карамзин, Некрасов, отчасти Л. Толстой, Достоевский, Горький) и на их взаимодействии (Фонвизин, Радищев, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Чехов) (ОЯХЛ. С. 86).

Стилистические искания Лермонтова рассматриваются в статье сквозь призму двух сложных теоретических проблем, привлекавших внимание Виноградова на всем протяжении его научной деятельности. По отношению к проблеме создания языка художественной прозы, основной стилистической проблеме 30-х годов XIX в., они носят более частный, можно сказать, подчиненный характер: это проблемы «образа автора» и «сказовых форм повествования». Виноградов первым обратил внимание на то, что в «Герое нашего времени» авторское «я» располагается в одной плоскости не с центральным персонажем, а с второстепенным; первым проанализировал элементы сказовой речи в «Княгине Лиговской» и, наконец, раскрыл роль Лермонтова в развитии сказовых форм повествования. Во всей сложности здесь поставлена проблема стилистического соотношения пушкинской и лермонтовской прозы. Вклад Виноградова в ее разработку определяется тем, что он, во-первых, раскрыл противоречивость отношения Лермонтова к пушкинской языковой традиции, выразившуюся и в ориентации на стиль Пушкина, и в полемике с ним, и в развитии его, и, во-вторых, впервые истолковал языковые отличия лермонтовской прозы от пушкинской как новаторство, обусловленное художественными задачами «Героя нашего времени».

Статья Виноградова, особенно глава, посвященная последнему роману Лермонтова, по сути выходит за рамки обозначенной темы. В ней затрагивается целый ряд проблем, связанных с поэтикой в целом: сюжетное построение романов, их образная система, лермонтовские приемы раскрытия переживания и т. п.

Хотя со времени написания публикуемой статьи прошло уже более четырех десятилетий, она и сейчас служит теоретической основой для многих литературоведческих и лингвистических разысканий, оставаясь наиболее целостным и глубоким исследованием стилистической природы лермонтовского повествования.

* А. А. Ахматова высказала предположение, что само выражение «метафизический язык» заимствовано Пушкиным у Жермены де Сталь — употреблено писательницей в романе «Коринна, или Италия»: «...рассудочное мышление требует более метафизического выражения» (Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977. С. 62). Ахматова отметила, что «метафизическим» Пушкин называл не только язык, способный выражать отвлеченные мысли, но и язык, позволяющий раскрывать душевную жизнь человека, — в этом втором значении выражение «метафизический язык» встречается у Пушкина в заметке «О переводе романа Б. Константа „Адольф“» (Там же. С. 59—62).

Приводя высказывание Пушкина о необходимости создания «метафизического языка», Виноградов существенно корректировал вывод, содержащийся в работе Б. М. Эйхенбаума: «Эпистолярно-деловой слог, не осложненный никакими новообразованиями, никакой риторикой или декламацией, казался ему (Пушкину. — И. 3.) единственно годным для прозы, — все другое представлялось ему манерным и вычурным. . .» (*Эйхенбаум Б.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 137).

^{2*} Из письма Вяземскому от 13 июля 1825 г.

^{3*} «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова» (1825).

^{4*} В письме 1830 г.

^{5*} То же: *Жихарев С. П.* Записки современника. М.; Л., 1955; С. 428. Мнение П. И. Соколова, изложенное им на собрании у А. С. Шишкова 16 марта 1807 г., дается в ироническом пересказе Н. И. Гнедича. Перед цитатой, которую приводит Виноградов, идут слова (также принадлежащие Соколову): «. . . вся эта поэзия < . . . > все эти трагедии и поэмы одна только роскошь в литературе, а нам не до роскоши, когда мы нуждаемся в насущном хлебе».

П. И. Соколов (1764—1836) — неперемный секретарь Императорской Российской Академии с 1802 по 1836 г., участник «Беседы любителей русского слова», автор Общего церковно-славяно-русского словаря (СПб., 1834. Ч. 1—2).

^{6*} В рецензии на IX, X и XI тома Сочинений А. С. Пушкина, вышедшие в 1841 г., С. П. Шевырев определял «поэтическое прозу» как «. . . междоумок между стихами и прозою < . . . > который заимствуется от стихов метафорами и сравнениями. . .». Главным представителем такой прозы в России Шевырев назвал Марлинского («Москвитянин». 1841. Ч. 5. № 9, разд. «Критика». С. 260).

^{7*} Ср. у Л. Б. Перльмuttera: «Диалог бытовых персонажей и крестьян в «Вадиме» характеризуется отсутствием романтических черт в языке < . . . > он дан в резко сниженном плане» (*Перльмutter Л. Б.* Язык прозы М. Ю. Лермонтова. . . С. 330).

^{8*} Позиции Эйхенбаума близка точка зрения Локса: «Ядро повести, — пишет он, — скорее поэтическое, нежели прозаическое» (*Локс К.* Проза Лермонтова. . . С. 5).

^{9*} Слова принадлежат часовому (с. 323 указ. Виноградовым издания).

^{10*} О связи «Вадима» с «ненстойной» французской словесностью см. также: *Дюшен Э.* Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейским литературам. Казань, 1914. С. 137—140; *Эйхенбаум.* Указ. соч. С. 130—132; *Локс К.* Указ. статья. С. 3; *Томашевский Б.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 473—476.

^{11*} Приведенная цитата — на с. 50—51. В статье (пер. с французского) анализируются два рода фантастической или «беснующейся» литературы: один из них автор связывает с увлечением фантастическим в истории, источник другого (о нем идет речь у Виноградова) видит в «особенной философии». О представителях второго говорится: «Они гордо требовали изъяснения причин всех постановлений и, не получив удовлетворительного ответа, соделались врагами гражданского порядка. Порядок физический кажется им столько же смешным, как и порядок нравственный, и они пустились выводить на сцену существа самые чудовищные и олицетворять гения зла» (С. 51). Первая фраза цитаты, приведенной Виноградовым, — свободное переложение мысли автора.

^{12*} Цитата из рецензии на книгу «Лирические стихотворения Виктора Гюго. Перевел с французского М. Сорокин. СПб., 1834», без подписи (Сев. пчела. 1834. № 36. С. 141).

^{13*} «Мнение о духе словесности, как иностранной, так и отечественной». Читано 18 янв. 1836 г. в собрании Императорской Российской Академии. Опубликовано: Заседание, бывшее в Императорской Российской Академии 18 января 1836. СПб., 1836. С. 17—27. В своем выступлении М. Е. Лобанов (действительный член Академии) выразил опасение за судьбы современной отечественной словесности, испытывающей, по его мнению, пагубное влияние безверия и безнравственности, царящих в современной французской литературе (прежде всего в творчестве Бальзака, Гюго, Жанена, Сю). Дух современной французской литературы Лобанов связывает с рожденной французской революцией «новейшей философией» («Заседание, бывшее. . .», с. 22—23). В статье «О движении журнальной литературы в 1834 и

1835 году» (Современник. 1836. Т. 1), говоря о важных событиях в литературном мире, Гоголь отмечал: «В литературе всей Европы распространился беспокойный, волнующийся вкус. Являлись опрометчивые, бессвязные, младенческие творения, но часто восторженные, пламенные — следствие политических волнений той страны, где рождались». И далее: «Но сказали ли журналы наши (...) что такое французская современная литература, отчего, откуда она произошла, что было поводом неправильного уклонения вкуса и в чем состоял ее характер? (...) Французскую литературу одни приняли с детским энтузиазмом (...) другие безотчетно поносили ее...» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. (М.), 1952. Т. 8. С. 171—172). В статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной» (Современник. 1836. Т. 3) Пушкин опроверг основные тезисы выступления Лобанова, а по поводу приведенного выше высказывания Гоголя заметил: «Мы не полагаем, чтобы нынешняя раздражительная, опрометчивая, бессвязная французская словесность была следствием политических волнений (...) Начало сему явлению должно искать в самой литературе» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 276). Более подробно о восприятии «неистойвой» словесности русской критикой см.: *Виноградов В. В.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский // *Виноградов В. В.* С. 45—62.

^{14*} Позже Виноградов сопоставил историческую прозу Лермонтова и Гоголя с пушкинской. «Пушкинские традиции реалистического и исторического романа, — писал он, — оказались как бы прерванными, так как в этой сфере и Гоголь и Лермонтов лишь частично воспользовались достижениями пушкинского реалистического метода (...) В стилях их исторического повествования слишком явственно, многообразно и глубоко сказывалось влияние романтической поэтики и стилистики» (ОЯХЛ. С. 623—625).

^{15*} См. об этом: *Томашевский Б.* Проза Лермонтова... С. 480.

^{16*} *Толстой Л. Н.* Война и мир. Т. 1. ч. 3, гл. 7.

^{17*} Из статьи «Опровержение на критики» (1830). Пушкинская характеристика, приведенная Виноградовым, вполне применима к лермонтовскому «Вадиму», она подтверждается даже текстуально — наиболее употребительное в романе определение при слове «хохот» — «дикий». Однако следует отметить, что наряду с «мелодраматическим» стилем изображения страстей, несомненно преобладающим, в «Вадиме» встречаются и примеры сдержанного, строгого описания внешнего проявления чувств, которые вполне могут войти в контекст поздней лермонтовской прозы.

^{18*} Из рассказа «Гедон».

^{19*} Приведенная цитата на с. 31 указ. соч.

^{20*} Автор — И. В. Селиванов.

^{21*} Подписано — ***.

^{22*} Приведенная цитата на с. 22 указ. изд.

^{23*} В статье «О новейших словах и выражениях, изобретенных российскими поэтами в 1825 году». Подпись «I.» («Календарь муз на 1826 год...». СПб., 1826. С. 5, 8). В статье отмечалось, что основными источниками новых выражений являются «Полярная звезда» и «Северные цветы» (С. 3).

^{24*} «О романе Н. Полевого „Клятва при гробе господнем“» (*Бестужев-Марлинский А. А.* Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 561).

^{25*} О роли французской языковой культуры в развитии русского литературного языка см.: *Очерки*. С. 164—191.

^{26*} См. также: *Томашевский Б.* Проза Лермонтова... С. 476.

^{27*} Из статьи «„Три повести“ Н. Павлова» (1835).

^{28*} Подробнее см. в работе Виноградова «Стиль „Пиковой дамы“» (*Виноградов В. В.* С. 224—226).

^{29*} Подробный анализ «байронической поэмы» с этой точки зрения дан в работе В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» (Л., 1978. С. 92—114; 1-е изд. — Л., 1924).

^{30*} Развивая эту мысль Виноградова, современный исследователь отмечает: «... решительное отличие „Вадима“ от многошумных романов Марлинского и других писателей в том

же роде заключено в образе упорно, гневно, целеустремленно мыслящего автора, <...> С первых строк ощутимо сильное чувство цвета, движения, звука, подлинное, хотя и уродливо выраженное, сознание значительности человека, его дыхания, движения, жизни» (*Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля*. . . С. 103).

^{31*} Об участии С. А. Раевского в создании романа «Княгиня Лиговская» подробнее см.: *Лермонтов М. Ю. Соч.*: В 6 т. М.; Л., 1957. Т. 6. С. 639—640; *Лермонтов М. Ю. Собр. соч.*: В 4 т. Л., 1981. Т. 4. С. 452.

^{32*} На сложном переплетении фантастического и реального построена повесть Лермонтова «Штосс».

^{33*} *Григорьев А. Собр. соч.* / Под ред. В. Ф. Саводника. М., 1915. Вып. 6 («Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина»). С. 64; Там же. Вып. 7 («Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда»). С. 27.

^{34*} Замечание Киреевского относится к пушкинской «Полтаве». Критик рассматривает эту поэму как переход от первых двух фаз развития отечественной литературы XIX в. (действительной и идеальной, мечтательной) к третьей, где гармонически соединяются оба эти начала. Первый период, отмеченный влиянием французской словесности, Киреевский связывает с именем Карамзина, второй, испытавший воздействие немецкой поэзии, — Жуковского, третий — Пушкина. К произведениям переходного характера помимо «Полтавы» Киреевский относит трагедии, Шиллера, Раупаха, Фр. Шлегеля, Грильпарцера, почти все произведения новейших немецких писателей, французскую мелодраму, некоторые сочинения Вальтера Скотта и «Эгмонта» Гёте.

^{35*} То же: *Киреевский И. В. Критика и эстетика* / Сост., вступ. статья и примеч. Ю. В. Манна. М., 1979. С. 55—79.

^{36*} Кстати (фр.).

^{37*} То же: *Виноградов И. С.* 279—280.

^{38*} Синие чулки (англ.).

^{39*} Приведенная цитата — из ч. II, с. 17 (запись от 20 янв.).

^{40*} Слова из «Вертера» приведены Одоевским дважды: в одной сказке — как эпиграф («Та же сказка, только наизворот») и в другой — как заключительные строки («Деревянный гость, или Сказка об очнувшейся кукле и господине Кивакеле»).

^{41*} Впоследствии вывод Виноградова об отсутствии у Лермонтова уклона к натуральной школе, в частности в «Княгине Лиговской», был оспорен — см.: *Жук А. А. Лермонтов и «натуральная школа»* (к постановке вопроса) // *Проблемы теории и истории литературы*. Сб. статей, посвященных памяти проф. А. Н. Соколова. М., 1971. С. 226—233.

^{42*} Анализируя один из фрагментов «Княгини Лиговской» (эпизод получения Негуровой анонимного письма), Л. Б. Перльмуттер пишет: «Тенденция к простоте, к эмоционально нейтральному слову (<...> отсутствие эпитетов и метафоричности приближают приведенный отрывок, как и другие места „Княгини Лиговской“, по языку к прозе Пушкина» (*Перльмуттер Л. Б. Язык прозы М. Ю. Лермонтова*. С. 334).

^{43*} Понятие использовано Л. Н. Толстым в письме к П. Д. Голохвастову от 9—10 апр. 1873 г., где речь идет о «Повестях Белкина». Подробнее см. у Ю. Н. Тынянова в статье «Пушкин» (1928) (*Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники*. М., 1969. С. 159—163).

^{44*} Подробнее см.: СП. С. 286; *Виноградов В. С.* 233—236, 350—351.

^{45*} О принципах построения характера в прозе Пушкина см.: СП. С. 583—617.

^{46*} Литературоведами выдвигался ряд концепций, разъясняющих причины незавершенности «Княгини Лиговской». Одни опирались на факты чисто биографического характера, ссылаясь на письмо Лермонтова С. А. Раевскому от 8 июня 1838 г., другие искали причины незавершенности романа в самой природе творческой эволюции Лермонтова. Эйхенбаум, как и Виноградов, одну из причин незавершенности «Княгини Лиговской» связывал с колебаниями «между эмоционально-риторическим стилем повествования, при котором автор сливается с героем, и стилем постороннего наблюдателя. . .» (*Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки*. С. 146). Локс считал, что «Княгиня Лиговская» не была

окончена, поскольку оказалось невозможным уравновесить сильный сатирический план повествования планом лирическим (См.: *Локс К.* Проза Лермонтова. С. 7). У. Р. Фохт связал незаконченность «Княгини Лиговской» с невозможностью реализации авторского замысла, основу которого он видел в стремлении преодолеть демонизм. (См.: *Фохт У. Р.* Лермонтов. Логика творчества. М., 1975. С. 148).

^{47*} *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. Т. 46. С. 182.

^{48*} Проблема «образа автора» для Виноградова — центральная в ряду проблем, связанных с изучением языка художественной литературы. Подробнее см.: послесловие А. П. Чудакова к кн.: *Виноградов В.* С. 309—315.

^{49*} Выражение из предисловия к «Герою нашего времени».

^{50*} Современник. 1851. Т. 26, № 4, разд. «Библиография». С. 68—69.

^{51*} Цитаты из очерка Лермонтова «Кавказец».

^{52*} Приведенные цитаты из Марлинского — на с. 179, 183, 190, 191, 188—189 указ. изд.

^{53*} Приведенные цитаты из Марлинского — на с. 191, 216, 217, 218, 219 указ. изд.

^{54*} Приведенные цитаты — на с. 229, 231, 232 указ. изд.

^{55*} Приведенные цитаты из Марлинского — на с. 259, 260, 263—264, 265 указ. изд.

^{56*} Псевдоним О. М. Сомова.

^{57*} Рассказчик в книге В. А. Ушакова «Досуги инвалида» (М., 1832—1835. Ч. 1—2). Опубликована без указания автора с посвящением «диканьскому пасичнику Рудому Паньку».

^{58*} Подробнее см. в работе Виноградова «Этюды о стиле Гоголя» (разд. «Рудый Панько и рассказы из романов Вальтера Скотта») (*Виноградов И.* С. 255—260).

^{59*} Цитаты из очерка «Кавказец».

^{60*} Белинский называет язык Максима Максимыча «простым, грубым, но всегда живописным, всегда трогательным и потрясающим даже в самом комизме своем» (*Белинский В. Г.* Указ. соч. Т. 4. С. 207).

^{61*} Впоследствии мысль Виноградова о «гибридности» жанровой формы «Бэлы» была развита применительно ко всем остальным главам романа. См.: *Удодов Б. Т. М. Ю.* Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 605—606.

^{62*} «Обратите еще внимание, — писал Белинский, — на эту естественность рассказа, так свободно развивающегося, без всяких натяжек, так плавно текущего собственной силой, без помощи автора» (*Белинский В. Г.* Т. 4. С. 220).

^{63*} Приведенная цитата на с. 11 указ. изд.

^{64*} Рай, Чистилище, Ад (*ит.*).

^{65*} Отмеченный Виноградовым художественный прием начал складываться уже в «Вадиме».

^{66*} П. А. Плетнев в «Письме к графине С. И. С. о русских поэтах» на страницах, указанных Виноградовым, анализируя творчество Ф. Глинки, отмечает: «Его мир есть только человек, а все прочее мысли его и чувствования».

^{67*} *Павлов Н.* Три повести. М., 1835.

^{68*} Проблема изображения человеческой психологии, затронутая Белинским, привлекла внимание и других рецензентов. Характерно, что отзыв Белинского отчасти дословно совпал с пушкинским. Пушкин заметил, что происшествие, изображенное в «Именинах», требовало от автора «более глубины в знании человеческого сердца» (*Пушкин А. С.* «Три повести» Н. Павлова // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 221; в печати рецензия не появилась). Белинский, анализируя «Ятаган», задавался вопросом: «Где же эти характеры, индивидуальные и типические, которые бы доказывали не одно знание общества, но и сердца человеческого? . . .» (*Белинский В. Г.* Указ. соч. Т. 1. С. 281). Полемичность этих оценок становится очевидной при их сопоставлении с суждениями С. П. Шевырева, автора рецензии, опубликованной в «Московском наблюдателе» (1835. Ч. 1. Кн. 1), — она была известна и Пушкину, и Белинскому. «В авторе „Ятагана“, — писал Шевырев, — я особенно замечаю этот

дар наблюдения души человеческой — и вижу в этом зародыш не поверхностного, а глубокого повествователя, который черпает жизнь не с верхушки, а со дна. В „Именинах“ это также заметно; но самое происшествие не предлагало автору такой поживы для его наблюдений» (С. 125).

^{69*} Современник. 1847. № 1, Отд. II. С. 1—52 (статья написана в 1846 г.).

^{70*} Цитата из статьи С. П. Шевырева «„Выбранные места из переписки с друзьями“ Н. Гоголя».

^{71*} Говоря об «эготизме» Лермонтова, Локс имеет в виду автобиографический характер его творчества (см.: *Локс К.* Проза Лермонтова. С. 10). Отличие автобиографичности Лермонтова от обычной, неизбежной почти у каждого писателя Локс видит в том, что она открыла новые перспективы литературного развития.

Присоединяясь к точке зрения Локса, утверждавшего, что Лермонтов нашел новый принцип изображения внутренней жизни человека как непрерывно развивающейся и тем самым открыл путь психологической прозе Л. Толстого (см.: *Локс К.* Указ. соч. С. 11, 21), Виноградов вступал в скрытую полемику с Эйхенбаумом. В книге 1924 г. Эйхенбаум отмечал, что в «Герое нашего времени» еще нет той «психологической разработки, какой подверглись литературные персонажи у Толстого или Достоевского», что русский психологический роман становится возможным после лермонтовского, от которого «прямая историко-литературная линия идет не к роману, а к новеллам-повестям Тургенева и к рассказам Чехова» (*Эйхенбаум Б.* Лермонтов. . . С. 154—156). Впоследствии Эйхенбаум изменил свою точку зрения, рассматривая «Героя нашего времени» как первый в русской прозе психологический роман, в котором душевная и умственная жизнь человека взяты изнутри как процесс (см.: *Эйхенбаум Б.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969).

^{72*} Человеческих документов (фр.).

^{73*} К этой мысли Спасовича привело сопоставление творческих манер Байрона и Лермонтова. «По методу беспощадного психологического анализа, — пишет он, — автор „Героя нашего времени“ и „Маскарада“ выходит далеко за пределы круга байроновского влияния (<...> Его бы следовало изучать совместно с Бейлем (Стендалем)» (статья «Байронизм у Лермонтова». С. 398).

^{74*} Толстой Л. Н. Указ. соч. Т. 46. С. 187—188.

^{75*} Большая значимость категории глагола и меньшая — категории качества как отличительная особенность пушкинского стиля в сравнении с лермонтовским отмечалась Виноградовым в *Очерках* (1938. С. 296—297). См. также: *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 185; *Перльмуттер Л. Б.* Язык прозы М. Ю. Лермонтова. С. 348.

^{76*} Впоследствии проблема взаимосвязи жанрового своеобразия «Героя нашего времени» с его лексической природой стала предметом специальных исследований. См.: *Комарова Н.* Из наблюдений над употреблением лексики в прозаических произведениях М. Ю. Лермонтова (Слова, обозначающие понятия внутреннего мира) // Изв. АН ЛатвССР. 1960. № 5. С. 21—32; То же, сообщ. 2 // Изв. АН ЛатвССР. 1961. № 4. С. 39—48.

^{77*} Из «Романа в письмах» А. С. Пушкина (письмо пятое).

^{78*} Жирмунский отмечает лишь, что «образ контрабандистки в „Тамани“, по-видимому, подсказан Миньонной».

^{79*} Прием, отмеченный Виноградовым, начал складываться уже в раннем творчестве Лермонтова — в частности, в «Вадиме».

^{80*} Подробнее см. в работе Виноградова «Стиль „Пиковой дамы“» (*Виноградов В.* С. 220—221).

^{81*} «Мой милый, я ненавижу людей для того, чтобы не презирать их, ибо иначе жизнь была бы слишком отвратительным фарсом» (фр.).

^{82*} Белинский. Т. 4. С. 228.

^{83*} От 6 марта 1843 г.

^{84*} Анфас (фр.).

^{85*} Свое сердце и свою судьбу! . . (фр.).

^{86*} См.: *Левин В.* Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814—1964. М., 1964. С. 276—282.

^{87*} За или против (лат.).

^{88*} *Белинский*. Т. 4. С. 219.

^{89*} См. об этом также в работе Виноградова «Основные этапы истории русского языка», статья третья (1940) (*Виноградов I*, С. 55—56).

^{90*} Цитата из статьи Н. В. Гоголя «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» (*Гоголь Н. В.* Указ. соч., Т. 8. С. 401).

^{91*} Эта оценка Белинского относится к лермонтовской поэзии.

ЯЗЫК ГОГОЛЯ

Впервые — Литературный архив. (АН СССР. Ин-т русской литературы). Н. В. Гоголь. Материалы и исследования / Под ред. В. В. Гиппиуса. Вып. 2. М.; Л., 1936. С. 286—376. Печатается по тексту этого издания.

1

Гоголь был первым писателем, к которому Виноградов обратился, начав заниматься поэтикой русской литературы. Первые его публичные доклады на эти темы тоже были о Гоголе (1920 г.; см. II, 470, комментарий); его дебютной печатной работой о поэтике стала статья о сюжете и композиции повести «Нос» (1921). Эта и две последующие статьи о Гоголе вошли в его книгу «Эволюция русского натурализма» (1929), историко-литературным центром которой безусловно является Гоголь; ему посвящены и две самостоятельные книги — «Гоголь и натуральная школа» (1925) и «Этюды о стиле Гоголя» (1926). Существенное место занимает этот писатель и в тогдашних теоретических работах Виноградова, посвященных сказу и теории поэтической речи.

В конце 20-х годов им задумывалось еще несколько больших работ: о связях Гоголя с французскими романтиками, Вальтер Скоттом, «романтически-ужасным жанром» (последние две должны были составить 2-й и 3-й выпуски «Этюдов о стиле Гоголя»), об образе автора у Гоголя (см. II, 481). Работа над Гоголем в это время связывалась у Виноградова с деятельностью группы по изучению литературных стилей 30—40-х годов при Государственном институте истории искусств, которую он руководил. Эта группа, как писалось в одном из отчетов, «сосредоточила свое внимание на изучении стиля Гоголя. В результате работы группы составилась сборник трудов ее участников, приготовленный к печати»¹. Сборник назывался «Гоголь и его эпоха». В перечне материалов значится и статья Виноградова «Гоголь и историческая действительность»² (сборник не вышел).

На рубеже 30-х годов предметом непосредственных занятий Виноградова стала история русского литературного языка; их результатом явилась книга «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.» (1934), вышедшая как учебник для высших учебных заведений; в ней есть глава о Гоголе. В этой главе в сжатом виде были изложены некоторые положения, развернутые потом в «Языке Гоголя». Главою автор был недоволен, считая, что она получилась менее удачной, чем разделы о писателях, которыми он доселе специально не занимался. «Как ни странно, — писал Виноградов жене, — Гоголю в моем учебнике не повезло» (8 окт. 1934 г.; цитируемые далее письма также адресованы жене, Н. М. Малышевой; хранятся в ААН). «В моем „Курсе“ („Очерках...“ — А. Ч.) главка о Гоголе ниже всякой критики» (14 окт. 1934 г.).

Статья о языке Гоголя была заказана Виноградову В. В. Гиппиусом, редактором сбор-

¹ Отчет о деятельности Отдела литературы ГИИИ за 1928/29 г. // Ленингр. гос. архив лит. и искусства. Ф. 3289. Оп. 3. Ед. хр. 39. Л. 62.

² Там же.

ников «Гоголь. Материалы и исследования», для второго их выпуска. Виноградов в это время находился в ссылке в Вятке.

19 апр. 1934 г. он выехал на место своего поселения, где ему предстояло, по его слову, «1000 дней ссылочного бытия». «Разница между полноправным гражданином и ссылкой, — писал он с дороги, — та же, что в грамматике между действительным и страдательным залогом (скажите Лое (Я. В. Лоя — лингвист. — А. Ч.), что такие залогии существуют, — он сомневался). Я направлен, привезен, послан и т. п. — вот как я стараюсь мыслить (<...> Вот и пробный камень для меня. Если я действительно как ученый далек от середины по направлению к величине, то я сумею преодолеть все препятствия и все неудобства работы «в глуши, во мраке заточенья» (<...>). А если нет, туда мне и дорога, т. е. утраты для человечества нет, как меня убеждал В. П. Горбунов» (следователь. — А. Ч.). И в том же письме он уже излагает план своих работ на два года: закончить «Стиль „Пиковой дамы“», писать «Стиль Пушкина» («эту книгу труднее всего будет писать в провинциальных условиях») и две книги по грамматике, лексике и фразеологии русского языка.

На следующий день по прибытии он уже работает над «Пиковой дамой». В ближайшие два месяца заканчивает эту статью, готовит словарные материалы, пишет главу о «Повестях Белкина» для «Стиля Пушкина», статью в «Литературную газету»³, редактирует предполагавшуюся к изданию книгу Е. П. Иванова о быте города и деревни и их профессиональных «языках» начала XX в. и пишет к ней предисловие⁴.

Заказ на статью о Гоголе Виноградову был передан, очевидно, с женой, приехавшей к нему в Вятку 30 июня (на два месяца). Во всяком случае, летом работа над статьей в полном разгаре, и уже в сентябре В. В. Гиппиус торопит с ее окончанием. Но работа расширялась и затягивалась. «Если я не поспею с Гоголем к Академическому сборнику, — писал Виноградов 23 сентября, — то я включу статью о Гоголе в задуманную мною книгу: «Язык русской прозы XIX в. (I т.: Карамзин, Марлинский, Сенковский, Полевой, Гоголь, Даль, Достоевский — до ссылки)». И на другой день: «Читаю Мельникова-Печерского и старинные словари. Много времени сижу над Гоголем. Очень расстроен, тем, что не могу писать коротко. Статья разрастается. Вообще зреет новая книга».

В статье, по собственному признанию автора, сначала писались разделы о позднем Гоголе. «Кончил заниматься публицистикой Гоголя, написал о языке „Авторской исповеди“ и „Переписки с друзьями“. Теперь — „Мертвые души“ на очереди. Иду с конца к началу. Так — яснее всего» (23 сент.).

Конец сентября заполнен интенсивной работой. 25 сент.: «Сегодня утром хорошо работал над Гоголем (<...> У меня теперь голова занята мыслями о грамматике совр(еменного) яз(ыка), а рука — статьей о Гоголе». 27 сент.: «А я все сижу над языком Гоголя. Написал уже листа 2. Но тема меня увлекает независимо от статьи». 28 сент.: «Статья (<...> подвигается. У меня соблазн написать большую книгу о языке Гоголя. Построение получается неожиданное для меня самого. (<...> Пишу я не очень бодро (головные боли мешают). Кроме того, я никогда не знаю в процессе работы, что выйдет из моих писаний. Мне обидно лишь, что я отошел от „Стиля Пушкина“». 29 сент.: «Работаю я очень много. Даже до изнеможения. Если не выйдет статья, получится книга о языке Гоголя. Мне кажется, что она будет интереснее и лучше моей книги о пушкинском языке». 30 сент.: «Гоголь пишется. (<...> Нахожусь в раздумье, вернуться ли мне к „Стилю Пушкина“ или закончить книгу о языке Гоголя».

Еще в середине сентября стало ясно, что к сроку не успеть, и Виноградов просит отсрочки. Гиппиус ее дает — до 20 октября. Интенсивность работы еще усиливается. 2 окт.: «Кроме Гоголя, я ничего на свете не вижу. У меня в жизни не затишье, а болотная неподвижность. Водопровод действует. Радио — тоже» (целодневно включенное радио квартирных хозяев очень мешало В. В. — А. Ч.). 3 окт.: «Гоголь движется быстро. Но пока все это не статья,

³ Лит. газ. 1934. 24 июня.

⁴ Фрагменты из него см. в ст.: Чудаков А. П. Бытописатель и собиратель живого слова // Иванов Е. Меткое московское слово. М., 1982. С. 6—7.

а материал для книги. Гиппиус требует, чтобы я непременно написал об „украинской подоснове“ гоголевского языка. А в Вятке нет „Украинского словаря“ Гринченка. Во всяком случае, кроме „Стиля Пушкина“, у меня теперь еще будет книга — „Язык Гоголя“. 4 окт.: «Жизнь моя оледенела — и не тает. (. . .) Но за работой сижу. Статья о Гоголе меня мучит. Не хочется писать кое-как. А к молниеносной работе, как прежде, моя голова оказывается сейчас негодной. Намечается множество интересных вопросов; собирается ценный материал. Но все это надо привести в систему, а времени мало».

Постепенно созрело решение «писать статью не об эволюции гоголевского языка в целом, а о последнем этапе гоголевского языка, т. е. о языке Гоголя с конца 30-х годов» (6 окт.). Несмотря на сужение замысла, вскоре стало очевидно, что не успеть и к 20 октября. Гиппиус дает последнюю отсрочку — до 15 ноября. И хотя пришла верстка книги «Язык Пушкина» и с 31 октября по 6 ноября пришлось заниматься ею, статья к этому сроку была закончена. Писание ее заняло чуть больше четырех месяцев.

Последнее упоминание о Гоголе в ближайший год — в начале ноября 1935 г. 1 ноября сотрудники местного НКВД устроили в комнате Виноградова обыск и увезли на грузовике все его материалы: рукописи, картотеки, словари, книги, перепечатанный на машинке «Современный русский язык» — «всего 7 тюков. (. . .) Конечно, мое одиночество и 18-часовая работа могли подать повод к подозрениям» (1—2 ноября 1935 г.). Позже, благодаря хлопотам Н. М. Малышевой на Лубянке, архив удалось вернуть. Но в тот день эта реквизиция ощущалась Виноградовым как самая большая катастрофа после ареста. Однако уже 2 ноября вечером он вечерне набрасывает план очередной книги, а 3-го его переписывает. Это был план книги о Гоголе, над которой он так много думал, когда писал статью «Язык Гоголя».

2

Работа «Язык Гоголя» возникла на фоне и в контексте исследований Виноградова о Пушкине и по истории русского литературного языка. Это объясняет некоторые ее особенности. Во-первых, в ряде случаев Виноградов не объясняет того или иного из «периферийных» тезисов, подразумевая знакомство читателя с теми из своих работ, где эти тезисы подвергались систематическому обследованию. Во-вторых, в работе не всегда напрямую, но достаточно последовательно проводится противопоставление Гоголя Пушкину как писателей с соответственно «экстенсивной» и «интенсивной» лингвостилистическими позициями (ср. программное положение об «интенсивности» пушкинского стиля в статье «О стиле Пушкина» (ЛН. Т. 16—18. С. 135)). Такое противопоставление обусловило различие методик работы Виноградова с текстами Пушкина и Гоголя. Если в пушкиноведческих работах Виноградов с особой тщательностью исследует особенности конкретных поэтических формул и целых текстов, постоянно уделяет внимание отражению в пушкинском слове не только общих, но и индивидуальных чужих стилей, по сути тяготея к жанру стилистического комментария, то в работе «Язык Гоголя» он сосредоточивается на общих тенденциях, простирающихся в языке и стиле писателя, почти не снисходя до функциональных истолкований тех или иных приемов, стилистических формул, текстов.

В пушкиноведческих работах Виноградов постоянно выходит за рамки лингвистического отношения к материалу — в работе о Гоголе подобные выходы sporadicheski. Характерно, что в 30-е годы Виноградов не создал работы ни об одном гоголевском произведении (даже о «Мертвых душах», представленных в «Языке Гоголя» наиболее подробно, но отнюдь не «индивидуализирующе», для Виноградова это не столько произведение Гоголя, сколько этап в его языковой и стилистической эволюции) подобной статье «Стиль „Пиковой дамы“». Это тем более показательно, что впервые метод широкого обследования «литературного фона» был опробован Виноградовым именно на гоголевском материале в статьях «Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос“» и «О литературной циклизации. По поводу „Невской проспекта“ Гоголя и „Исповеди оплофига“ Де Квинси» (*Виноградов II*. С. 5—75; ср. сопоставление первых четырех глав «Стиля „Пиковой дамы“» с «носологической» частью первой статьи о Гоголе в комментариях Е. А. Тоддеса — *Виноградов V*. С. 345).

Несомненную роль в ориентации Виноградова на экстенсивное описание «экстенсивной» гоголевской стилистической системы сыграло общее состояние гоголеведения 1930-х годов. С одной стороны, оно характеризуется весьма малым интересом к проблемам языка, стиля и поэтики Гоголя, т. е. отсутствием необходимого фундамента или точки отталкивания для теоретических построений или полемики (ср. обзор Виноградовым гоголеведческой литературы до 1924 г. в книге «Гоголь и натуральная школа», завершающийся жестким выводом: «Поэтика Гоголя еще не исследована и не установлена» — *Виноградов II*. С. 210). С другой стороны, проблемы идеологической и социологической интерпретации творчества Гоголя ставятся в ту эпоху чрезвычайно резко, общая оценка наследия Гоголя не выработана, что дает простор для жесткой и не всегда конструктивной полемики, критики, переходящей в «проработку» исследователя. Наиболее показательным примером может служить дискуссия о научном методе В. Ф. Перевезева, в ходе которой вопрос о Гоголе стал одним из главных пунктов обвинения. См.: Против механистического литературоведения: Дискуссия о концепции В. Ф. Перевезева. М.: Изд-во Ком. Акад. (Коммунистическая Академия, секция литературы, искусства и языка), 1930; ср.: Литературные дискуссии (Перевезевщина. Буржуазный либерализм в литературе. «Перевал». Воронский. Творческие пути пролетарской литературы). М., 1931. С. 5—10.

В этой ситуации акцент на материале, на освоении и приведении в систему языкового богатства Гоголя представлялся достаточно целесообразным. Далекий от Виноградова как методологически, так и по выводам об особенностях гоголевского стиля Андрей Белый, характеризуя свою работу, подчеркивал: «Моя книга—сплетенье цитат, иногда их ракурсов в свободной редакции», «не бесцельны и скромные работы собирателей „сырья“; в качестве такого сырья, введения к словарю Гоголя, к элементам поэтической грамматики Гоголя, работа моя была бы не бесполезна» (*Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. М.; Л., 1934. С. XV, 42). Формулировки Андрея Белого носят во многом этикетный характер (об особенностях научно-художественной концепции книги «Мастерство Гоголя» см.: *Панерный В. М.* Андрей Белый и Гоголь. Статья третья // Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 683. Тарту, 1986. С. 57—65), однако они показательны как своего рода знаки научной и культурной ситуации, в которой создавалась и работа Виноградова.

Опубликованная во 2-м томе издания «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», работа Виноградова логично вписывается в его контекст. Том составили статьи, посвященные конкретным проблемам гоголевского творчества, богатые материалом и достаточно аккуратные в конечных выводах.

Основные положения статьи «Язык Гоголя» оставались для Виноградова актуальными и в 1950-е годы, работа «Язык Гоголя и его значение в истории русского языка» (1953) представляет собой своего рода новую редакцию идей середины 1930-х годов. В ОЯХЛ отдельная глава посвящена стилистике исторической прозы Гоголя (С. 601—623). В плане ближайших занятий, составленном Виноградовым за год до смерти, первым пунктом значится «отношение творчества Гоголя к пушкинскому» (ОТХР. С. 231). Замысел сопоставительной работы о Пушкине и Гоголе нашел лишь частичное воплощение; см.: К диалектике развития словесно-художественных форм («Евгений Онегин» Пушкина и «Мертвые души» Гоголя) // Проблемы лингвистической стилистики: Тез. докл. М., 1969; ср.: *Виноградов V*. С. 345.

*Гл. VII — «Язык Лермонтова»; гл. VIII — «Борьба и взаимодействие разных литературных стилей в 30—40-е годы XIX в. Рост литературного значения разночинско-демократических стилей».

^{2*} Вопрос о литературной позиции Бенедиктова разрабатывался Л. Я. Гинзбург. См. ее статьи: Из литературной истории Бенедиктова (Белинский и Бенедиктов) // Поэтика. Сб. II. Л., 1927; Пушкин и Бенедиктов // Пушкин. Временник пушкинской комиссии АН СССР. М.; Л., 1936. Вып. 2 (переиздана в кн.: *Гинзбург Л.* О старом и новом. Л., 1982), а также предисловия к изданиям стихотворений Бенедиктова в Малой и Большой сериях «Библиотеки

поэта» (Л., 1937, 1939). В концепции Л. Я. Гинзбург (позднее уточненной в монографии «О лирике» (М.; Л., 1964; 2-е изд. — Л., 1974)) Бенедиктов интерпретирован как антагонист Пушкина и «школы гармонической точности», а его поэзия — как одно из ярких проявлений кризиса поэтической культуры 1820-х годов. (Ср. также: *Шимкевич К.* Бенедиктов, Некрасов, Фет // *Поэтика*. Сб. IV. Л., 1929). Замечания Виноградова о стиле Бенедиктова см.: ЯП. С. 351. «Антипушкинскому» характеру творчества Полежаева посвящена работа: *Коварский Н.* Полежаев и французская поэзия // *Русская поэзия XIX века*. Сб. статей (<...>) / Под ред. и с предисл. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Л., 1929. Для «младших формалистов» Гинзбург и Коварского борьба Бенедиктова или Полежаева с Пушкиным была по преимуществу борьбой различных принципов отношения к поэтическому слову. Ср. трактовку противостояния Полежаева Пушкину как факта идеологического и политического в предисловии Л. Б. Каменева к кн.: *Полежаев А. И.* Стихотворения. Л., 1933 (там же резкая критика статьи Н. А. Коварского — с. 30—31). Попытку интерпретировать поэзию Бенедиктова как демократическую, а в 1840—1850 гг. и реалистическую предпринимает Ф. Я. Прийма во вступ. статье к изд.: *Бенедиктов В. Г.* Стихотворения. Л., 1983 (вопрос о соотношении литературных позиций Пушкина и Бенедиктова в статье не ставится). Наиболее сбалансированная трактовка поэтической ситуации 1830-х годов, в том числе и стилистических исканий Бенедиктова и Полежаева, представлена в главе «Поэзия 1830-х годов» (История русской литературы: В 4 т. Л., 1981. Т. 2; автор — В. Э. Вацуро).

^{3*} Выражение «метафизический язык» в значении, описанном Виноградовым, употреблялось Пушкиным в статьях «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова», «О причинах, замедливших ход нашей словесности...», «О переводе романа Б. Констана „Адольф“» и в письмах П. А. Вяземскому от 1 сент. 1822 и 13 июля 1825 гг.

^{4*} Цитируется: *Сомов О. М.* Обзорение российской словесности за первую половину 1829 г. // *Северные цветы на 1830 год*. СПб., 1829. С. 77.

^{5*} О рецепции творчества Вальтера Скотта в русской культуре см.: *Левин Ю. Д.* Прижизненная слава Вальтера Скотта в России // *Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы*. Л., 1975 (статья сопровождается библиографическим перечнем «Вальтер Скотт в русской печати 1811—1833»); *Алексеев М. П.* Вальтер Скотт и его русские знакомства // *Русско-английские литературные связи (XVIII—первая половина XIX в.)*. М., 1982 (Лит. наследство. Т. 91). Основная литература вопроса приведена в этих статьях. В 1920—1930-х годах рецепцией творчества Вальтера Скотта в русской литературе (преимущественно в аспекте «Пушкин и Вальтер Скотт») занимался Д. П. Якубович, список его трудов см.: *Виноградов И. С.* 500; ср. также предисловие Л. С. Сидякова к публикации работы Д. П. Якубовича «Арап Петра Великого» (Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 261—265; о неизданной монографии Д. П. Якубовича «Пушкин и Вальтер Скотт»). Об ориентации молодого Гоголя на прозу Вальтера Скотта Виноградов писал в «Этюдах о стиле Гоголя» (глава «Рудый Панько и рассказы из романов Вальтера Скотта»), см.: *Виноградов И. С.* 255—260. Детальному обзору воздействия на Гоголя Вальтера Скотта и русских «вальтер-скоттиков» Виноградов намеревался посвятить отдельную работу (Там же. С. 257).

^{6*} Обыгрываются слова Гоголя в письме к матери М. И. Гоголь от 30 апр. 1829 г.: «Здесь (в Петербурге. — А. Н.) так занимает всех все малороссийское...» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Б. м.: Изд-во АН СССР. Т. 10. С. 142).

^{7*} Имеются в виду статьи «Борис Годунов», «Несколько мыслей о преподавании детям географии», отрывок «Женщина», отрывок 1834 г., статьи, вошедшие в сборник «Арабески».

^{8*} Позиция Белинского представлена Виноградовым без учета идейной борьбы вокруг «украинского вопроса». По замечанию комментаторов новейшего издания (А. Л. Осповат, Л. С. Пустыльник), рецензия была полемически заострена против влиятельной трактовки украинской словесности в духе теории «официальной народности». «Белинский знал, что большинство украинских писателей, выступавших на страницах русской печати, в то время консолидировались вокруг ретрограднейшего „Маяка“». Издатель этого журнала С. А. Бурачек

противопоставлял украинскую культуру, в которую «не проникла еще условная всемирная образованность» (Маяк. 1840. Ч. 2, гл. 4. С. 44. — А. Н.), передовой русской культуре, которую представляли «Отечественные записки» (Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1979. Т. 4. С. 605). Ср. также: Комаров А. И. Украинский язык, фольклор и литература в русском обществе начала XIX века // Учен. зап. Ленингр. ун-та. Сер. филол. наук. Л., 1939. Вып. 4.

^{9*} Вероятно, перефразируются слова Н. И. Надеждина об Украине («Какое-то тайное согласие признает ее славянской Авзонией...») из рецензии на первую книжку «Вечеров на хуторе близ Диканьки» («Телескоп». 1831. Ч. 5. № 20). Цит. по: Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 280.

^{10*} Перефразируются слова Пушкина из рецензии на 2-е изд. «Вечеров...» (впервые опубли. — Современник. 1836. Кн. 1): «... все обрадовались этому живописному описанию племени поющего и пляшущего». Пушкин повторял выражение Екатерины II. См.: Лотман Ю. М. Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя // Учен. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1970. Вып. 251. С. 34.

^{11*} Виноградов основывается на датировке начала переработки «Тараса Бульбы» августом 1839 г., предложенной Н. С. Тихонравовым. См.: Гоголь Н. В. Соч. 10-е изд. Т. 1. С. 659. По мнению комментатора «Тараса Бульбы» в академическом издании И. Я. Айзенштока, переработка повести приходится на конец 1840—май 1842 г. См.: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 2. С. 709; о ходе переработки см.: Там же. С. 705—711.

^{12*} Неточно цитируется реплика тетушки из повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»: «Воно ще молода дытина!»

^{13*} Это положение было развито в статье «О языке ранней прозы Гоголя» (Материалы и исследования по истории русского литературного языка. М., 1951. Т. 2. С. 94—138).

^{14*} Усиление националистических тенденций во второй редакции «Тараса Бульбы» было отмечено еще Н. С. Тихонравовым (переработка речи Тараса о товариществе, появление в финальном монологе Тараса образа русского царя).

В литературоведении 1930-х годов упреки в национализме в адрес «Тараса Бульбы» довольно часты. Например: «Повесть испорчена юдофобством, православием; вторая более поздняя редакция ухудшила повесть...» (Воронский А. К. Гоголь // Воронский А. К. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 461); ср. комментариев к академическому изданию: Гоголь Н. В. Указ. соч. Т. 2. С. 725—726. Обвинения в национализме могли звучать и вне вопроса о разных редакциях повести: «В этих произведениях („Страшная месть“, „Тарас Бульба“. — А. Н.) проявляются идеи, мотивы русского национализма, шовинизма»; «Обращение Гоголя к прошлому казачества не было, конечно, выражением принадлежности к украинскому национально-освободительному движению, как это пытаются интерпретировать некоторые «исследователи». В «Тарасе Бульбе» Гоголь почти на каждом шагу подчеркивает, что его казаки борются за русскую землю. Дворянский шовинизм находит здесь отчетливое выражение» (Храпченко М. Н. В. Гоголь. М., 1936. С. 65, 66). В дальнейшем подобного рода обвинения не актуализировались. Показательна позиция Г. А. Гуковского, утверждавшего, что «вторая редакция „Тараса Бульбы“ вовсе не является такой переработкой произведения, как, например, вторая редакция „Портрета“». Отмечая во второй редакции повести «ростки тех реакционных, националистических, мистических и елейно-моралистических тенденций, которые овладеют Гоголем через год-два и которых почти совсем нет в первой редакции», Гуковский подчеркивал, что «это вовсе не значит, что вся переработка повести или даже основное содержание этой переработки были направлены на изменение политического колорита ее в „смягчающую“ или, тем более, реакционную сторону; наоборот, стихийно-демократическая тенденция, намеченная в первой редакции, проявилась и художественно уточнилась во второй» (Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 138 (книга писалась в 1946—1949 гг.)). Ср. также мнение, высказанное в издании, ответственным редактором которого был Виноградов: «Историзм и народность стиля „Тараса Бульбы“ наиболее полно выявляются во второй окончательной редакции» (Третьякова Н. П. Работа Гоголя над языком

и стилем «Тараса Бульбы». Сопоставление разных редакций // *Материалы и исследования по истории русского литературного языка*. М.; Л., 1953. Т. 3. С. 106).

^{15*} Сопоставление Гоголя с Гомером появилось впервые в статье Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835); критик писал о «Тарасе Бульбе»: «Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип» (*Белинский*. Т. 1. С. 304). В ходе полемики 1842 г. о «Мертвых душах» сопоставление Гоголя с Гомером вызвало иронические замечания К. П. Массальского («Сын отечества». 1842. № 6). Всерьез положение о сходстве Гоголя и Гомера отстаивал К. С. Аксаков в брошюре «Несколько слов о поэме Гоголя „Похождение Чичикова, или Мертвые души“» (М., 1842). Критик, в частности, писал: «В „Мертвых душах“ мы находим одну особенность, о которой мы не можем умолчать, которая невольно выдается и невольно приводит нас на мысль „Илиаду“. Это тогда, когда встречаются сравнения; сравнивая, Гоголь совершенно предается предмету, с которым сравнивает, оставляя на время тот, который навел его на сравнение; он говорит, пока не исчерпает весь предмет, приведенный ему в голову. Всякий, кто читал „Илиаду“, верно вспомнит Гомера, читая сравнения Гоголя. . .» (цит. по: *Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика*. М., 1981. С. 147). Сходно характеризовал гоголевские сравнения С. П. Шевырев во второй статье о «Мертвых душах» («Москвитянин». 1842. № 8): «Говоря о полуденной стихии в Поэме Гоголя, как забыть чудные сравнения, встречающиеся нередко в „Мертвых душах“. Их полную художественную красоту может постичь только тот, кто изучал сравнения Гомера и итальянских эпиков, Ариоста и особенно Данте. . .» (цит. по: *Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века*. М., 1982. С. 66); далее примеры из Гоголя, Гомера и Данте. Соображения К. Аксакова и Шевырева вызвали возражения Белинского (см.: *Белинский*. Т. 6. С. 419), явившиеся лишь частностью в глобальном расхождении критиков (о содержании и характере полемики см.: *Манн Ю. В.* В поисках живой души. «Мертвые души»: Писатель — критика — читатель. М., 1984. С. 176—195).

Сопоставление гоголевских и гомеровских сравнений проводил А. А. Потебня (см.: *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 294). В. Я. Брюсов в статье «Испепеленный. К характеристике Гоголя» (первая публ. «Весы». 1909. № 4), развивая мысль о гиперболизме как основе гоголевского стиля, заметил: «Очень вероятно, что бой под Дубно и написан не столько на основании изучения малороссийской старины, сколько под влиянием перевода Гнедича «Илиады» (*Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 7. С. 143. Примеч. 1). Ср. также замечания современных исследователей: «. . . тема „Гнедич и Гоголь“ не менее закономерна, чем „Гнедич и декабристы. . .“» (*Лотман Ю. М.* Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // *Учен. зап. Тартуского ун-та*. 1962. Вып. 119. С. 4; ср.: Там же. С. 47—60); «Разумеется, немислимо как-то отождествлять Гоголя и Гомера, и скорее можно поражаться тому, с какой все же ясностью и отчетливостью звучит гомеровское в стиле Гоголя, в стиле его поэтической действительности» (*Михайлов А. В.* Гоголь в своей литературной эпохе // *Гоголь: История и современность*. М., 1985. С. 108); *А. П. Чудаков.* Вещь в мире Гоголя // Там же. С. 274, 280).

^{16*} *Мандельштам И.* О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. Гельсингфорс, 1902. Оценка этого исследования Виноградов дал в книге «Гоголь и натуральная школа», см.: *Виноградов И.* С. 191—193.

^{17*} Первая публикация «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» («Новоселье». СПб., 1834. Ч. 2) была осуществлена под псевдонимом «Рудый Панько». Ср. наблюдения над двумя ипостасями рассказчика «Повести. . .» (основное повествование и эпилог): *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 219—224.

^{18*} «Мертвые души», т. 1, гл. V. См.: *Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 6. С. 94.

^{19*} «Мертвые души», т. 2, гл. III. См.: *Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 7. С. 47, 48.

^{20*} Ср. положительную оценку этой работы в статье В. А. Десницкого, помещенной в том же издании, что и комментируемая работа: «В настоящее время мы замечаем, наконец, у В. Ф. Переверзева некоторые сдвиги в направлении иного понимания литературы и творческого процесса художника, чем то, которое нашло такое законченное и неприемлемое выра-

жение в его книге о Гоголе» (Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 32). Выше (С. 29—31) Десницкий резко критикует монографию Переверзева «Творчество Гоголя» (1-е изд. Пг., 1914), продолжая линию своей статьи «О пределах спецификации в литературной науке» (в кн.: В борьбе за марксизм в литературной науке: Сб. статей. Л., 1930).

Виноградов полемизировал с книгой Переверзева в работе «Гоголь и натуральная школа», см.: *Виноградов И. С.* 200—202. Ср. «антикритику» Переверзева в предисловии ко второму изданию (повторено в третьем и четвертом изданиях его книги): *Переверзев В. Ф.* Творчество Гоголя. 4-е изд. Иваново-Вознесенск, 1928. С. 16—17.

^{21*} Выражение «смирдинская школа» восходит к словоупотреблению второй половины 1830-х годов. Вероятнее всего, здесь отсылка к словам И. И. Дмитриева из письма В. А. Жуковскому от 13 марта 1835: «... не дайте восторжествовать школам Смирдина и Полевого над языком Карамзина», цитируемым Виноградовым в ЯП (С. 319). Ср.: *Дмитриев И. И.* Соч. М., 1986. С. 417. О лингвостилистической позиции О. И. Сенковского см.: ЯП. С. 191—194, 338—354.

^{22*} Имеется в виду «Письмо к издателю», напечатанное в III томе пушкинского «Современника» за подписью: А. Б. и с пометой: Тверь. 23 апреля 1836. Авторство Пушкина было раскрыто в работах: *Красногорский В. П.* Новая статья Пушкина // Наш труд. Сборники литературы, драмы и критики. 1924. № 2; *Оксман Ю. Г.* «Комментарий к «Письму к издателю»» // Атеней. 1924. Кн. 1—2. О содержании полемики Пушкина с Гоголем см.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 231—233; *Петрунина Н. Н., Фридляндер Г. М.* Пушкин и Гоголь в 1831—1836 годах // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 212—220 (раздел написан Н. Н. Петруниной). Об отношениях «Современника» с «Библиотекой для чтения» см.: *Каверин В.* Барон Брамбеус. История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». М., 1966. С. 74—80.

^{23*} Об ориентации Гоголя на стили французской «неистой словесности» см. в статьях «Из биографии одного „неистового“ произведения», «Романтический натурализм» (*Виноградов И. С.* 63—100 и примеч. к ним). Специальная работа на эту тему задумывалась Виноградовым, но не была написана. См.: *Виноградов И. С.* 240.

^{24*} Характеристику стилистической позиции Н. А. Полевого см.: ЯП. С. 326—338. Ср. о переводческой работе Полевого в статье: *Вольперт Л. И.* «Адольф» Бенжамена Констана в переводах П. А. Вяземского и Н. А. Полевого // Пушкин и его современники: Уч. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Псков, 1970. Т. 434.

^{25*} О понятии «образ автора» в научной системе Виноградова см.: *Чудаков А. П.* В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // Виноградов В. С. 309—315.

^{26*} Цит. рецензия О. И. Сенковского на «Мертвые души» (Библиотека для чтения. 1842. Т. 53. Отд. 6. С. 49). Об эстетических аспектах лингвостилистической концепции Сенковского и, в частности, о его борьбе с гоголевской стилистикой см.: *Зильбер В. (Каверин В. А.)* Сенковский (Барон Брамбеус) // Русская проза. Сб. статей / Под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926. С. 82—91; ср.: *Каверин В.* Барон Брамбеус... С. 127—182.

^{27*} Об этой борьбе см.: ЯП (гл. VI «Русско-французский язык дворянского салона и борьба Пушкина с литературными нормами „языка светской дамы“»). С. 195—236).

^{28*} О позиции Даля см.: ЯП. С. 362—376. Ср. также: *Гофман В.* Фольклорный сказ Даля // Русская проза... Л., 1926.

^{29*} Первое издание труда А. С. Шишкова вышло в 1803 г.

^{30*} Выпады против этих выражений содержались в следующих разделах I части «Живописца» (1772): «Автор к самому себе» (л. 4), «Моп соеиг, Живописец!...» (л. 9) и в особенности — «Опыт модного словаря шегольского наречия» (л. 10), где им была посвящена специальная «статья».

^{31*} Ср. в том же письме незнакомки к Чичикову искаженное цитирование второй

из «Двух песен» (1794?) Карамзина: «Мертвые души», т. 1, гл. VIII; *Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 6. С. 160.

^{32*} У Пушкина: «Когда бы ты воображала // Неволю душных городов! // Там люди в кучах за оградой, // Не дышат утренней прохладой, // Ни вешним запахом лугов...»

^{33*} См.: *Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 6. С. 181.

^{34*} Ср. характеристику стиля Марлинского в статье «Стиль прозы Лермонтова» (наст. изд., с. 182—196).

^{35*} *Полевой Н.* Клятва при гробе господнем. Русская быль XV века. М., 1832. Ч. 1—4.

^{36*} Ср. более тонкое истолкование стилистического контраста и соответственно семантики эпизода встречи Чичикова с губернаторской дочкой: *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 150—152.

^{37*} *Герцен А. И.* Былое и думы, ч. 1, гл. VIII; ч. 4, гл. XXV; см.: *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 149; Т. 9. С. 19.

^{38*} В этом фрагменте содержится отсылка к предшествующему монологу Селифана: «... конь любит овес. Это его продовольство: что примером нам кошт, то для него овес, он его продовольство». — «Мертвые души», т. 1, гл. V (*Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 6. С. 89).

^{39*} См.: *Гоголь Н. В.* Там же. С. 103.

^{40*} Выражение «ложновеличаявая школа» было употреблено в пушкинских лекциях 1859 г., позднее включенных в «Литературные и житейские воспоминания». См.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. М.; Л., 1967. Т. 14. С. 38.

Наблюдения Виноградова над стилистикой и стилистическими пристрастиями Манилова находят соответствие в работе, посвященной социологической характеристике этого персонажа (параллель Манилов — Николай I). См.: *Лихачев Д. С.* Социальные корни типа Манилова // Лихачев Д. С. Литература — Реальность — Литература. Л., 1981.

^{41*} Имена детей Манилова в ранних редакциях «Мертвых душ» — Менелай и Алкивиад, в окончательной — Фемистоклос и Алкид. Виноградов упоминает «археологический» роман немецкого писателя А. Г. Майснера (1753—1807) «Алкивиад». См.: Алкивиад. Творение Г. Мейснера. Перевел с немецкого Николай Осипов. Во граде св. Петра, иждивением И. К. Шнора. 1794—1802 (4 части).

^{42*} См.: *Вяземский П. А.* Старая записная книжка. Л., 1929. С. 85—86. Цитату из Вяземского Виноградов приводит в статье «Стиль „Пиковой дамы“». См.: *Виноградов В.* С. 178—179; о теме карт и карточной игры, освоении литературой картежной терминологии см.: Там же. С. 176—187 и примеч. к ним.

^{43*} Герои романа «Преступление и наказание» и рассказа «Бобок». О семантике этой фамилии см.: *Альтман М. С.* Достоевский. По вехам имен. Саратов, 1975. С. 170.

^{44*} Имеется в виду рецензия Тургенева «Повести, сказки и рассказы казака Луганского. СПб., 1846».

^{45*} В «Авторской исповеди» Гоголь писал: «Из людей умных должны вступать на поприще только, <те>, которые кончили свое воспитание и создались как граждане земли своей, а из писателей только такие, которые, любя Россию так же пламенно, как тот, который дал себе название Луганского казака, умеют по следам его живописать природу, как она есть, не скрывая ни дурного, ни хорошего в русском и руководствуясь единственно желанием ввести всех в действительное положение русского человека» (*Гоголь Н. В.* Указ. соч. Т. 8. С. 458).

^{46*} О месте пословиц в стилистической концепции Гоголя см.: *Воропаев В. А.* Замкни речь пословицей // Лит. учеба. 1981. № 4; *Воропаев В. А.* Традиции русского народного творчества в поэтике «Мертвых душ» Н. В. Гоголя: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1985. С. 9—13.

^{47*} Разграничение «натуральной школы» и «школы сентиментального натурализма» восходит к работам Виноградова 1920-х годов «Эволюция русского натурализма» (в особенности статья «Школа сентиментального натурализма») и «Гоголь и натуральная школа» (раздел V); см.: *Виноградов И. С.* 141—186; 222—227. Ср. более поздние трактовки «нату-

ральной школы»: *Кулешов В. И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965; *Манн Ю. В.* Философия и поэтика натуральной школы // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969.

^{48*} Имеются в виду рецензии «Новоселье, часть третья...» (впервые — Отечественные записки. 1846. № 5) и «Генерал-поручик Паткуль (<...> Соч. Нестора Кукольника (впервые — Современник. 1847. № 1)). Первая из них (в ней-то и встречается слово «семинарский») приписывалась Тургеневу ошибочно, начиная с изд.: *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. 2-е изд. СПб., 1884. Т. 10. Как явствует из листовки «Необходимое объяснение», автором рецензии на «Новоселье» был Некрасов. См.: *Боград В. Э.* Белинский, Некрасов и Панаев в борьбе с Краевским. Неизвестный документ периода организации «Современника» // Некрасовский сборник. М.; Л., 1956. Вып. 2; *Боград В. Э.* Журнал «Отечественные записки». 1839—1848. Указатель содержания. М., 1985. С. 303, 463, 473. В рецензии на пьесу Кукольника Тургенев писал, что герои ее говорят, «постоянно придерживаясь слога воспитанников старинных духовных заведений» (*Тургенев И. С.* Указ. соч. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 288).

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ, ПРИНЯТЫЕ В ПОСЛЕСЛОВИИ И КОММЕНТАРИЯХ

- ААН — Архив Академии наук СССР. — Письма В. В. Виноградова к Н. М. Малышевой.
- Белинский* — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953—1959.
- I—V — *Виноградов В. В.* Избранные труды. М.: Наука, 1975—1980. Т. 1—5.
- ОТХР — *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971.
- Очерки* — *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М.: Высшая школа, 1982.
- ОЯХЛ — *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959.
- ПАИТС — *Виноградов В. В.* Проблема авторства и теория стилей. М.: Гослитиздат, 1961.
- СП — *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941.
- ЯП — *Виноградов В. В.* Язык Пушкина. М.; Л., 1935.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов .	3
Проблема Карамзина в истории стилей русской литературы	5
Из наблюдений над языком и стилем И. И. Дмитриева	24
Язык и стиль басен Крылова .	148
Стиль прозы Лермонтова .	182
Язык Гоголя .	271
Язык русской литературы в освещении В. В. Виноградова (А. П. Чудаков)	331
Комментарии .	353
Условные сокращения, принятые в послесловии и коммен- тариях	387

Научное издание

Виктор Владимирович
ВИНОГРАДОВ
ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
ЯЗЫК И СТИЛЬ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ
ОТ КАРАМЗИНА ДО ГОГОЛЯ

*

*Утверждено к печати
Отделением литературы и языка
Академии наук СССР*

Редактор издательства
Т. Б. Бондарева
Художественный редактор
М. Л. Храмцов
Технические редакторы
И. Н. Жмуркина, Л. Н. Золотухина
Корректоры
К. И. Келаскина, К. П. Лосева

ИБ № 46471

Сдано в набор 20.06.89.
Подписано к печати 14.12.89
Формат 70×100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура литературная
Печать офсетная
Усл. печ. л. 31,6. Усл. кр. отт. 32,9
Уч.-изд. л. 36,0
Тираж 3000 экз. Тип. зак. 1727
Цена 4 р. 80 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864, ГСП-7, Москва, В-485,
Профсоюзная ул., 90

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

Виноградов В. В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. — М.: Наука, 1990. — 388 с.

ISBN 5—02—011441—3

Настоящий том продолжает серию «Избранных трудов» академика В. В. Виноградова, примыкая по проблематике к изданным в этой серии книгам «Поэтика русской литературы» (1976) и «О языке художественной прозы» (1980). Статьи о Карамзине, Крылове, монографические работы о языке и стиле И. И. Дмитриева, Лермонтова, Гоголя представляют собой систематический анализ словесно-изобразительных принципов, исследуемых на широком фоне истории русского литературного языка.

Книга рассчитана на научных работников, студентов-филологов, учителей средней школы.

В $\frac{4601000000-401}{042(02)-90}$ — 660—90—II полугодие

ББК 83.3Р